

Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут педагогіки
Кафедра мистецької освіти
Міжнародний центр сучасної академічної музики «Новата»
Житомирська обласна громадська організація
«Асоціація об'єднаних мистецтв»

Теорія і практика мистецької освіти

Збірник наукових праць

Житомир
Видавець О. О. Євенок
2021

УДК 37.015.31:792
Т 34

Рецензенти: доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова *О. П. Щолокова*;
доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, заслужений артист України *М. В. Черепанин*;
кандидат мистецтвознавства, директор Музею Бориса Лятошинського, заслужений діяч культури Польщі доцент *І. Є. Копоть*.

Теорія і практика мистецької освіти:

Т 34 збірник наукових праць. Ч. II / ред.-упор. Л. В. Обух (відп. ред.),
М. А. Моїсєєва. Житомир: О. О. Євенок, 2021. 186 с.

ISBN 978-966-995-282-0

У збірнику представлено наукові статті учасників Всеукраїнської науково-практичної конференції «Мистецька освіта в Україні: проблеми та інновації», що відбулася 2 березня 2021 року на базі кафедри мистецької освіти Навчально-наукового інституту педагогіки Житомирського державного університету імені Івана Франка в онлайн-форматі. Статті присвячені актуальним проблемам і перспективам мистецької освіти, основним світовим тенденціям її функціонування, практично-теоретичному розвитку професійно зорієнтованого мистецького навчання й виховання в Україні.

Присвячується світлій пам'яті кандидата педагогічних наук, доцента кафедри мистецької освіти Житомирського державного університету імені Івана Франка Світлани Олійник (1962 – 2021).

The collection presents scientific articles of participants of the All-Ukrainian scientific-practical conference "Art education in Ukraine: problems and innovations", which took place online on March 2, 2021 on the basis of the Department of Artistic Education of the Institute of Pedagogics of Zhytomyr Ivan Franko State University. Articles dedicated to current issues and perspectives of artistic education, main world trends of its functioning, practical and theoretical development of professionally oriented artistic education and upbringing in Ukraine.

Dedicated to the bright memory of the candidate of pedagogical sciences, associate professor of the Department of Artistic Education of Zhytomyr Ivan Franko State University Svetlana Oliynyk (1962 – 2021).

УДК 37.015.31: 7 92

Публікації подаються в авторській редакції. Відповідальність за зміст публікацій несуть автори. Редакційна колегія може не поділяти думку авторів.

Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол № 13 від 25 червня 2021 р.).

Обкладинка: А. Дубініна

ISBN 978-966-995-282-0

© ЖДУ імені Івана Франка, 2021
© Видавець О.О. Євенок, 2021

Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут педагогіки
Кафедра мистецької освіти
Міжнародний центр сучасної академічної музики «Новата»
Житомирська обласна громадська організація
«Асоціація об'єднаних мистецтв»

Теорія і практика мистецької освіти

Збірник наукових праць

Житомир
Видавець О. О. Євенок
2021

УДК 37.015.31:792
Т 34

Рецензенти: доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова *О. П. Щолокова*;
доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, заслужений артист України *М. В. Черепанин*;
кандидат мистецтвознавства, директор Музею Бориса Лятошинського, заслужений діяч культури Польщі доцент *І. Є. Копоть*.

Теорія і практика мистецької освіти:

Т 34 збірник наукових праць. Ч. II / ред.-упор. Л. В. Обух (відп. ред.),
М. А. Моїсєєва. Житомир: О. О. Євенок, 2021. 186 с.

ISBN 978-966-995-282-0

У збірнику представлено наукові статті учасників Всеукраїнської науково-практичної конференції «Мистецька освіта в Україні: проблеми та інновації», що відбулася 2 березня 2021 року на базі кафедри мистецької освіти Навчально-наукового інституту педагогіки Житомирського державного університету імені Івана Франка в онлайн-форматі. Статті присвячені актуальним проблемам і перспективам мистецької освіти, основним світовим тенденціям її функціонування, практично-теоретичному розвитку професійно орієнтованого мистецького навчання й виховання в Україні.

Присвячується світлій пам'яті кандидата педагогічних наук, доцента кафедри мистецької освіти Житомирського державного університету імені Івана Франка Світлани Олійник (1962 – 2021).

The collection presents scientific articles of participants of the All-Ukrainian scientific-practical conference "Art education in Ukraine: problems and innovations", which took place online on March 2, 2021 on the basis of the Department of Artistic Education of the Institute of Pedagogics of Zhytomyr Ivan Franko State University. Articles dedicated to current issues and perspectives of artistic education, main world trends of its functioning, practical and theoretical development of professionally oriented artistic education and upbringing in Ukraine.

Dedicated to the bright memory of the candidate of pedagogical sciences, associate professor of the Department of Artistic Education of Zhytomyr Ivan Franko State University Svetlana Oliynyk (1962 – 2021).

УДК 37.015.31:7 92

Публікації подаються в авторській редакції. Відповідальність за зміст публікацій несуть автори. Редакційна колегія може не поділяти думку авторів.

Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол № 13 від 25 червня 2021 р.).

Обкладинка: А. Дубініна

ISBN 978-966-995-282-0

© ЖДУ імені Івана Франка, 2021
© Видавець О.О. Євенок, 2021

ПЕРЕДМОВА

Модернізація мистецької освіти в Україні на початку XXI століття зорієнтована на пошуки підходів до розв'язання інноваційних завдань в контексті соціокультурних змін, їх активну апробацію в освітньо-виховному процесі на етапі педагогічних нововведень.

З таких позицій кафедрою мистецької освіти Навчально-наукового інституту педагогіки Житомирського державного університету імені Івана Франка була ініційована Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференція «Мистецька освіта в Україні: проблеми та інновації», котра відбулася 2 березня 2021-го року під патронатом Міністерства освіти і науки України та за партнерської співпраці з кафедрою методики музичного виховання та диригування Навчально-наукового Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, а також з кафедрою методики музичного виховання і диригування Навчально-наукового інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

До участі у роботі конференції долучились одні з кращих науковців і практиків із провідних освітніх закладів різних регіонів України (Київ, Харків, Житомир, Івано-Франківськ, Мукачево, Дрогобич, Кропивницький, Вінниця, Миколаїв та ін.), котрі представили наукові та навчально-методичні доробки з мистецтвознавства, культурології та мистецької педагогіки.

У процесі роботи пленарного засідання науково-практичної конференції вибудовувалась нова перспектива детермінації мистецької освіти певним соціальним замовленням суспільства в умовах держаних трансформацій: спрямування на гуманізм у професійній освітній діяльності, використання сакрального мистецтва як засобу естетичного виховання, особлива увага до інклюзивного навчання, візуалізація освіти, пошук методологічних орієнтирів, періодизація та порушення проблемних історичних контекстів, порівняльний аналіз мистецької специфіки, регіональне спрямування.

Секційні засідання розглянули питання методології та методики мистецької освіти в культуротворчому процесі XXI століття, інтеграційні процеси освітнього простору, його модернізацію та міждисциплінарні тенденції у закладах освіти.

Таким чином, проблемні питання теорії й практики мистецької освіти зумовили об'єктивні дискусії щодо становлення високопрофесійної, соціально відповідальної, мобільної та

конкурентоспроможної особистості, здатної відповідати сучасним вимогам ринку праці.

Дослідження освітнього процесу та його відповідності до міжнародних освітніх стандартів, дозволили визначити вітчизняну систему підготовки майбутніх митців та педагогів як таку, що корелює новій науково-мистецькій парадигмі освіти, задекларованій Міжнародною асоціацією експертів і практиків з питань зв'язків освіти і мистецтва¹ та дає підстави для комплексного використання концептуальних засад мультикультурного виховання з урахуванням національних основ.

Отож, з огляду на значний інтерес вітчизняної наукової думки до проблем становлення та розвитку мистецької освіти в Україні, доцільним стало розміщення та публікація окремих матеріалів за темою конференції у пропонованому збірнику наукових праць. Тематика статей висвітлює актуальні питання теорії та історії мистецтва, сучасні технології освітньо-мистецького простору, вітчизняний і зарубіжний досвід професійної підготовки фахівців мистецького спрямування, культурно-мистецькі та педагогічні практики в соціокультурному вітчизняному середовищі.

Збірник наукових праць стане у нагоді науковцям, фахівцям у галузі мистецької освіти, студентам мистецьких та педагогічних спеціальностей середніх спеціальних та вищих закладів освіти, педагогам загальноосвітніх і позашкільних навчальних закладів, усім, кого зацікавляють озвучені проблеми.

Особливим пропоноване видання робить його присвята світлій пам'яті кандидата педагогічних наук, доцента *Світлани Василівни Олійник* (1962–2021), котра майже 34 роки свого професійного життя віддала навчанню й вихованню майбутніх вчителів музичного мистецтва та розвитку їх науково-педагогічного потенціалу.

*Кандидат мистецтвознавства,
доцент, завідувач кафедри мистецької освіти
Навчально-наукового інституту педагогіки
Житомирського державного університету
імені Івана Франка*

Людмила ОБУХ

¹ LEA International. Inter disciplinary approach. URL.: <https://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php>

Ярослава Бардашевська,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики музичного

виховання та диригування,
ORCID ID: 0000-0002-2315-9757;

Тетяна Маскович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики музичного
виховання та диригування;

ORCID ID: 0000-0003-4731-8350
Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ)

ВПЛИВ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ВИКЛИКІВ СУЧАСНОСТІ НА ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ УЧНЯ

У статті розглянуто проблеми розвитку творчої активності особистості дитини на уроках музичного мистецтва в умовах сьогодення, оскільки у сучасній педагогіці поступово зростає інтерес до цієї проблеми. Пов'язано це із тим, що в нових соціокультурних умовах відбулася переоцінка уявлень про найбільш важливі та значущі якості особистості: самостійність, ініціативність, новаторство. І саме вони визначають рух до прогресу в житті цілого суспільства, як наслідок відбувається підвищена увага до завдань творчого розвитку особистості, котра знайшла особливе значення і в загальноосвітній школі, де закладається фундамент здатності особистості до творчого самовираження. Тому акцент всебічного педагогічного сприяння саморозвитку та творчої самореалізації учнів повинно зосереджуватися саме на центральній точці виховної та освітньої діяльності сучасної школи.

Ключові слова: інтерактивні методи навчання; проблеми сучасної школи; урок музичного мистецтва; художньо-творча діяльність школярів.

THE INFLUENCE OF SOCIO-CULTURAL CHALLENGES OF MODERNITY ON THE PROCESS OF FORMING A STUDENT'S MUSICAL AND CREATIVE PERSONALITY

In the article the problems of development of creative activity of the

child's personality in the lessons of musical art in the present conditions are considered. In modern pedagogy, interest in this problem is gradually increasing. This is due to the fact that in the new socio-cultural conditions there was a reappraisal of representations about the most important, socially important qualities of the individual: autonomy, initiative, innovation, determining the movement to progress in society. Accordingly, increased attention to the tasks of creative personality development has found special significance in the general education school, which laid the foundation of the ability of the individual to creative expression. Therefore, the task of comprehensive pedagogical assistance for self-development and creative self-realization of students should be in the center of educational and educational activities of the modern school.

Keywords: *artistic and creative activity of schoolchildren; a lesson in musical art; interactive teaching methods; problems of modern school.*

© Бардашевська Ярослава Миколаївна, Маскович Тетяна Миколаївна, 2021

Постановка проблеми. У процесі розвитку художньої культури, від якої залежить встановлення гармонії між запитами та потребами людини, з'являлися, вдосконалювалися та утверджувалися різні види мистецтв як прояв безперервної, різнопланової та багатогранної творчої діяльності людини. Мистецтво завжди вміщувало в собі надзвичайно потужну здатність розвивати людину та змінювати її життя, особливо актуальним воно є і у контексті викликів сьогодення. Проблема домінанти та сили мистецтва не є чимось принципово новим для науки: про неї говорили відомі мислителі минулого, її значущість засвідчувалася вагомими науковими працями.

Свого часу визначний педагог В.О. Сухомлинський в «Листах до сина» писав: «... Найголовніший засіб самовиховання душі – краса. Краса в широкому розумінні – і мистецтво, і музика, і сердечні відносини з людьми» [6, 46]. Мистецтво здатне схилити людину до рішучих вчинків і навіть змінити її життя, а в ставленні до суспільства – викликати значні переми в настроях, переконаннях і діях тих чи інших соціальних груп.

Сучасний світ з його високим динамізмом змін, непередбачуваністю майбутнього, інтенсивним зростанням високотехнологічних виробництв та екологічною кризою кидає перед людиною нові виклики: особистість має бути не лише «знаючою», а в першу чергу активною, духовно наповненою, творчою, мобільною,

гнучкою, ініціативною, здатною швидко реагувати на зміни, бути відповідальною за своє життя та життя своєї країни. У зв'язку з цим посилюється роль особистості, здатної до творчості, стрімко активізуються пошуки шляхів, технологій, методик розвитку дитячої обдарованості та розкриття здібностей зростаючого покоління. Серед проблем, котрі постають перед сучасною музичною педагогікою є музично-творчий розвиток учнів. Потреба у її науковому обґрунтуванні природно впливає із тих вимог, які ставляться перед учителем музичного мистецтва та безпосередньо впливають на теорію та практику музичної освіти сучасної школи.

Огляд літератури. Проблема творчого, морально-естетичного та духовного розвитку засобами музики знайшла відображення у філософській, педагогічній, мистецтвознавчій літературі. Поряд із фундаментальними працями було проведено ряд наукових досліджень, написано значну кількість дисертацій, де було розглянуто ті чи інші аспекти розвитку творчої особистості дитини у сфері музичного мистецтва, розкривалися певні сторони їх музично-творчої діяльності, а також вплив окремих форм навчально-виховного процесу на художньо-творчий розвиток школярів, зокрема: морально-естетичне виховання дітей засобами української народної музики (О. Аліксійчук), морально-естетична діяльність дітей (О. Мироненко), виховання моральної культури засобами мистецтва (О. Шкурін), формування особистості засобами музики (Л. Шеремет), музично-естетичний розвиток дітей (Е. Печерська), розвиток музично-творчих здібностей у навчально-виховному процесі (К. Стецюк), розвиток творчої активності, творчої обдарованості дітей (Л. Ороновська, В. Тесленко), тощо. Проте в жодній з цих робіт не було ґрунтовно розглянуто проблему музично-творчого розвитку дитини в умовах духовно-етичних викликів сучасності. Відтак, актуальними залишаються також пошуки у сфері методики музичного виховання, продиктовані недостатньою увагою до проблем художньо-творчого розвитку багатогранної творчої особистості дитини.

Мета статті полягає в осмисленні способів художньо-творчого розвитку особистості дитини засобами музичного мистецтва в умовах сьогодення та його проявів у різних видах функціонування загальноосвітньої шкільної програми.

Виклад основного матеріалу. На початку III тисячоліття в усьому світі відбувається переосмислення ціннісних орієнтирів і стратегій людського буття, а отже, і цілей освіти. Нині в умовах духовного зубожіння суспільства одним із основних завдань школи першочерговим є виховання насамперед духовно багатієї особистості, а найвища виховна функція належить саме мистецтву

та його прояву в музично-мистецькій культурі. Цілеспрямоване формування внутрішньої культури особистості здійснюється в шкільних та позашкільних закладах, де музичне мистецтво у період сьогодення спрямоване на естетичний, творчий, емоційний та інтелектуальний розвиток учнів.

Попри значні позитивні результати модернізації сучасної системи освіти (посилення творчої складової змісту освіти, створення інтегрованих курсів, варіативних підручників, застосування інноваційних технологій навчання та ін.), сучасна школа має низку проблем, певних граней педагогічної теорії та практики, котрі ще потребують шліфування, а подекуди і повної трансформації. Тому актуальними залишаються пошуки методів та форм у сфері методики музичного виховання.

Варто вказати на деякі невідповідності сучасної школи, котрі перешкоджають плеканню нової генерації та перетворюють освіту на «підготовку до минулого життя», сповільнюють процес розвитку духовних творчих особистостей в Україні: шкільна програма дає значний обсяг непривабливої для дитини інформації, використовує репродуктивні методи навчання, привчає до шаблонності у виконанні завдань, що призводить до спаду енергетичного тону дитини, занурення у так званий пасивний стан та зниження активних духовно-творчих процесів мислення; спонтанна дитяча творчість нерідко піддається різкій критиці, від дитини вимагається шаблонної відповідності «гарного та чемного учня». Такі діти є «незручними» для багатьох вчителів. Також не всі вчителі в процесі педагогічної діяльності не ставлять перед собою завдання «вчити дитину вірити у власні сили». Українська народна мудрість стверджує, що віра відкриває двері і якщо дитя повірить у те, що вона нетворча – для неї назавжди закриються внутрішні двері у творчість. Проте як тільки педагогу вдається вселити віру у власний внутрішній потенціал, вона зможе досягти найвищих вершин.

Варто також зауважити, що сучасна школа й досі рухається інертно, навчальний процес у стилі «ретро» виглядає майже так само, як і на початку індустріальної епохи. Водночас найважливішим є те, що дитину не готують до реалій сучасного світу, вирощують не творцем свого майбуття, не рушієм прогресу, а як своєрідну «енциклопедію знань».

На нашу думку, великі можливості у покращенні ситуації в сучасній школі має організація повноцінної творчої діяльності учнів, впровадження технологій розвитку художньо-творчих здібностей дітей, що сприятиме духовному та творчому відродженню нації [2]. Художньо-творча діяльність дітей містить у собі надзвичайні можливості багатогранного розвитку особистості, а також дозволяє

гармонійно поєднувати логічні та інтуїтивні процеси, котрі є важливими для психічного та духовного здоров'я дитини. Художня творчість, яка виникає в зоні безпосереднього чуттєвого контакту людини з оточуючим світом удосконалює здатність бачити, споглядати, відчувати, відтворювати. Це своєрідна свобода грайливості фантазії, уявлення, образного мислення, гармонійного сприйняття, активація внутрішньої інтуїції.

Таким чином художньо-творча діяльність сприяє:

- особистісному інтелектуальному та духовному розвитку та дає змогу для самореалізації й здатність до актуалізації власного досвіду.

- прискоренню світового культурного прогресу, що допомагає досягнути дійсність, котра ще не повністю досліджена та готує своєрідну зону найближчого розвитку людства;

- дає можливість у сучасному та напруженому часі здатність насолоджуватися саме теперішнім моментом буття (це в першій мірі стосується художньої праці, музичної, образотворчої та декоративно-прикладної діяльності);

- розкриттю цікавого та неповторного світу, де людина виступає справжнім творцем власного життя;

Отже, творча діяльність – це власне, входження людини в соціокультурний контекст [1, 24].

Музична освіта школярів завжди розглядалася як складова художньо-естетичного виховання та творчого розвитку нового молодого покоління. Саме засобами музичного мистецтва мають бути створені умови для створення та заохочення дитини мистецтва, до творчості, а також сртімкого бажання жити в гармонії з навколишнім світом. Музично-творчий розвиток дитини – явище складне, музична діяльність несе в собі не лише багатющі можливості розвитку здібностей сприйняття звукової палітри світу, але й може виконувати функції психотренінгу таких властивостей, як емоційна стійкість, організованість, керованість і лабільність, гнучкість, чуйність. При цьому необхідним є знання механізмів особистісного розвитку й особливостей наявного психоемоційного досвіду дитини [3, 3].

Ефективність розвитку музично-творчих здібностей залежить від залучення учнів до таких форм діяльності, котрі вимагають демонстрації інтелектуальної, художньої, емоційної, творчої діяльності в єдиному комплексі. Дитина не завжди зможе одразу продемонструвати увесь свій внутрішній потенціал власних можливостей, а тому всі види та форми творчої діяльності на уроках музичного мистецтва повинні бути спрямовані на «розкриття» дитячого потенціалу. Тут повинна бути присутня і новизна, і

оригінальність, і незалежність в діях, проте ні в якому разі не шаблонність та передбачуваність дій педагога.

На сучасному етапі урок залишається основною формою організації навчання, проте в умовах сучасності він зазнає суттєвої трансформації. Не оминає цей процес і уроків мистецького спрямування, де змінюється їх функція та форма. Використання інноваційних технологій на шляху формування нового стану сучасної мистецької освіти сприяє цілеспрямованому синтезу методів навчання, відкриває нові можливості для методичної варіативності в організації навчально-виховного процесу. Пошук новітніх методів навчання, які б сприяли активізації пізнавальної діяльності учнів, розвитку їх творчих музичних здібностей є однією з основних проблем сьогодення. Надзвичайної актуальності набувають розвивальні, проблемні методи, самостійна робота, найрізноманітніші творчі завдання, вправи, тренінги, які змогли б забезпечити творче зростання учнів. Виконання творчих завдань передбачає комплексне використання таких видів мистецтва як: музика, література, образотворче мистецтво, що викликають емоції, спонукають до творчого мислення, розширюють пізнавальні інтереси, розвивають творчу уяву та фантазію. Загальна мистецька освіта спрямовує дії педагогів на творчий розвиток учнів, застосування таких освітніх технологій, які найповніше враховують значення всіх факторів соціально-педагогічного впливу та надають можливості дітям творчо реалізуватися в музичній діяльності. Використання інформаційних технологій на уроках музики надає можливість залучати дітей до створення творчих робіт, пошукової роботи під час вивчення народної творчості, української музичної культури, творчості композиторів світу.

Урок музики має проводитися як жива й вільна імпровізація (звичайно, попередньо ретельно підготовлена), учитель музики повинен постійно дбати про створення в класі творчої атмосфери та залучити учнів до різних видів музичної діяльності: слухання (сприймання) музики, виконавства (спів), музично-освітніх занять, музичної творчості тощо. Найбільш вагомим для сучасного уроку є показник активності учнів, адже він спонукає вчителя та учнів до активної взаємодії.

Творчість (музична, образотворча та декоративно-прикладна) у дитячі роки – це умова та засіб максимального розкриття творчих здібностей, активізації емоційно-почуттєвої та комунікативної сфери, пізнавальних інтересів та духовного потенціалу школярів.

Висновки. Отже, формування творчої активності школярів у навчально-музичній діяльності повинно зосереджуватися на модернізації навчального процесу, що сприятиме ефективному

становленню та розвитку творчої особистості учнів, сприятиме визнавати та поважати особистість кожної дитини зокрема, забезпечувати можливість для отримання якісних знань та їх реалізації в майбутньому. Навчаючи та виховуючи дитину, ми не знаємо ким вона стане в майбутньому, з якими проблемами їй доведеться зустрітися в процесі свого розвитку та які вимоги диктуватиме навколишній світ. Проте якщо змалку залучити дитину до прекрасного, прищепити любов до музичного мистецтва, навчити емоційно відчувати мистецтво, різні види музичної діяльності та сприяти розкриттю творчої активності, то в процесі становлення її особистості закладатиметься основа духовного росту й розвиток інтересу до самого життя, до мистецтва, навколишнього прекрасного світу. Безумовно, професія педагога-музиканта розглядається вже у широкому соціальному контексті, адже у період сьогодення цій професії належить особлива соціальна значущість не тільки як фахівця вузького профілю, але як можливого організатора нових освітньо-інноваційних проєктів. Вчитель мистецтва має унікальний шанс навчити дітей розуміти музику, демонструючи власний бездоганний мистецький смак, ерудицію та таланти. Успішне вирішення цих завдань сприятиме досягненню мети музичного виховання в умовах сьогодення: формування у школярів музичної культури як важливої і невід'ємної частини їхньої внутрішньої духовної культури загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Выготский Л. С. Психология искусств. 3-е изд. Москва: Искусство, 1986. 573 с.
2. Коновальчук М. В. Розвиток художньо-творчих здібностей молодших школярів як передумова становлення духовної еліти в Україні. *Матеріали міжнародної наукової конференції*. Київ, 2010. 26 лютого. С.155–161.
3. Ороновська Л. Д. Розвиток творчої активності молодших школярів на уроках музики. *М-во та освіта*. 2003. № 4. С. 55-57.
4. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів «Музика» для 1–8 класів. Київ: Шкільний світ, 2017. 239 с.
5. Субота В. Розвиток особистості засобами музики. *Проблеми сучасної психології: Збірник наукових праць К.-ПНУ ім. І. Огієнка, Інституту психології ім. Г. С. Костюка НАПН України* / за ред. С. Д. Максименка, Л. А. Онуфрієвої. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2011. Вип. 14. С. 775–785.
6. Сухомлинський В. О. Вибрані твори в 5-ти т. Т. 2: Формування комун. переконань молодого покоління. Як виховати справжню людину. Сто порад учителів. Київ: Радянська школа, 1976. 670 с.
7. Шрамко О. Музична освіта в системі виховання духовної культури особистості. *Молодь і ринок*. 2009. № 5 (52). С. 5–9.

Ірина Бермес,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри методики
музичного виховання та диригування;
ORCID ID: 0000-0001-5752-9878
Дрогобицький державний
педагогічний університет
імені Івана Франка
(Дрогобич)

ЗАГАЛЬНІ ЗАСАДИ ІНКЛЮЗИВНОЇ ОСВІТИ І МУЗИКА: ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД

У статті висвітлюються загальні положення інклюзивної освіти, зокрема роль музики – її потенціал у навчанні дітей із особливими потребами. Акцентовано на меті інклюзивної освіти – створенні комфортного середовища для навчання дітей із обмеженими можливостями. Інклюзивна освіта, зокрема й засобами музики, позиціонується як специфічні освітні можливості, що використовуються у навчанні дітей, які мають певні відхилення у фізичному розвитку з метою включення їх в активне суспільне й академічне життя.

Ключові слова: інклюзивна освіта; обмежені можливості; особливі потреби; музика.

GENERAL PRINCIPLES OF INCLUSIVE EDUCATION AND MUSIC: FOREIGN EXPERIENCE

The article deals the general provisions of inclusive education, in particular the role of music – Its potential in teaching children with special needs. Emphasis is placed on the goal of inclusive education – to create a comfortable environment for children with disabilities. Inclusive education, including through music, is positioned as a specific educational opportunity used in the education of children with certain disabilities in order to include them to active social and academic life.

Keywords: inclusive education; limited opportunities; special needs; music.

© Бермес Ірина Лаврентіївна, 2021

Постановка проблеми. Сучасна система освіти орієнтована, головним чином, на учнів, які відповідають певним вимогам і здатні навчатися за загальною для всіх програмою. Натомість діти з

обмеженими можливостями здоров'я не завжди мають можливості й умови, щоб брати участь в освітньому процесі. Ця проблема є вельми актуальною, бо одним із головних напрямків реформування системи освіти в Україні є забезпечення умов доступного навчання для всіх дітей, зокрема і для дітей із особливими потребами.

Інклюзія покликана надати впевненості у своїх силах дітям із обмеженими можливостями здоров'я, мотивувати їх знаходитися в соціумі з однолітками. Діти з особливими індивідуальними потребами надзвичайно вразливі, вони вимагають особливого ставлення і підтримки, мріють про розвиток своїх здібностей і досягнення успіхів у навчанні. Інклюзія допомагає втілити в життя подібні цілі не тільки дітям із обмеженими можливостями й особливостями у розвитку, а й дітям, які, певним чином, різняться від більшості.

Л. Виготський вбачав завдання спеціальної (корекційної) педагогіки в тому, щоб «органічно пов'язати педагогіку дефективного дитинства з педагогікою дитинства нормального» [1, 112].

У європейських країнах інклюзивна освіта розвивається вже тривалий час і закріплена законодавчо. Сутність інклюзивного навчання полягає у недопущенні будь-якої дискримінації дітей, реалізації в освітньому середовищі тих необхідних умов, яких потребують діти, молодь з обмеженими можливостями здоров'я. Важлива роль у цьому процесі належить музиці.

Огляд літератури. Сьогодні питання інклюзивної освіти є вельми актуальним і знаходиться у полі зору українських і зарубіжних науковців, педагогів. Так, проблеми навчання дітей із особливими освітніми потребами висвітлюють А. Гартнер, Т. Лорман, А. Колупаєва, Л. Коваль, С. Литовченко, Т. Скрипник; історичні передумови становлення інклюзивної освіти – О. Біда, А. Колупаєва, О. Кузьміна, Л. Левченко, В. Шинкарук; особливості організації інклюзивного освітнього простору – Л. Айдарова, О. Безклинська, О. Білявська, Ю. Володіна, О. Гапончук, Н. Овчаренко, О. Олексюк, О. Сухобрусова, Н. Фоміцька; впровадження інклюзивної освіти – І. Аверіна, Т. Дмитрієва, І. Лошакова, Л. Савчук, М. Шеремет, Н. Шматко; проблеми інклюзивної мистецької освіти – Т. Добровольська, О. Ляшенко, Н. Овчаренко, О. Олексюк; психолого-педагогічні аспекти інклюзивної музичної освіти – Л. Андрухович, О. Воронов, Є. Воропаєв, І. Калиновська, Л. Назар, В. Петрушин, О. Смирнов, С. Штирбул; варіативність методик інклюзивного навчання – О. Андрєєва, Ю. Бабалян, І. Бакшеев, О. Кравчук, Т. Малаєва, Л. Нікітюк, Г. Побережна та інші.

Мета статті полягає в розкритті особливостей інклюзивної освіти, зокрема і музичної, у зарубіжних країнах.

Виклад основного матеріалу. Вельми часто ми зустрічаємося з учнівською молоддю, отримання освіти якої пов'язується з певними суб'єктивними труднощами. Втім ще давні греки ставили питання про неоднакові природні можливості учнів. Із цього приводу Плутарх акцентував: «... якщо комусь здається, що він від народження не досить здібний, навіть якщо він і отримає правильну освіту... все одно не буде в силі компенсувати нестачу таланту. Нехай знає, що він помиляється. ... Навчання здатне замінити те, чого не дано від природи» [4]. Ця думка спонукає педагогічне співтовариство замислитися над питанням як мотивувати учнівську молодь з обмеженими можливостями здоров'я до навчання, зокрема й музики. Вельми важливим у цьому процесі є зарубіжний досвід.

Передумови інклюзивних процесів у музичній царині виникли ще у XVIII столітті в Італії. Так, італійський композитор А. Вівальді впродовж життя працював у монастирському притулку «П'єта» (від італ. *Pieta* – співчуття) для покинутих дітей, чимало з яких страдали хронічними захворюваннями. Такі притулки, що, по суті, були дитячими будинками при монастирях, отримали назву метризи. У них навчалися діти, зокрема й із фізичними вадами, тяжкими захворюваннями. Втім, завдяки А. Вівальді, вони набували необхідних навичок, і виходили у світ вправними музикантами, навіть знаними у професійному світі.

Інклюзивна освіта зародилася ще на початку XIX століття. Задум належить швейцарському вченому Й. Песталоцці, який висунув такий педагогічний принцип: «для дитини, разом із дитиною, виходячи з дитини» і «будити творче в дитині». Завдання виховання, за Й. Песталоцці, – розвиток здібностей людини у відповідності до законів природи, а основа – діяльність. «Око хоче дивитися, вухо – слухати, нога – ходити і рука – хапати. Але так само і серце хоче вірити і любити, а розум мислити». Виходячи з цього відкриття і необхідності «розвитку людського розуму», Песталоцці наголошував, що «пізнання істини у людини витікає з пізнання самого себе» [3, 116]. Вчений стверджував, що освіта і виховання повинні бути доступними всім дітям.

Ідею про спільне навчання здорових і дітей із порушеннями психофізичного розвитку розробив німецький сурдопедагог С. Гейніке – директор першої у Німеччині школи для глухих. Він запропонував відкрити у школах спеціальні класи для дітей із такими вадами, яких повинен навчати підготовлений учитель. С. Гейніке доказав, що основою методу спілкування дітей із проблемами слуху, який поширився в Європі, є пріоритет руху губ перед жестикуляцією.

Значну лепту у розвиток інклюзивної освіти вніс і французький отоларинголог О. Бланше у другій половині XIX століття. Він відкрив класи для дітей, які втратили слух. Навчалися ці діти у загальних класах муніципальних шкіл. Однак цей досвід не набув поширення. Натомість у практику було впроваджено сегрегаційну модель навчання дітей із відхиленнями у розвитку в окремих реабілітаційних закладах освіти. Втім у сегрегованому закладі діти вилучаються з природного для них середовища й увага фахівців зосереджується саме на виправленні вад, а не на особистості дитини, її соціалізації. Тільки наприкінці XX століття у багатьох країнах світу (США, Великобританія, Швеція, Німеччина, Італія, Норвегія) скерування дітей у спеціальні (корекційні) освітні заклади стало надзвичайним заходом. І відбувалося це тоді, коли всі інші використані можливості не дали очікуваного результату. Натомість в освітній практиці цих країн реалізується принцип інтегрованого підходу – надання можливості дітям із обмеженими можливостями здоров'я навчатися у загальноосвітній школі разом із звичайними дітьми. При цьому створюються додаткові умови спеціальної підтримки, що полегшують навчання. Розпочався цей процес у 40-х роках XX століття у деяких європейських країнах і США, навчальні заклади загального типу яких приймали «особливих» учнів у групи зі звичайними дітьми. Втім наукова концепція інклюзивного навчання була розроблена тільки-но 1994 року. Вона була представлена на всесвітній конференції, ініційованій ЮНЕСКО, на якій розглядалися питання освіти дітей, котрі мають проблеми зі здоров'ям. Відбулася конференція в м. Саламанка, в Іспанії. Її резолюцію підтримали учасники з 92 країн світу. Проголошений на конференції принцип інклюзивної освіти передбачав активне включення дітей із обмеженими можливостями здоров'я у шкільний навчальний процес, перебудову процесу загальнодоступного навчання для забезпечення освітніх потреб усіх дітей. Основні положення Декларації «Про принципи, політику і практичну діяльність у сфері освіти осіб із особливими потребами», метою якої було закликати країни до формування «школи для всіх», були підтримані законодавчими актами на всесвітньому конгресі в Дакарі (2000). Власне результатом роботи Дакарського форуму і стало введення поняття «інклюзія» у міжнародний ужиток.

На сучасному етапі провідні держави витрачають значні кошти на навчання дітей, які мають особливі освітні потреби. Лідером у цьому процесі є Італія, де дитячі будинки й інтернати не діють вже більше ста років. Понад 90% учнів, до числа яких входять і діти з обмеженими можливостями, навчаються у звичних школах. Фінансування цих, по суті, інклюзивних шкіл здійснюється за рахунок

держави та приватних пожертв. Ба більше, міністерство освіти Італії зобов'язує директорів і вчителів освітніх закладів щороку проходити курси підвищення кваліфікації (40 годин) щодо включення в навчальний процес дітей із особливими освітніми потребами. Цікаво, що італійці дбають про тісну взаємодію шкіл із фахівцями організацій сфери охорони здоров'я, що здійснюють діагностику і терапію – лікарями, психологами, соціальними працівниками, логопедами. Це сприяє грамотній роботі з дітьми з особливими потребами і приносить плідний результат.

Важливого значення інклюзивній освіті надається й у Великобританії. За статистикою близько 19% дітей шкільного віку належать до тих, хто має постійні чи тимчасові особливі освітні потреби. Вони отримують необхідну кваліфіковану допомогу. 2% учнів із тяжкими чи комплексними порушеннями здоров'я мають офіційний статус щодо особливих освітніх потреб, відповідно, їм призначається додаткове фінансування. Значне поживлення у цьому русі відбувається у Фінляндії, Швеції, інших країнах.

У Польщі використовується загальноосвітня програма «Школа життя», призначена для дітей із порушеннями інтелектуального розвитку. Навчання за цією програмою дозволяє учням не тільки оволодіти знаннями, вміннями та навичками, а й активно пізнавати світ. У змісті програми також присутні компоненти, спрямовані на широку участь дітей у різних сферах життя: у структурі занять представлена доступна їм практична діяльність, активне спілкування з однокласниками.

Учні класу розбиваються на групи відповідно до їхніх освітніх можливостей, із кожною з яких учитель почергово проводить заняття: пояснює новий матеріал, перевіряє його розуміння та засвоєння, надає індивідуальну допомогу. Інші учні у цей час повторюють пройдений матеріал і самостійно виконують завдання. Головний девіз першої в Італії жінки-лікаря М. Монтесорі – виховання вільної і самостійної людини з почуттям власної гідності. Принцип педагогіки Монтесорі полягає в тому, що дитина творить себе сама, у власній діяльності. Навчання відбувається у відповідності до біологічного ритму дитини, індивідуальним темпом. Феномен педагогіки М. Монтесорі зводиться до віри у природу дитини, стимулювання у неї активності до розвитку, закладеного потенціалу. Водночас виключається будь-який авторитарний тиск на дитину.

Найбільш широкі можливості для індивідуалізації змісту навчання мають широко поширені в інклюзивній практиці Північної Америки (США і Канада) індивідуальні навчальні плани, що розробляються з урахуванням потенційних можливостей конкретної

дитини. Сьогодні індивідуальні навчальні плани набули поширення в європейських країнах (Польщі, Німеччині) і розглядаються як цілком відповідні для спільного навчання дітей із різними освітніми можливостями в адаптованих для кожної дитини умовах.

Діти з особливостями розвитку «мають надзвичайно вразливу почуттєву сферу». Саме музика може допомогти їм «пізнати себе, гармонізувати емоційний... світ», – слушно акцентує Н. Овчаренко [2, 36].

Досвід навчання музики дітей із особливими потребами за кордоном пов'язують з іменами К. Орфа, М. Монтессорі, Ш. Сузукі. Їхня активна позиція та педагогічна діяльність стали підґрунтям формування умов для підготовки дітей із обмеженими освітніми можливостями. Так, позитивні результати у навчанні дітей із різними порушеннями (слуху, зору, мови, затримкою розумового розвитку тощо) можна отримати при використанні методики К. Орфа у процесі імпровізаційно-творчого навчання, в якому всі складові компоненти (мова, рух, музика) взаємопов'язані. Вона передбачає поступове оволодіння різними ударними інструментами, починаючи з відтворення ритму за допомогою плескання, кроків, танцювальних рухів, співу в ігровій формі, відтак – відтворення ритму, мелодії з використанням ударних інструментів. Вибір дитячих музичних інструментів визначається особливостями відхилення у розвитку. У дітей розвиваються комунікативні здібності, елементи соціалізації, вони вчаться працювати в команді. Концепція К. Орфа відкриває нові шляхи взаємин педагога і учня, забезпечує відчуття психологічної захищеності, емоційного комфорту, допомагає самореалізації особистості дитини, її творчому самовираженню. Ідеї педагогічної концепції К. Орфа широко використовуються у світовій практиці для роботи з дітьми з обмеженими можливостями здоров'я. Досвід інклюзивної музичної освіти широко поширений у багатьох європейських країнах, провідні музичні педагоги яких висловлюють думки про те, що навчання музики – необхідна частина освітнього та виховного процесів. Сьогодні у європейському освітньому просторі інклюзивне навчання займає важливу нішу і вельми часто дає унікальні результати, визначаючи життєву перспективу дітей, які мають особливі освітні проблеми. На заході немає жодного музичного закладу (школи, коледжу чи університету), де б не було таких учнів чи студентів. Ця практика, з одного боку, є ознакою гуманного ставлення, з іншого – прагматичним підходом до вирішення проблеми соціалізації учнівської та студентської молоді з особливими освітніми потребами.

Серед загальноосвітніх шкільних предметів саме урок музичного мистецтва має найбільш ефективні резерви для

організації умов роботи з дітьми з обмеженими можливостями здоров'я. Це зумовлено тим, що в житті дитини музика займає особливе місце, допомагає формуванню моральних рис, стає засобом спілкування, позитивно впливає на стан здоров'я. З іншого боку, структура уроку музичного мистецтва достатньо гнучка, що дозволяє організувати роботу на основі взаємодії та взаємозв'язку засобів музики з прийомами корекції.

Методика роботи з дітьми з обмеженими можливостями здоров'я на уроці музичного мистецтва включає в себе низку корекційних заходів: регуляція вербальних здібностей, емоційного стану; розвиток пам'яті, моторних систем організму тощо. При цьому ефективність методики організації роботи на уроці музики з дітьми з особливими потребами досягається шляхом впровадження у традиційний урок музичного мистецтва розроблених методів, прийомів і форм роботи, що мають позитивний корекційний вплив на дітей.

У початковому курсі музичного мистецтва для класів інклюзиву використовується полегшений музичний матеріал для слухання творів, пісенний репертуар добирається з урахуванням психічного розвитку дітей.

Висновки. Інклюзивна освіта, зокрема й музична – складний процес, уже достатньо адаптований у світі. Її модель з чітко виокремленими навчальними компонентами у розвинених країнах світу не може бути сповна реалізована в Україні передусім через історичні, ментальні, соціальні, економічні відмінності. Адже перенесення чи копіювання цієї моделі в інше освітнє та культурне середовище без урахування українських реалій не дасть очікуваного результату. Однак і відкидати цей досвід не можна. Він може стати тим фундаментом на ключових моментах якого можна вибудувати унікальну систему української інклюзивної, зокрема і музичної освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Выготский Л.С. Проблемы дефектологии. Москва: Просвещение, 1995. 527 с.
2. Овчаренко О. Інклюзивний потенціал музичної освіти: теоретичний дискурс. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький, 2019. Вип. 182. С. 35–38.
3. Песталоцци И. Избранные педагогические сочинения / Под ред. В. Ротенберг, В. Кларина. Москва: Педагогика, 1981. Т. 2. 416 с.
4. Плутарх. О воспитании детей. URL: <http://www.simpodium.ru>ru/node/1106> (дата звернення: 14.02.2020)

Наталія Бовсунівська,
кандидат педагогічних наук, доцент,
кафедри мистецької освіти;
ORCID ID: 0000-0002-6418-7738
Житомирський державний
університет імені Івана Франка
(Житомир)

МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ В ГІМНАЗІЯХ УКРАЇНИ ТА ДІАСПОРИ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ

На основі аналізу документів та спеціальної літератури представлено стан мистецьких дисциплін та діяльність окремих викладачів гімназій, які називалися українськими і працювали в складних геополітичних регіонах – Волині та Галичині. Стаття описує традиції музично-естетичного виховання в початкових закладах періоду XIX – XX століть. Увагу акцентовано на патріотичному аспекті. Вказано, що рівень викладання мистецьких дисциплін в даних початкових закладах був високим, і він є вагомою складовою в історії української музичної освіти.

Ключові слова: гімназія; музичне мистецтво; освіта; патріотизм; хор.

MUSIC AND AESTHETIC EDUCATION IN GYMNASIUMS OF UKRAINE AND DIASPORA. A COMPARATIVE ASPECT

Based on the analysis of documents and special literature, the state of art disciplines and the activities of individual teachers of gymnasiums, which were called Ukrainian and worked in complex geopolitical regions – Volyn and Halychyna. The article describes the traditions of music and aesthetic education in primary schools of the XIX – XX centuries. Attention is focused on the patriotic aspect. It is stated that the level of teaching art disciplines in these primary schools was high, and it is an important component in the history of Ukrainian music education.

Key words: gymnasium; musical art; education; patriotism; choir.

© Бовсунівська Наталія Миколаївна, 2021

Людське життя стає справжньою мукою,
справжнім пеклом тільки там,
де перетинаються дві доби,
дві культури, дві релігії
(Г. Гессе. «Степовий вовк»)

Постановка проблеми. Західна частина України є складною територією, яка відіграла в історії неабияку роль, брала безпосередню участь майже в усіх подіях, від яких важила доля цілого континенту. Обрана тема описує предмет з урахуванням історичної ситуації та існуючого на той час територіального простору. Волинь і Галичина часто перебували в епіцентрі зміни кордонів європейських держав, що століттями підпадали під взаємовплив одна одної (Литва, Польща, Росія)... На означеній території новий тип навчального закладу – гімназія, з'явився у XVIII столітті (Галичина) і на початку XIX століття. (Волинь). Мова піде про дві гімназії, які працювали в Перемишлі і Луцьку в різний час, при різних владах. Єдиний факт, що об'єднує діяльність двох українських гімназій – їх проукраїнське спрямування на анексованій території.

Огляд використаної літератури. Запропонована тема викликала значний науковий інтерес дослідників. З тією різницею, що діяльність Перемиської української гімназії була об'єктом уваги, здебільшого, дослідників минулого століття, які належать до числа діаспори. Тоді як історією Луцької української гімназії займалися сучасні дослідники М. Онуфрійчук [6], Н. Побірченко [8]. А викладачу гімназії М. Левицькому присвячено збірник з нагоди його ювілею [5]. Так, багато цікавих фактів отримано з колективного альбому «Звідомлення Кружка Родичів при державній гімназії з українською мовою навчання в Перемишлі за шкільний рік 1935-36 з Альманахом п. н. «З юних днів, днів весни» [3]. Цьому ж закладу присвячено видання «Голоси преси про Українську державну гімназію в Перемишлі за шкільний рік 1937-8» [1]. Загалом історією розвитку гімназійної науки на території сучасної України займався Фрідріх Паульзен [7].

Мета статті. Представити загалу традиції музично-естетичного виховання в українських гімназіях Перемишля та Луцька.

Виклад основного матеріалу. «Історію України неможливо читати без броду чи валідолу» – колись писав В. Винниченко. Віками шматований народ усіма силами огризався на всі боки від поневолювачів. Довгий час десятки тисяч українців мешкали за межами своєї рідної землі. Відповідно, й будували там свою освіту. Ще з 1888 року в Перемишлі діяла Українська державна гімназія. Згадуючи історію перемиського краю, стає зрозумілим, що працювати хоч і на своїх старовинних землях, проте в польському середовищі, було надзвичайно важко. Історія відкриття навчального закладу була досить драматичною: після довгої тяганини цісарський відділ освіти дозволив відкрити при польській гімназії декілька українських класів. На роботу в ці класи були запрошені знаючі та

неординарні педагоги. Як зазначають джерела, досить скоро за партами поряд з українськими школярами сиділи і поляки, і вірмени, і євреї. А з «декількох класів» постав яскравий національний заклад, в якому своїх нащадків навчали представники різних національностей. Згодом учні стали «передовиками Перемищини» [2, 11].

Відомо, що гімназія є таким навчальним закладом, в якому традиційно насторожено ставляться до виявів ініціатив учнів. Українська перемиська гімназія, незважаючи на роботу в ній прекрасних педагогів, також певною мірою була закладом із сталими традиціями. Вітер волі початку XX століття розбурхав уми учнів: у 1907 / 1908 роках у закладі силами учнів було організовано «кружок для товариського смообразовання» [*Ibidem*, 22]. З кишенькових грошей було зібрано невеличку бібліотеку. Згодом цей гурток по інтересам розділився на відділ спорту («копаного м'яча, атлетики, наколесників» [*Ibidem*, 22] і музичний (організували духовий оркестр, позносили домашні ноти). Пізніше організували драматичний гурток і гурток «аматорів-світливців» (фотографів).

Як видно з хронології, перший серйозний музичний колектив з'явився в закладі на початку минулого століття. Проте перший концерт в гімназії відбувся ще 1893 року і відтоді відбувався щороку (за виключенням буремних років, коли приміщення гімназії забирали для воєнних потреб). Зауважимо, що концерт почав проводитися на честь Т. Шевченка. Гімназисти залучали до участі в ньому рідних, товаришів з інших навчальних закладів: «Залучалися крєвні та знакомі з добрими голосами, тому гімназія мала добрі хори. З великими симпатіями стрічались виступи духової оркестри, коли весною перед неділею або святом, при звуках музики виходили поза місто...». Світлини тих часів уповні дають уявлення про ці артистичні прогулянки: молодь вбрана в однострій у вигляді жупана з сукна, вишиванки. Викладачі всі в атласних костюмах. На колінах або землі стоять інструменти. Все благородно і вишукано: «Учителі перемиської української гімназії в подавляючій своїй більшості не тільки вчили, але й виховували – перещіплювали цінні прикмети свого народу в молодечі душі учнів. Площина їхньої роботи не замикалася тільки брамою гімназійного будинку» [*Ibidem*, 11]. Таким сподвижником був перший директор закладу Григорій Цеглинський – один з кращих педагогів XIX століття, майбутній депутат парламенту Австро-Угорщини. Випускники завжди зауважували, що директор дуже любив хоровий спів. Він ладен був пробачити будь-яку, навіть найгіршу, витівку своїм співакам. Вони їздили по весіллях, уродинах, відспівували померлих. Звичайно, що не задарма. І ці заробітки суттєво поповнювали бюджет гімназії. Та й артистам перепадала

певна сума злотих. Можливо, що певний антипедагогічний елемент в цих «гастролях» є. І, додамо: з дозволу директора перед сезоном балів або загалом перед потужним світським або церковним святом організовували хоровий октет, який виступав на цих балах. Особливо поважним був виступ в магістраті. Джерело згадує про феноменальних тенорів Білика, Пасічника, баритона Мартиновича, баса Яворського [*Ibidem*, 136]. Директор давав їм гроші на сорочку, взуття, прокат фрака. Представляв панству як своїх випускників, нині студентів Львівського університету. Оскільки співаки практично завжди походили далеко не з гонорових польських родин, такий «вивід в люди» був досить корисним для соціалізації та подальшої кар'єри хлопців. Що до октету, то джерело розповідає про те, що хлопці вміли не тільки співати, а й були провідниками української ідеї: після одного з приватних візитів (колектив завітав до господи когось із старших гімназистів) довелося вертатися пішки до своїх домівок. І на запрошення селян завітали в читальню «Просвіти». Там теж виконали весь репертуар і мали йти далі. І якимось чином завелася дискусія навколо нової української фонетики Куліша, яку категорично не підтримували візаві музикантів. Дискусія почала набирати загрозливого характеру, бо селяни в читальні виявилися москвофілами. Ризику під потенційною бійкою підвів артист хору Іван Гонтарський, який зауважив, що в українській читальні на стінах мають висіти портрети українських діячів, а не тих, хто продався за рублі або злоті. Місцева «Просвіта» цей інцидент не залишила без наслідків і подала в цісарську канцелярію донос. Усіх учасників октету неодноразово викликали в суд, погрожуючи позбавленням волі за державну зраду. Розбиралися довго, і, врешті-решт, з Відня прийшов лист з остаточною постановою: учасників вокального колективу покарати тижневим перебуванням в карцері, колектив розпустити [*Ibidem*, 173].

У продовженні теми опису мистецького побуту гімназії, зауважимо, що хорові справи закладу знаходилися в руках самих учнів (на відміну від, скажімо, хору Академічної гімназії у Львові, яким керували А. Вахнянин, О. Нижанківський, Ф. Колесса). Ця обставина давала їм усвідомлення власної значущості, самостійності і відповідальності. Хором гімназії керували Володимир та Денис Березовські, Дмитро Ключник, Кипріян Білинський, Іван Смолинський, Осип Яворський, Роман Прокопович, Володимир Балко, Омелян Савчин. Меценатом, або «батьком» хору був директор Цеглинський. Він навіть запрошував на навчання талановиту молодь, часто фінансуючи навчання з власної кишені. З 1903 році в хорі співали майбутні оперні співаки роман Любинецький і бас-октавіст Білоголовка. В репертуарі хору були церковні співи та

твори М. Вербицького, А. Вахнянина, М. Лисенка, О. Нижанківського, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, також було багато обробок народних пісень. Хор часто виступав під час богослужінь в храмах, артистів запрошували доповнити хорові колективи інших конфесій (як згадує джерело – йшли заради підробітку, з цікавості). Головною проблемою в хорі була наявність тих, хто був знайомий з нотною грамотою (а, значить, вільно читав нотний текст і швидко вивчав напам'ять) і тих, хто з нотами був необізнаний. Тому на репетиціях більшість часу доводилося вивчати партії. На вишкіл і опрацювання естетичної складової твору часу не залишалося. Та й такі технічні репетиції не приносили задоволення тим, хто партії знав. Тому вирішили, що «професійні» артисти хору візьмуть на себе певну кількість «аматорів» і будуть вивчати партії на дозвіллі. Така практика скоро дала свої плоди: гімназійний хор став згаданим, чистота інтонації була феноменальною. Згодом випускники-артисти згадуватимуть, що за час роботи в хорі намагалися набути якнайбільше музичних навичок та знань – в той час музика і мистецтво рідко входили до програми шкільної освіти. А досвід роботи в музичному колективі завжди був корисним [1].

Як каже Святе письмо, «судити дерево треба по його плодах». Одним із видатних випускників гімназії був поет, перекладач, філософ, дипломат Петро Карманський. Його твори високо цінували І. Франко та С. Єфремов. У своїх спогадах він вихоплює Костя Горбала, вчителя ботаніки. Цей «дещо підтоптаний дідусь» викладав предмет за цікавою методою: змушував учнів вивчати український фольклор! Зокрема – пісні про рослини. Інколи сам захоплено виконував українські думи: «Наша кляса почала збільшуватися за рахунок напливу учнів з інших гімназій, яким директор не робив ніяких перепон. Це були хлопці, яких польські професори називали «мужланами», і які проте прекрасно співали і мали веселу вдачу та темперамент. І треба признатися: кляса зробилася цікавою, перестала бути збором затурканих трафаретних «ковалів», і вже мала ознаки своєрідної дорослої богеми. Директор, всупереч незадоволенню деяких викладачів, любив нас і не на одну витівку прижмурював очі» [2, 141]. Зауважимо, що поет доживав віку в радянській Україні і з сумом порівнював дві освіти: «Коли порівняти, наприклад, підготовку Шевченківських концертів, то в нашій старій школі зацікавлення ними цілою школою, пієтет перед Тарасом Григоровичем, загальний піднесений настрій... його не можна порівняти з сьогодинішнім легковаженням подібних імпрез молоддю. Молодь підпольської гімназії ловила кожне слово з концерту. Чогось такого в нинішній освіті України не видно. В тогочасній дидактиці ще не було терміну «радісна школа», в нас не

було сучасних організацій, яких надмір, які навчають чинності, потреби. Ми ... зуміли бути цікавими і радісними гульвісами. У нас був незорганізований спорт. Ми стихійно збиралися в хорівий ансамбль і співали так, що Цибулянка і Замок гомоніли від наших хороших співів, а під Дівочим Інститутом не раз вечорами можна було почути прегарні серенади, піддержувані цілою оркестрою, до баса включно» [Ibidem, 144]. Цікаво, що один з викладачів гімназії, професор Прийма досить жорстко оцінив одну із збірок П. Карманського (мова про поезії «З теки самовбивця»): «Нехай пропадає, як не хоче жити. Ми потребуємо не плаксивих, а життєрадісних і бадьорих юнаків. Вже нам треба покінчити з безсильним сентименталізмом і вічним наріканням на нещасну долю свою і цілого українського народу» [Ibidem, 154]. Власне, і сам професор Прийма проявив себе як толковий імпресаріо під час вакаційних поїздок гімназійного хору у складі 16 співаків під орудою Івана Смолинського по Галичині. (Професор загинув мученицькою смертю в Полтаві в катівнях НКВС) [3].

Особливе місце займали уроки музики в Українській гімназії Луцька (рік відкриття 1895). Більшість її випускників згодом виїхали до Європи й Америки, проте деякі висновки про музично-естетичне виховання в гімназії ми можемо зробити з їхніх мемуарів. Зокрема, знаємо, що девіз навчального закладу був «Люби Бога і свою матір-Україну!» [4]. Навчатися в ті роки було важко: часті воєнні конфлікти, які призводили до постійної загрози закриття закладу (це сталося у 1939 році). Викладачів на роботу приймали тільки з дозволу кураторії. Досить обмеженими у правах на подальше навчання були й учні – після закінчення навчання вони мали право вступати лише до Варшавського університету на факультет теології. Навчалися в гімназії і хлопчики, і дівчатка, склад викладацького і учнівського колективів був поліетнічним. Фінансувалася гімназія за рахунок держави (повітового сеймику) і концесій (в особі директора Власовського). Крім цього, солідно поповнювала шкільну скарбницю щомісячна плата за навчання – 25 злотих. Шкільні справи висвітлювалися в трьох журналах: «Промінь», «Багаття», «Шуліка», які видавалися гімназистами. Часто в школі влаштовували вечори. Квитки й буфет були платними, проте дуже рідко в ньому щось залишалося: гроші з продажу йшли на користь бідних учнів, тому купували все. Окрім танців, на дозвіллі учні займалися в спортивному гуртку «Юнак», у якому існувала секція музики. Слід зазначити, що більшість викладачів працювали творчо, даруючи свій талант усім учням. Зупинімося на особі Модеста Пилиповича Левицького (1866 – 1932). Він був прекрасним лікарем, допомагав хворим на холеру і туберкульоз у найглухіших та найвіддаленіших

куточках Волині. М. Левицький є автором знаменитої брошури «Про сільську медицину в неземських губерніях». Перебуваючи на різних посадах, він спостерігав життя в різних його проявах, а свої враження та думки згодом викладав на сторінках газет «Киевская старина», «Літературно-науковий вісник». Вчитель української мови, поборник українськості, автор «Української граматики для само вивчення», Модест Левицький прекрасно грав на роялі, брав участь у шкільних постановках. А вони були солідними за масштабами: наприклад, не всі професійні театри мали в репертуарі оперу «Наталка-Полтавка» М. Лисенка, де пана Возного грав Йозеф Гаккен, згодом соліст Празької опери. У вільний час М. Левицький вчив грати на роялі та бандурі, якими володів блискуче. Він створив чи не перший на Волині шкільний гурток бандуристів [4; 5; 6; 8]. Крім цього, М. Левицький займався композиторською творчістю: йому належить музика романсу «Місяць ясененький» [8]. Писав музикант і для дітей: зовсім нещодавно у Венесуелі було знайдено, на жаль, поки що єдиний його твір – пісню «Соловейків спів» [Ibidem]. Ще одним поважним і знаним вчителем співів у гімназії був Володимир Кирилович Федоренко. Якщо за станом здоров'я (через загибель сина) він не міг проводити уроки, на зміну йому приходив учитель польської мови, згодом відомий письменник Ярослав Галан. Одним з найвідоміших вихованців Луцької гімназії був Василь Потаповський – музикант, співак, педагог. Мати вчила його церковного співу. Після знайомства з Іваном Огієнком (і під його впливом) він почав перекладати старослов'янські церковні гімни на українську мову. Співав Потаповський у шкільному хорі, проте межі цього колективу виявилися замалими для творчо обдарованого юнака. Щоб продовжити й поглибити музичну освіту, В. Потаповський вирушив до Почаєва. Невеликий сімейний статок не дозволяв наймати повіз, тому щосуботи він ходив до Лаври пішки. Його талант високо цінував керівник хору, в майбутньому – капельмейстер оркестру армії Петлюри Колісниченко.

Висновки. Кожне нове покоління людей прагне зробити свій внесок у розуміння того, що значить музика в житті людини. Цей невеликий зріз про мистецький універсум гімназій XIX – XX століть не зможе уповні висвітлити всю багатогранність культурного життя в навчальних закладах. Але дати уяву про те, чим жили, що співали, як проводили дозвілля наші предки, нам вдалося. Науковці висловлювали і висловлюють багато суджень щодо гімназійної освіти, часто досить неоднозначних [7]. Але з упевненістю можемо сказати: до мистецтва в навчальних закладах ставилися серйозно, заняття проводилися на високому рівні, викладацький склад добирався ретельно. Тому з упевненістю можемо сказати – гімназії

були навчальними закладами, в яких давали ґрунтовну музичну підготовку, а їх роль в історії музичної освіти України потребує подальшого вивчення. На вході в приміщення гімназії півстоліття висіла табличка з цитатою вірша Т. Шевченка «Учітєся, брати мої...». Символічно. Обидві гімназії як огниська освіти пустили глибоке коріння не тільки на теренах своєї діяльності. Їх національно-освітній слід помітний навіть за їх межами. А головну мету освіти в українських гімназіях в часи, коли Україна боролася за незалежність, можна висловити рядками з вірша «Пам'яті Петра Цегельського» випускника Української державної гімназії в Перемишлі поета Петра Карманського:

Народ іде нестримно далі, змагає вічно до мети
І ставить кроки, мов зі сталі. Годиться, браття, й нам іти.
Ходім, не гаймо ні хвилини, най кожен свій відробить пай,
Щоб не почувся з домовини докір Петра: «Лінтай! Сідай!» [2, 103].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голоси преси про Українську державну гімназію в Перемишлі за шкільний рік 1937-8. Перемишль, 1938. 24 с.
2. Де срібнолентий Сян пливе. Пропам'ятна книга ювілею 50-ліття Української державної гімназії в Перемишлі 1888 – 1938 / ред. С. Шах. Накладом ювілейного комітету. Перемишль, 1938. 235 с.
3. Звідомлення Кружка Родичів при державній гімназії з українською мовою навчання в Перемишлі за шкільний рік 1935 – 36 з Альманахом п. н. «3 юних днів, днів весни» з нагоди 40-ліття першої матури. Вид.2. Торонто, 1976. 270 с.
4. Луцька українська гімназія: Спогади гімназистів / Ред. Л. Дубиневич. Луцьк, 1998. 219 с.
5. Минуле і сучасне Волині та Полісся. Модест Левицький в історії України і Волині та проблеми формування інтелектуальної еліти. Науковий збірник. Випуск 60. Матеріали Всеукраїнської наукової історико-краєзнавчої конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження відомого українського письменника, педагога, державного і громадського діяча Модеста Левицького (1866 – 1932), м. Луцьк, 15 - 16 грудня 2016 року. Упоряд. А. Силук. Луцьк, 2016. 212 с., іл.
6. Онуфрійчук М. Модест Левицький любив і творив музику. «Роде наш красний»: Краєзнавчий збірник. Т. І. Луцьк, 1996. С. 334-335.
7. Паульзен Ф. Будучність гімназій. [Вступ до уваг проф. др. Фрідріха Паульзена про будучність гімназій]. [Пер. з нім.]. Подав Іван Копач. 1901, т. 15, ч. II. С. 12-160. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Kopach_Ivan/Buduchnist_gimnazyi/ (дата звернення 11.01.2021)
8. Побірченко Н. Письменник, лікар, педагог і дипломат Модест Левицький. *Педагогіка і психологія*. 2002. Вип. 1-2. С. 176 – 187.

Олена Верещагіна-Білявська,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та хореографії;
ORCID ID: 0000-0002-4559-0230
Вінницький державний педагогічний
університет імені Михайла Коцюбинського
(Вінниця)

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА 2020-х: ВИКЛИКИ І ПОШУКИ ВІДПОВІДЕЙ (спроба культурологічного аналізу)

На основі аналізу сучасної соціокультурної ситуації, авторка статті ставить за мету виявити основні виклики професійної мистецької освіти в Україні та окреслити можливі шляхи відповідей на них, наголошуючи на суб'єктивності власного бачення вектору подальшого розвитку української освіти у галузі мистецтва. Головними викликами авторка вважає значне збільшення кількості закладів вищої освіти, що займаються підготовкою фахівців мистецької галузі; суттєве зменшення кількості абітурієнтів, що супроводжується ще й невисоким рівнем їх загальної і спеціальної підготовки; деантропологізація і дегуманізація образу викладача. Шляхами ефективної реакції на ці виклики можуть бути системна робота над створенням такого підходу до підготовки фахівців, який враховує регіональний контекст і водночас є оригінальним сам по собі; створення унікальних педагогічних шкіл з підготовки фахівців у галузі мистецтва; здійснення низки заходів для протидії дегуманізації образу педагога в умовах дистанційного навчання; застосування антропологічного підходу, здатного розвивати в особистості прагнення до постійного саморозвитку.

Ключові слова: антропологічний підхід; дегуманізація; деантропологізація; дистанційне навчання; мистецька освіта; *flipped classroom*.

ART EDUCATION 2020s: CHALLENGES AND SEARCH FOR ANSWERS (Attempt at culturological analysis)

Based on the analysis of the current socio-cultural situation, the author aims to identify the main challenges of professional art education

in Ukraine and outline possible ways to respond to them, emphasizing the subjectivity of his own vision of the vector of further development of Ukrainian art education. The author considers the main challenges to be a significant increase in the number of higher education institutions engaged in the training of specialists in the field of art; a significant reduction in the number of entrants, which is accompanied by a low level of their general and special training; deanthropologization and dehumanization of the teacher's image. Ways to effectively respond to these challenges can be systematic work to create an approach to training that takes into account the regional context and at the same time is original in itself; creation of unique pedagogical schools for training specialists in the field of art; implementation of a number of measures to counteract the dehumanization of the image of the teacher in terms of distance learning; application of an anthropological approach capable of developing in the individual the desire for constant self-development.

Keywords: anthropological approach; dehumanization; deanthropologization; Distance Learning; art education; flipped classroom.

© Верещагіна-Білявська Олена Євгенівна, 2021

Постановка проблеми. Українська мистецька освіта впродовж усіх років незалежності була своєрідним згустком ментальних, матеріальних, технологічних і технічних проблем, які не вирішувалися на загальнодержавному рівні. Причиною цього були критичні соціокультурні негаразди і виклики, які постійно змушена розв'язувати наша молода держава. До наявних проблем додалися ще й нові, створені світовою пандемією, яка, з однієї сторони, лише підсилює існуючі і відкриває нові освітянські проблеми, проте, з іншої сторони, і спонукає до переосмислення цінностей, як термінальних, так й інструментальних, до глибокої рефлексії над сенсами буття особистісного і професійного.

Огляд літератури. Проблема пошуку інноваційних форм і методів діяльності вже декілька десятиріч років знаходиться у полі уваги науковців, що підтверджують праці Л. Даниленко [1], І. Личківської [2], К. Завалко [3] та багатьох інших. Проте, дослідники здебільше акцентують увагу на пошуку нових підходів у навчанні, залишаючи осторонь культурологічний аналіз стану сучасної мистецької освіти, зокрема у просторі вищої школи. Здійснення такого аналізу є необхідною умовою на шляху усвідомлення викликів, поставлених перед освітянами сучасністю, і пошуку шляхів ефективної відповіді на ці виклики.

Мета. Вимушені умови дистанційного навчання лише поглибили відчуття нагальної необхідності і незворотності змін в усіх ланках мистецької освіти. Усвідомлюючи багатомірність проблематики, зосередимося на рівні професійної мистецької освіти, яка, безсумнівно, вимагає якщо не докорінної реорганізації, то хоча б значної модифікації. Авторка статті ставить за мету виявлення ключових викликів професійної мистецької освіти в Україні та окреслення шляхів відповідей на них, наголошуючи на суб'єктивності власного бачення вектору подальшого розвитку української освіти у галузі мистецтва. Оприлюднення особистісних поглядів, на думку автора, є не лише ініціюванням дискусії, але й необхідною умовою для пошуку ефективних шляхів розвитку мистецької освіти у нових соціокультурних умовах. Слід зазначити, що реагувати на виклики сучасності маємо з надзвичайною оперативністю, адже вже сьогодні ринок праці є перенасиченим фахівцями з дипломами мистецьких спеціальностей і, щоб не опинитися на його маргінесі, треба нагально вживати заходів.

Виклад основного матеріалу. Першим викликом вважаємо значне збільшення кількості закладів вищої освіти, що займаються підготовкою фахівців мистецької галузі на рівні ступеня молодшого спеціаліста (молодшого бакалавра), бакалавра і магістра. Проаналізуємо ситуацію, що склалася з підготовкою фахівців галузі знань 01 Освіта / Педагогіка спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) і галузі знань 02 Культура і мистецтво спеціальності 025 Музичне мистецтво на прикладі Подільського регіону. Запити на музикантів у двох невеликих областях – Вінницькій і Хмельницькій, із кількістю населення близько 1,545 мільйона і 1,225 мільйона відповідно, задовольняють наступні навчальні заклади:

- Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського (бакалавр і магістр спеціальностей 014.13 і 025);
- Вінницький фаховий коледж мистецтв ім. М.Д. Леонтовича (молодший спеціаліст спеціальності 025);
- Вінницький гуманітарно-педагогічний коледж (молодший спеціаліст і бакалавр спеціальності 014.13);
- Барський гуманітарно-педагогічний коледж імені Михайла Грушевського (фаховий молодший бакалавр і бакалавр спеціальності 014.13);
- Тульчинський фаховий коледж культури (молодший спеціаліст спеціальності 025);

- Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія (фаховий молодший бакалавр, бакалавр і магістр спеціальності 014.13, бакалавр спеціальності 025);
- Хмельницький музичний коледж ім. В.І. Заремби (фаховий молодший бакалавр спеціальності 025);
- Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка (бакалавр і магістр спеціальності 014.13);
- Кам'янець-Подільський коледж культури і мистецтв (молодший спеціаліст спеціальності 025).

Отже, маємо дев'ять (!) закладів вищої освіти, що займаються підготовкою фахівців-музикантів, галузями працевлаштування яких потенційно можуть слугувати загальноосвітні заклади (5 ЗВО), мистецькі школи і різноманітні музичні колективи (6 ЗВО). За умови бажання усіх випускників безпосередньо працевлаштуватись за отриманою ними спеціальністю у регіоні, матимемо значне перенасичення ринку праці, коли пропозиція сильно перевищує попит. І це є лише першою проблемою. Другою проблемою постає відсутність конкуренції при вступі до цих закладів, а третьою – відповідно підвищена конкуренція між самими ЗВО у боротьбі за абітурієнта. Наслідком цього стає низький рівень попередньої підготовки студентів, що у процесі навчання створить окремих вузол проблем і буде виступати черговим викликом для ЗВО. Подібні ситуації можемо спостерігати і в інших регіонах України.

Отже, перенасиченість фахівцями-музикантами ринку праці і значна конкуренція між ЗВО, які цих фахівців виховують – *перший виклик* для мистецької освіти 2020-х років. Спробуємо окреслити можливі шляхи відповіді на нього. Шлях перший (найпростіший) – скорочення підготовки цих фахівців через відмову в акредитації ОП у ЗВО чи скорочення кількості самих ЗВО. Такий шлях психологічно складний, стресовий, але (можливо) економічно обґрунтований. Усвідомлюючи дискусійність такого варіанту розвитку подій, зазначимо, що лише констатуємо можливий варіант, вже висловлений міністром освіти С. Шкарлетом 11 лютого 2021 року. Якщо на процес скорочення кількості ЗВО через їх об'єднання та укрупнення ми не здатні вплинути, то унікальність освітньої програми та якість її реалізації залежить від конкретного педагогічного колективу і виводить нас на шлях другий (складний, тривалий, інтелектуально затратний, але оптимістичніший) – чесна конкуренція між ЗВО. Унікальність ОП можливо забезпечити за допомогою ретельного вивчення й урахування регіонального контексту, а розкрити його сутність можна у навчальних і робочих програмах навчальних дисциплін, публікаціях викладачів,

різноманітних мистецьких акціях зі створення позитивного іміджу певної освітньої програми.

Одним із шляхів підвищення конкурентоспроможності ОП може стати створення оригінальної педагогічної чи вузькофахової школи. Оригінальні наукові школи є прерогативою лише небагатьох мистецьких ЗВО і базуються на багаторічній традиції і тривалій спадковості. Класичні і педагогічні університети, як і низка мистецьких ЗВО, наразі поки не можуть скласти конкуренцію науковим мистецтвознавчим осередкам, що утворилися у Національній музичній академії імені П. І. Чайковського, Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової, Харківському національному університеті мистецтв імені Івана Котляревського. Поміж класичних і педагогічних ЗВО, можливо, лише Прикарпатський університет імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ) створив самобутню мистецтвознавчу школу.

Класичні та педагогічні університети можуть сконцентрувати свою увагу на створенні педагогічних шкіл, які враховуватимуть регіональну специфіку і запити регіонального ринку праці, надаючи випускникам найбільш затребувані на ньому фахові кваліфікації. Особливості самобутнього педагогічного підходу до навчання здобувачів частково мають бути висвітлені в освітніх програмах і детально розроблені у робочих програмах навчальних дисциплін, про що вже було сказано вище. Питання створення регіональних педагогічних шкіл потребує свого ретельного вивчення, що є неможливим у межах окремої статті.

Виклик другий, що частково є наслідком перенасиченості пропозиції на ринку освіти (не лише мистецької), – суттєве зменшення кількості абітурієнтів і, як наслідок, – невисокий рівень їх попередньої як загальної, так і спеціальної музичної підготовки, а іноді й повна її відсутність. Зниження культурного та інтелектуального рівня абітурієнтів є системною проблемою, значною мірою спровокованою стрімким розвитком сучасних технологій, що мінімізують когнітивні зусилля і мнемонічні процеси особистості. Проте, якщо у процесі фахового навчання виконавські навички можна розвинути до відповідного рівня вимог вищої освіти, супутня проблема низького рівня загального культурного розвитку здобувачів вищої освіти є набагато складнішою. Багаторічний досвід викладання у ЗВО дозволив прослідкувати негативну динаміку пізнавальних і загальнокультурних запитів здобувачів освіти. Поставивши себе на місце пересічного студента, можемо спробувати схематично представити його бачення своїх завдань і шляхів їх розв'язання під час навчання в різні періоди, що залежить

від рівня розвитку комунікаційних технологій та індивідуальних запитів. Звичайно, йдеться про узагальнений образ студентства.

Таблиця 1.

Період навчання	Завдання	Шляхи розв'язання	Освітні наслідки	Антропологічні спостереження
1990-і рр.	Сприймання і пошук інформації за посиланням викладача до конкретних джерел, її усвідомлення та запам'ятовування	Відвідування лекцій, системний пошук у друкованих джерелах, конспектування, обговорення з викладачем	Розвиток когнітивних навичок, підвищення інтелектуального рівня	Бажання поділитися своїми спостереженнями, висловити власну думку, прагнення дискусії, апеляція до міждисциплінарних зв'язків
2000-і рр.	Систематизація інформації, що знаходиться у відкритому доступі	Відвідування лекцій, системний пошук інформації, здебільше поза друкованими джерелами, спроба зіставлення та аналізу інформації	Розвиток пізнавального інтересу, формування аналітичних навичок	Певна розгубленість в інформативному полі, бажання розібратися, невміння дискутувати і доводити свою позицію
2010-і рр.	Ретрансляція викладачеві інформації, отриманої з інтернет-джерел (зокрема Вікіпедії)	Отримання часто випадкової інформації з першого джерела, запропоновано го Google	Прогресуюча пізнавальна пасивність	Бажання отримати вже готову відповідь, переважно закритість до пізнавальної діяльності, зниження естетичних потреб
2020-і рр.	Відповідь на закриті тестові запитання, складання компілятивного тексту на задану тему,	Перегляд у зручний для себе час відео-лекції, звернення до випадкової інформації з	Прогресуюча пізнавальна пасивність	Небажання саморозвитку, відсутність естетичних потреб

	примітивна маніпуляція інформацією	першого джерела, запропоновано го <i>Google</i>		
--	--	--	--	--

У схематичному вигляді таблиця демонструє поступовий шлях до зниження пізнавальної активності здобувачів вищої освіти і явне звуження їх інтересів до набуття виключно базових фахових компетентностей. До цього додається поступове і неухильне згасання інтересу до культурного саморозвитку, що в глобальному плані приводить до формування у соціумі культу фріків – від сцени до великої політики, – при якому визнання та успіх у суспільстві отримують не завдяки інтелектуальним і моральним якостям, а незвичністю поведінки та іміджу. Саме тому у сучасній освіті велику роль має відгравати гуманітарна складова підготовки фахівців. На нашу думку, у гуманітарній складовій мистецької освіти та у процесі вивчення певних музично-теоретичних дисциплін доцільним буде використовувати деякі принципи *flipped classroom* (перевернутого класу). Наприклад, до вивчення окремих тем з історії культури, історії мистецтв, історії музики можна складати перелік питань, які слід опрацювати до лекції, під час якої викладач допомагає зрозуміти, узагальнити інформацію та викласти її у тезах. Досвід дозволив прийти до висновку, що ефективним є і складання переліку рекомендованої художньої (наголошую, саме художньої, не наукової) літератури, необхідної для усвідомлення сенсів мистецтва різних історичних епох, з обов'язковим обговоренням на лекційних чи практичних заняттях. Водночас, можемо констатувати, що студенти часто мають проблеми з усвідомленням художнього змісту та ідей літературних творів, тому зміст часто потребує окремого тлумачення.

Остання позиція таблиці демонструє *третій виклик*, що став наслідком дистанційного навчання у часи пандемії – деантропологізація і дегуманізація образу викладача. Записані і викладені на Ютуб викладачами лекції, використання різноманітних освітніх платформ (зокрема, *Moodle*, *Collaborator* та інших), з однієї сторони, дають здобувачу можливість вільного вибору часу для навчання, проте, з іншої сторони, значною мірою сприяють комунікативному відчуженню учасників освітнього процесу один від одного, адже позбавляють їх можливості живої дискусії, безпосереднього особистісного спілкування. Отже, постать викладача як наставника у професії дегуманізується, він поступово перестає сприйматися в очах студентів особистістю і певною мірою «роботизується», адже у прагненні до створення персоналізованого

навчального середовища освітні платформи часто зводять функції викладача до банальної ретрансляції інформації і перевірки виконаних ними завдань, які, до того ж, часто подаються у вигляді тестів. Відповіді на тестові завдання, зазвичай, вимагають формалізованого володіння певною інформацією. Проте у нинішніх умовах віднаходження необхідної інформації не постає проблемою, а ось перевірка її достовірності, систематизація й узагальнення складають для здобувачів досить серйозне завдання, з яким нерідко вони не здатні справитися самостійно. Це спонукає до виконання викладачем нових функцій, які полягають у тому, що він повинен створювати чіткі орієнтири для пошуку інформації у відкритих джерелах, формувати у студентів навички її опрацювання та систематизації. Антропологізація змісту і самого процесу навчання може стати відповіддю цьому виклику та потребує свого ретельного вивчення щодо різних галузей знань. Зокрема, необхідність використання антропологічного підходу авторка відчула у процесі багаторічного викладання культурологічних, мистецтвознавчих та музично-теоретичних дисциплін для майбутніх фахівців-музикантів, застосування якого дозволяє не лише самим студентам усвідомити взаємообумовленість форм буття людини і музичної творчості, генезис їх розвитку, функції мистецтва з точки зору їх антропологічної спрямованості, але й стимулює їх до активної пізнавальної діяльності та саморозвитку. Окрім інших функцій, викладач повинен виступати для студентів мотиватором в їх інтелектуальному і професійному зростанні.

Висновки. Аналіз та узагальнення сучасної ситуації у мистецькій освіті дозволяє стверджувати, що головними викликами для неї стали:

- значне збільшення кількості закладів вищої освіти, що займаються підготовкою фахівців мистецької галузі;
- суттєве зменшення кількості абітурієнтів, що супроводжується ще й невисоким рівнем їх загальної і спеціальної підготовки;
- деантропологізація і дегуманізація образу викладача.

Відповідь на ці виклики потребує:

- системної роботи над створенням такого підходу до підготовки фахівців, який враховує регіональний контекст і водночас є оригінальним сам по собі;
- створення унікальних педагогічних шкіл з підготовки фахівців у галузі мистецтва;
- здійснення низки заходів для протидії дегуманізації образу педагога в умовах дистанційного навчання та застосування антропологічного підходу, здатного розвивати в особистості прагнення до постійного саморозвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Даниленко Л.І. Управління інноваційною діяльністю в загальноосвітніх навчальних закладах: монографія. Київ: Міленіум, 2004. 358 с.
2. Дичківська І.М. Інноваційні педагогічні технології: навч. посібник. Київ: Академвидав, 2004. 352 с.
3. Завалко К. В. Музична педагогіка: інноваційно-психологічний аспект: навч.-метод. посіб. Київ: ЦУЛ, 2020. 181 с.
4. Шкарлет: держава не зможе фінансувати таку кількість вишів. URL: <http://osvita.ua/vnz/80198/> (дата звернення: 12.02.2021).

УДК 378.147:78-029:165.149

Сергій Горбенко,
доктор педагогічних наук, професор
кафедри теорії та методики музичної освіти,
хорового співу і диригування;
ORCID ID: 0000-0002-2336-2616
Національний педагогічний
університет ім. М.П. Драгоманова
(Київ)

ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ ДО ГУМАНІСТИЧНО СПРЯМОВАНОЇ МУЗИЧНО-ОСВІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Стаття присвячена проблемі підготовки вчителя до гуманізації процесу музичного навчання і виховання в закладах загальної середньої освіти. Зосереджується увага на особливостях міжособистісних стосунків та формах спілкування викладача і студента. Висвітлюються принципи функціонування особистісно орієнтованої музично-освітньої парадигми. Розкривається зміст відповідних компетентностей яких повинен набути майбутній учитель у ВЗО. Висвітлюються механізми розвитку його власної творчої компетентності та здатності до створення умов для творчості дітей як в індивідуальних, так і колективних формах музичної діяльності. Окреслюється важливість формування самоусвідомлення стилю своєї майбутньої практичної діяльності та вимог до себе. Характеризується професійна модель учителя музичного мистецтва гуманістичної спрямованості.

Ключові слова: гуманізація; діалог; компетентність; комунікативні стосунки; музично-освітній процес; парадигма; педагогічна підтримка; самосвідомість; творчість.

PREPARATION OF STUDENTS FOR HUMANISTIC-ORIENTED MUSIC-EDUCATIONAL ACTIVITIES

The article is devoted to the problem of teacher preparation for the humanization of the process of music education and upbringing in general secondary education institutions. The focus is on the features of interpersonal relationships and forms of communication between teacher and student. The principles of functioning of personality-oriented music-educational paradigm are covered. The content of the relevant competencies which the future teacher in the HEI must acquire is revealed. The mechanisms of development of his own creative competence and ability to create conditions for children's creativity, both in individual and collective forms of musical activity, are covered. The importance of forming self-awareness of the style of one's future practical activity and requirements to oneself is outlined. The professional model of a teacher of music art of humanistic orientation is characterized.

Keywords: humanization; dialogue; competence; communicative relations; music-educational process; paradigm; pedagogical support; consciousness; art.

© Горбенко Сергій Семенович, 2021

Постановка проблеми. Актуальною суспільною потребою на сьогоднішній день, важливістю якої, на жаль, далеко не всі усвідомлюють, є гуманізація освітньої галузі. Основну роль у цьому процесі виконує гуманістично орієнтований педагог, якого часто порівнюють з актором, менеджером, режисером, артистом, якому мають бути притаманні, на думку Карла Роджерса, істинність і відкритість досвіду, необумовлене позитивне ставлення до особистості кожної дитини, емпатійне розуміння іншого тощо [2]. Саме від його компетентності, толерантності, спрямованості мислення, переконань, володіння відповідною технологією розвитку творчого потенціалу вихованців, уміння посилити у них віру в свої можливості залежить практичне забезпечення вказаної моделі. Така структурна складність і різноманітність вимог до педагогічних дій учителя приводять до того, що значна частина випускників вищих закладів педагогічної освіти належно не підготовлені до неї, не володіють достатністю своїх дій для ефективності виховання людини культури та завоювання в учнів педагогічного авторитету.

Особливо це відчутно нині, в умовах постіндустріальної цивілізації і все більшого повороту до гуманістичної концепції людини, звертання до її духовності, розвитку творчого потенціалу, боротьбі з технократичним снобізмом, оформлення гуманістичної традиції у сфері освіти [1, 228]. Її смисл полягає в переході від соціально орієнтованої парадигми (конструювання людини за параметрами заданими інтересами суспільства) до індивідуально орієнтованої (конструювання людини в першу чергу для самого себе і опосередковано для суспільства). Безпосередньо в освітньому процесі ця модель реалізується через особистісно орієнтоване навчання і виховання що передбачає максимальне розкриття фахового потенціалу індивіда на основі його самовизначення і самостійності, осмисленого усвідомлення своїх можливостей і життєвих цінностей. Чи готовий до цього сьогоднішній випускник педуніверситету мистецького профілю?

Досвід роботи, аналіз освітнього процесу студентів дозволяє говорити про те, що їх рівень не завжди відповідає вимогам часу. Причину такого стану, слід шукати, на наш погляд, окрім проблем загальнодержавного масштабу, в застарілих методиках і технологіях навчання, де нерідко побутує догма, трафарет, формалізм, авторитаризм, нерозуміння викладачем своїх безпосередніх завдань і цілей у роботі зі студентами, відсутність бачення його практичної мистецької діяльності з дітьми різних вікових категорій та ін. Нерідко спостерігається бажання викладача задовольнити свої власні інтереси, особливо у роботі з художніми навчальними колективами, невинуватно велика кількість концертних виступів, замість спрямування роботи на якнайкращу фахову підготовку студентів-музикантів і хореографів для роботи з учнями закладів загальної середньої освіти як на уроках, так і в позакласній навчально-виховній роботі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема гуманізації освітнього процесу займає чільне місце в педагогічних працях та наукових дослідженнях багатьох учених сучасності, серед яких Г. Балл, І. Бех, Є. Бондаревська, І. Дичківська, І. Зязюн, Л. Кондрашова, В. Кремень, Л. Лузіна, Ю. Мальований, О. Норкіна, О. Пехота, С. Подмазін, В. Рибалка, Г. Філіпчук, А. Хуторської, І. Якиманська та інші вчені. Значну увагу до цієї проблеми в останні роки спостерігаємо серед фахівців мистецької педагогіки (О. Гумінська, С. Коновець, О. Комаровська, О. Лобова, Н. Миропольська, О. Михайличенко, О. Олексюк, В. Орлов, О. Отич, Г. Падалка, А. Растрігіна, О. Ростовський, Г. Сотська, О. Хижна та інші). Концептуальні аспекти компетентнісного підходу до професійної підготовки майбутніх учителів різних фахових напрямів

у зазначеному контексті висвітлені в працях Н. Бібік, Р. Гуревич, О. Дубасенюк, Е. Зеєр, І. Зимньої, І. Зязюна, С. Козак, А. Маркова, О. Савченко, Т. Сорочан, О. Овчарук, В. Семиченко, В. Стрельнікової, Л. Троєльнікової та інших вчених.

Отже, **метою** даної статті є актуалізація проблеми гуманізації освітнього процесу у вищій школі та висвітлення основних напрямів її практичної реалізації у професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Гуманізація освітнього процесу – це пріоритет ціннісних орієнтирів, багатогранна діяльність педагогічного колективу, що охоплює зміст роботи і стиль спілкування викладача і студента, нові педагогічні технології. Гуманістично спрямована освітня діяльність належить до сучасних пріоритетних інноваційних процесів оскільки вимагає зміни педагогічної парадигми: від навчання як нормативно побудованого процесу, до вчення як індивідуальної діяльності того, хто навчається, його корекції та педагогічної підтримки. Саме уміння гуманізувати освітній процес в ході практичної діяльності допомагає майбутнім фахівцям стати особистостями, що значно важливіше, ніж просто виконувати обов'язки вчителя будь-якого шкільного предмета. Нинішнє тлумачення гуманізації базується, перш за все, на повазі, визнанні індивіда, самобутності, самоцінності кожного студента, його розвитку як творчої особистості, наділеної своїм неповторним суб'єктивним досвідом, характеризується гуманістично спрямованими міжособистісними відношеннями співпраці викладача і студента. Вони мають наступні особливості: довіра і повага до всіх студентів, прийняття їх цілей, потреб і поглядів; здатність до розуміння внутрішнього світу кожного з них, вміння стати на позицію окремо взятого майбутнього фахівця; спроможність вести міжособистісний рівноправний діалог на основі взаємної поваги, взаєморозуміння, співпраці.

На наш погляд, особистісно орієнтована музично-освітня парадигма функціонує на основі таких принципів:

- визнання та усвідомлення вчителем індивідуальності учня, його самоцінності та неповторності, сукупності психічних, культурологічних і суто музичних рис; забезпечення його музичного розвитку та саморозвитку;
- диференціації учнів на основі природовідповідності та особистісних відмінностей, пов'язаних із музичним досвідом, інтересами і здібностями кожної дитини, а також диференціації навчальних завдань (обсяг, складність, шляхи освоєння, особливості спілкування й педагогічна оцінка);

- історизму, що передбачає аналіз і включення до освітнього процесу знання історії музично-педагогічної думки, гуманістичних ідей відомих педагогів, елементів компаративістського та ціннісного підходів;
- системності, що вимагає розгляду музично-освітнього процесу як цілісної системи послідовного набуття знань, умінь і навичок;
- науковості, який спирається на закономірний зв'язок музичної педагогіки із фізіологією, психологією, загальною педагогікою, мистецтвознавством, естетикою, культурологією, педагогічною творчістю, інформатикою та ін.
- варіативності, що сприяє організації навчання на основі різноманітності музичного матеріалу, змісту, форм і методів роботи, вибір яких повинен здійснювати учитель музики з урахуванням поставленої мети та уміння педагогічної підтримки кожної дитини.

Враховуючи те, що шлях засвоєння гуманістичних цінностей лежить через вербальне і невербальне спілкування, виникає необхідність створення системи тренінгу таких відносин. Вони можуть відбуватися через методику рольових ігор, педагогічних вправ, групових дискусій, моделювання фрагментів конкретної реальної дійсності тощо. Предметом оцінки стає діяльність спрямована на розвиток і корегування способів мислення і особистої позиції кожного учасника. Така ситуація приводить до активної участі в пізнавальній діяльності, до підтримки, взаємодопомоги. Все це можливе тільки за умови підготовки інноваційного педагога з його високим рівнем компетентності, що являє собою власний досвід, начерк спеціаліста, який може діяти і тоді, коли він не володіє конкретним знанням і вмінням, але здатний розробити необхідні орієнтири і знаходить «вихід із ситуації». Такий педагог володіє основами і методологією педагогічної дії [3, 82]. Звичайно, компетентність включає сучасні знання, навички, способи мислення, вміння учителя виконати замовлення суспільства на формування особистості, здатної до творчості, ініціативи саморозвитку, самоосвіти, ціннісного ставлення до навколишнього світу і самого себе. Усе це в повній мірі стосується і підготовки вчителя музичного мистецтва. Цей процес передбачає здійснення комплексу наступних дій:

- усвідомлення того факту, що студент є найвищою цінністю, визнання за ним права на самостійне вирішення стратегії і тактики свого професійного зростання, збереження власної індивідуальності, відповідального ставлення до максимально

повної реалізації свого професійного і творчого потенціалу в період навчання;

- створення педагогічного середовища для вільного інтелектуального, емоційного і творчого зростання кожного студента, продуктивної самоактуалізації та умов для формування уявного та реального професійного «Я»;
- стимулювання майбутніх педагогів до постійного професійного саморозвитку, пошуку та засвоєння знань, умінь і механізмів свого фахового самовдосконалення;
- розроблення сучасних гуманістичних технологій музичного навчання і виховання, що базуються на творчій взаємодії викладача зі студентами;
- надання майбутнім педагогам можливості самореалізації власного творчого потенціалу в процесі освоєння усіх фахових дисциплін;
- орієнтація на самобутність, неповторність і професійну компетентність кожного студента, налагодження атмосфери віри у власні професійні можливості;
- кардинальна зміна стилю та системи взаємодії учасників музично-педагогічного процесу у вищій школі, провідними принципами яких мають стати: гуманізація, демократизація, природододільність, діалог, взаємоповага, індивідуалізація, диференціація;
- створення високоефективної системи підготовки викладачів фахових дисциплін для вищої школи, здатних до реалізації гуманістично орієнтованої парадигми.

Для проектування та реалізації в практичній діяльності особистісного музичного навчання і виховання учнів надзвичайно важливою є орієнтація майбутніх учителів на виконання низки вимог до себе. Це, перш за все, формування здатності до забезпечення музичного розвитку та саморозвитку своїх вихованців, виходячи з їх індивідуальних особливостей як суб'єктів пізнання; усвідомлення необхідності надання кожному учневі можливості реалізувати себе в музично-пізнавальній діяльності, спираючись на його музичні здібності, нахили, інтереси, ціннісні орієнтації та суб'єктний досвід. Учителю необхідно уміти добирати методи і засоби організації освітнього процесу таким чином, щоб учень міг виявити вибірковість до того чи іншого виду музичної діяльності, до засобів реалізації своїх музичних умінь, навичок і бажань, а музично-навчальний матеріал має бути різноманітним за характером і стилем та виявляти зміст об'єктивного досвіду учня, як знаннєвого, так і емоційно-чуттєвого. Важливою складовою фахової підготовки

вчителя є його навички активно стимулювати самоцінну музичну діяльність яка забезпечувала б учням можливість самоосвіти, саморозвитку, самовиявлення, самостійного вибору й освоєння найзначущіших для них музичних творів.

Незамінною якістю сучасного фахівця музичного профілю має бути його здатність до створення умов для творчості дітей, як в індивідуальній, так і колективній формах музичної діяльності; організація музичних занять на основі вільного спілкування, діалогу, імітаційно-рольових ігор, інсценізації музичного матеріалу, дискусій, творчих завдань тощо. Особливо актуальною в нинішніх умовах є розвиток творчої компетентності самого вчителя, механізми якого бачаться нами у кількох площинах:

- стимулюванні й активізації творчого потенціалу, своєчасній допомозі, корекції дій студента під час реалізації намічених для нього індивідуальних робочих програм з тим, щоб забезпечити успіх його діяльності і якісно сформувати основні фахові вміння і навички;
- пред'явленні вимог до навчання студентів, що відповідали б змісту, спрямованості та рівню якісного мистецького виховання сучасного учня на особистісних засадах. Вони зростають у міру адаптації до них студентів, але щоразу рівень вимог відповідає зоні найближчого мистецько-творчого розвитку дитини та поповнення науково-методичних знань;
- ознайомленні студентів з технологічними системами, стилем діяльності творчих учителів музичного, хореографічного мистецтва сучасними методичними розробками, прийомами, діагностичними методиками, посібниками, інноваційними навчальними матеріалами. На тлі цього, кожному студентові повинна бути надана можливість вибору тих засобів навчання і виховання, творчих методів і форм роботи, які відповідають його індивідуальним баченням, мистецько-педагогічним здібностям і особливостям. Такий підхід дає змогу постійно вчитися, підвищувати рівень своєї творчої компетентності, компенсувати свої слабкі сторони завдяки озброєнню сильними музично-творчими якостями ззовні.

Сучасна професійна модель учителя музичного мистецтва повинна включати, з нашої точки зору, наступні характеристики: інтелектуальну компетентність, під якою розуміється особливий тип організації знань – структурованість, категоріальність і узагальненість, гнучкість і оперативність в аналізі ситуацій, що забезпечує можливість прийняття ефективних рішень у сфері музичної діяльності; ініціативність – ознака особистості, що являє собою органічну єдність музично-пізнавальних, музично-творчих і

музично-виконавських прагнень; самореалізацію, яка передбачає аналіз навчально-виховної ситуації, розуміння сучасних завдань і цілей музичної освіти, планування і прогнозування можливих результатів особистої, музично-педагогічної діяльності, самоконтроль і оцінку ефективності професійної роботи на основі саморефлексії; саморегуляцію, що означає вміння учителя вільно управляти особистою професійною діяльністю на гуманістичних засадах, здатність реагувати на педагогічні інновації, технології, методичні прийоми які можуть бути реалізовані ним у його педагогічному оточенні та особистісно орієнтованому середовищі.

Висновки. Гуманізація освіти дає утвердження абсолютної цінності людської особистості, важливості особистого розвитку, моралі, вчинку. Центральною постаттю в цьому процесі є педагог, його відповідальність, самосвідомість, відданість справі та професійна майстерність. Очевидно, що на сьогоднішній день у закладі вищої освіти немає місця імперативному підходу до навчання і виховання. Разом з тим, існує ряд факторів, що гальмують цей процес. До таких слід віднести відсутність з боку частини викладачів ВНЗ цілісних знань про гуманізацію освітнього процесу, недооцінювання сучасних досягнень мистецько-педагогічної науки, недостатнє осмислення змісту, принципів, прийомів та методів особистісно орієнтованого навчання, недостатнє використання творчих видів мистецької діяльності студентів, використання авторитарних методів у практичній роботі, репродуктивний характер проведення занять тощо. Сьогодні завдання полягає в глибокому аналізі особливостей організації гуманістично спрямованого освітнього процесу у вищій школі та його існуючих недоліків, виявленні педагогічних умов формування професійно значущих якостей особистості вчителя музичного мистецтва, що відповідали б вимозі часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Історія, теорія та практика сучасних гуманітарних наук: колективна монографія / за заг. ред. Т.В. Мартинюк, Н.В. Ігнатенко. Мелітополь: Видавничо-поліграфічний центр «Люкс», 2016, 390 с.
2. Роджерс К., Фрейберг Дж. Свобода учитися: новая идеология и политика образования – человекоцентрированный психологический подход / Пер. с англ. А. Орлова и др. Москва: Смысл, 2002, 527 с.
3. Фурман А. Ідея і зміст професійного методологування: монографія. Тернопіль: ТНЕУ, 2016, 378 с.

Наталія Григорцевич,
викладач диригентсько-хорових дисциплін
вищої категорії, старший викладач;
Ліна Зеленянська,
голова циклової комісії
викладачів хорового диригування,
Бердичівський педагогічний фаховий коледж
(Бердичів)

НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ ЯК СПОСІБ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

У статті висвітлено роботу Всеукраїнської студентсько-учнівської науково-практичної конференції «Хорове мистецтво України: історія та персоналії», що проводиться на базі Бердичівського педагогічного фахового коледжу. Розкрито значення науково-практичних конференцій для популяризації українського хорового мистецтва серед студентської та учнівської молоді.

Ключові слова: доповідь, дослідження, історія хорового мистецтва, майстер-клас, популяризація хорового мистецтва, студентсько-учнівська конференція, хормейстер, хорові колективи, хорознавство.

SCIENTIFIC-PRACTICAL CONFERENCE AS A METHOD OF POPULARISATION OF CHORAL ART

This article covers the work of the All-Ukrainian student scientific-practical conference «Choral Art of Ukraine: History and Personalities», which is held at Berdychiv Pedagogical Vocational College. The significance of scientific and practical conferences for the popularisation of Ukrainian choral art among student youth is being presented.

Keywords: report, research, history of choral art, master class, popularisation of choral art, student conference, choirmaster, choirs, choral studies.

© Григорцевич Наталія Петрівна, Зеленянська Ліна Миколаївна,
2021

Постановка проблеми. Важливою частиною формування фахових компетенцій майбутніх учителів музичного мистецтва є диригентсько-хорова підготовка, вагомими складовими якої є практична підготовка (розвиток диригентської техніки, вдосконалення хорового співу, оволодіння практичними навичками роботи з хором)

та теоретичні знання (питання історії хорового мистецтва, хорознавства). Теоретична підготовка студентів здійснюється безпосередньо на лекційних заняттях під час вивчення курсу «Хорознавство», а практичне застосування набутих ними фахових компетентностей відбувається на заняттях хорового класу та практикуму роботи з хором, хорового диригування.

Останнім часом невід'ємною частиною активного навчального процесу і водночас ефективним засобом об'єктивного вияву обдарованої студентської молоді, реалізації набутих ними здібностей, стимулювання потреби у творчому оволодінні знаннями, активізації навчально-пізнавальної діяльності стали науково-практичні конференції.

Огляд літератури. Питання ефективної організації та проведення наукової роботи в студентському середовищі є актуальним і знаходиться у полі зору науковців-педагогів. Аналіз наукової літератури та інших матеріалів показує, що окремі аспекти студентської науково-дослідної роботи розглядали А. Алексюк, Н. Дем'яненко, І. Зязюн, В. Майборода, З. Єсарєва, Н. Яковлева; проблематику студентських досліджень вивчали І. Дагіте, М. Ковальова; особливості організації науково-дослідної роботи студентів висвітлювали В. Сіденко, В. Шевченко.

Питання значення науково-практичних конференцій у розвитку наукових поглядів студентської молоді висвітлювалися К. Нємець, Ю. Кандибою [3]. Як складову професійної підготовки студентів науково-дослідну роботу розглядають Г. Пономарьова [4], Л. Дробиш, Ю. Карпенко [2].

Водночас науково-практичні конференції можуть бути дієвим засобом пропаганди хорового співу серед молоді та популяризації хорового мистецтва України. Живе спілкування науковців та представників мистецьких навчальних закладів різного типу є не лише важливим чинником формування наукових поглядів студентсько-учнівської молоді. Дослідження історії українського хорового мистецтва, особливостей роботи диригентів та хорових колективів, без сумніву, впливає також на формування ментальної поведінки молоді як громадян України.

Робіт, присвячених висвітленню даного питання, не виявлено, значення науково-практичної студентсько-учнівської конференції як дієвого способу популяризації українського хорового мистецтва не досліджено.

Тож **метою статті** є спроба висвітлення роботи студентсько-учнівської науково-практичної конференції «Хорове мистецтво України: історія та персоналії» як дієвого способу популяризації українського хорового мистецтва серед молоді.

Виклад основного матеріалу. Студентсько-учнівська науково-практична конференція «Хорове мистецтво України: історія та персоналії» проводиться у Бердичівському педагогічному фаховому коледжі Житомирської обласної ради з 2016 року.

Від початку конференція планувалася як внутрішній захід для студентів коледжу, що мав би допомогти більш детально опанувати навчальний матеріал курсу «Хорознавство» та краще підготуватися до державних іспитів з хорового диригування та практики роботи з хором. Проте вже в перший рік до участі в конференції долучилися учні кількох загальноосвітніх шкіл Бердичева та Бердичівської дитячої музичної школи.

Сьогодні конференція має статус Всеукраїнської з міжнародною участю. За 5 років її учасниками стали 127 представників молоді – учнів загальноосвітніх шкіл та мистецьких навчальних закладів, студентів училищ, коледжів, університетів, академій з одинадцяти областей України. Два роки поспіль в конференції беруть участь представники УО «Білоруський державний університет культури і мистецтва», що співають у хорі, люблять українську пісню та всіляко пропагують українське хорове мистецтво в своїй державі.

Учасники конференції перегортають сторінки історії хорового мистецтва України, обговорюють проблеми вокально-хорового виховання підростаючого покоління, звертаються до надбань видатних вітчизняних композиторів, диригентів, хорових колективів, досліджують діяльність маловідомих митців. Цікавим є той факт, що значна кількість доповідей носить краєзнавчий характер, а учасники конференції висвітлюють особливості діяльності своїх викладачів-диригентів, розповідають про творчість хорових колективів свого регіону, міста, селища, популяризують хорову творчість місцевих композиторів.

До роботи конференції долучилися науковці та видатні українські хормейстери, композитори. Гостями конференції в різні роки були:

Сергій Семенович Горбенко, доктор педагогічних наук, професор факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова;

Мстислав Сергійович Юрченко, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри академічного хорового мистецтва деканату музичного мистецтва КНУКіМ;

Дмитро Васильович Радик, заслужений діяч мистецтв України, професор Національної музичної академії України імені П. Чайковського, голова Асоціації діячів музичної освіти і виховання НВМС;

Василь Ілліч Федоришин, декан факультету мистецтв, заслужений діяч мистецтв України, доктор педагогічних наук, професор Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова;

Юлія Валеріївна Грищенко, кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник відділу теорії і практики педагогічної освіти імені академіка І. Зязюна Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України;

Людмила Павлівна Василевська-Скупа, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувачка кафедри вокально-хорової підготовки теорії та методики музичної освіти Вінницького педагогічного університету ім. М. Коцюбинського;

Олександр Олександрович Вацек, заслужений діяч мистецтв України, художній керівник академічної хорової капели «Орея»;

Степан Андрійович Целюх, заслужений діяч мистецтв України, керівник Стрийського муніципального чоловічого хору «Каменярь», голова асоціації диригентів Стрийщини «Камертон»;

Володимир Володимирович Курач, народний артист України, професор кафедри бандури та кобзарського мистецтва деканату музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв;

Роман Ігорович Буник, директор Стрийської хорової школи «Щедрик», випускник музичного відділення Бердичівського педагогічного училища 1983 року;

Олесь Коляда, член правління та художньої ради Українського фонду культури, композитор, співак;

Андрій Бондаренко, український композитор і піаніст, громадський діяч, член НСКУ, співзасновник і перший голова правління ГО «Вікімедіа Україна».

Активна участь науковців суттєво підвищила науково-теоретичне значення конференції, а практичного значення їй надала презентація діяльності хорових колективів. За п'ять років конференція переросла в справжній хоровий форум, на сцені якого можна було побачити як місцеві хорові колективи:

- Народна хорова капела Бердичівського педагогічного коледжу (керівник – Л. Зеленянська, концертмейстер – Т. Командишко);
- Народний хор «Полісся» Бердичівського педагогічного коледжу (керівник – заслужений працівник культури України В. Пупін, хормейстер – О. Яблонська, керівник оркестрової групи – Т. Дем'янчук);
- Зразковий дитячий хор Бердичівської МШ (керівник – викладач вокально-хорових дисциплін І. Оленюк);

- Зразковий художній колектив «Ансамбль фольклорного співу «Вінець» Центру позашкільної освіти ім. О. Разумкова (керівник – Л. Куліченко);
- Ансамбль джазового співу «Старий рояль» Центру позашкільної освіти ім. О. Разумкова (керівник – В. Поплавський),

так і гостей Бердичівщини:

- Хор студентів кафедри академічного хорового мистецтва КНУКіМ «ANIMA» (камерний склад) (керівник – хоровий диригент, співачка (сопрано), заслужена артистка України, професор, завідувач секції академічного хорового мистецтва Н. Кречко);
- Народний хор «Червона калина» факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова (художній керівник – доцент кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова, лауреат Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів імені Миколи Леонтовича А. Литвак, провідний концертмейстер – А. Довбня);
- Народний аматорський молодіжний фольклорно-етнографічний гурт «Дністрові дзвони» с. Петрів Тлумацького району Івано-Франківської області (керівник – В. Жилук);
- Старший склад народної хорової студії «Струмочок» Центру творчості дітей і молоді м. Житомира (художній керівник – О.Ващишина, керівник старшого складу хору – О. Маліновська, концертмейстер – В. Добровінська).

Кожен хоровий колектив не лише презентував свою творчість. Його учасники, попередньо дослідивши питання, ознайомили слухачів з історією створення та творчими здобутками свого хорового колективу.

Щоразу хорове мистецтво України об'єднувало гостей та організаторів конференції у спільному виконанні відомих хорових творів – музичних символів нашої країни: Державного Гімну України, з часу написання якого минуло понад 150 років, видатного «Щедрика» М. Леонтовича, присвяченого 100 річниці презентації твору широкому колу слухачів. Присутні відчули себе нацією й справжніми патріотами, коли заповнили залу могутні звуки пісні «Рече та стогне Дніпр широкий» Д. Крижанівського на слова Великого Кобзаря. Духовний гімн України «Боже, Великий, Єдиний» М. Лисенка лунав як молитва за майбутнє держави та її багатотраждального народу.

З 2017 року в рамках конференції працює «Творча майстерня хормейстера», де своїм досвідом із викладачами та студентами коледжу, вчителями музичного мистецтва ЗОШ, керівниками творчих колективів міста, працівниками закладів культури області ділилися провідні діячі хорового мистецтва України:

у 2017 році

- майстер-клас з вокального виховання дітей за методикою Д. Огороднова директора Стрийської хорової школи «Щедрик» Р. Буника;
- лекція «Незнаний М. Березовський – реформатор української хорової музики» кандидата мистецтвознавства, професора кафедри академічного хорового мистецтва деканату музичного мистецтва КНУКіМ М. Юрченка;
- майстер-класи з вокалу та роботи з хором заслуженого діяча мистецтв України, художнього керівника академічної хорової капели «Орея» О. Вацека;

у 2018 році

- майстер-клас з вокалу кандидата педагогічних наук, доцента, завідувачки кафедри вокально-хорової підготовки теорії та методики музичної освіти Вінницького педагогічного університету ім. М. Коцюбинського Л. Василевської-Скупої;
- майстер-клас з хорового диригування народного артиста України, професора кафедри бандури та кобзарського мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв В. Курача;

у 2019 році

- майстер-клас практичної роботи з дитячим хором керівника старшого складу народної хорової студії «Струмочок» Центру творчості дітей і молоді м. Житомира О. Маліновської;
- майстер-клас із хорового співу лауреата Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів ім. Миколи Леонтовича, доцента кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова А. Литвак.

Не завадила роботі конференції й пандемія. 2020 року з об'єктивних причин конференція проводилася онлайн за допомогою сервісу *Zoom*.

Висновок. Отже, студентсько-учнівська науково-практична конференція «Хорове мистецтво України: історія та персоналії» у Бердичівському педагогічному фаховому коледжі – це не лише можливість долучитися до обговорення питань історії та сьогодення

вітчизняного хорового мистецтва, а й обмін досвідом, можливість особисто познайомитися з видатними хормейстерами, презентувати власні надбання та дослідження, долучитися до спільного виконання відомих хорових творів українських композиторів. А все це разом сприяє активізації дослідницької діяльності, розширенню музичного кругозору студентсько-учнівської молоді та популяризації хорового мистецтва України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білоус О. А., Кравченко Ю. А. Студентська наукова конференція як форма організації дослідницької роботи. URL: <http://repository.sspu.sumy.ua/bitstream/123456789/6580/1/Belous%20E.A.%20C%20Kravchenko%20Y.A.pdf> (дата звернення: 01.02.21).
2. Дробиш Л. В., Карпенко Ю. В. Дослідницька діяльність студентів як засіб якісної підготовки фахівців. Проблеми формування та розвитку інноваційної інфраструктури: європейський вектор – нові виклики та можливості. Тези доповідей III Міжнародної науково-практичної конференції, Львів, 14–16 травня 2015 року. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2015. С. 635–636.
3. Немець К. А., Кандиба Ю. І. Науково-практичні конференції як засіб розвитку наукових поглядів магістрів-географів. URL: <https://periodicals.karazin.ua/issuesedu/article/download/8836/8358/> (дата звернення: 01.02.21).
4. Пономарьова Г. Ф. Науково-дослідна робота студентів у ВНЗ як складова їх професійної підготовки. Наукові записки кафедри педагогіки. Випуск XXIV. Харків. 2010. С. 138–144.

УДК 78.071.1:780.616.433

Галина Довбиш,

концертмейстер кафедри мистецької освіти;

ORCID ID: 0000-0002-5856-1316;

Людмила Обух,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

завідувач кафедри мистецької освіти;

ORCID ID: 0000-0003-3556-7587;

*Житомирський державний університет
імені Івана Франка (Житомир)*

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ІГНАЦІЯ ЯНА ПАДЕРЕВСЬКОГО КРИЗЬ ПРИЗМУ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКИХ КУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМИН

У статті розкрито характерні особливості пасіонарної особистості польського композитора Ігнація Яна Падеревського

(1860–1941) крізь призму україно-польських культурних взаємин. Проаналізовано джерела, котрі дозволяють змалювати творчий портрет Падеревського – піаніста, композитора, політичного й культурно-громадського діяча, педагога. Висвітлено становлення його постаті у дзеркалі світової культури через багатогранну діяльність, вплив якої й досі відчутний на початку XXI століття.

Ключові слова: Ігнацій Ян Падеревський, виконавський та композиторський стиль, педагогічні засади, культурно-громадська діяльність, україно-польські взаємини.

DESCRIPTION OF IGNACY JAN PADEREWSKI'S CREATIVE WORK THROUGH THE PRISM OF POLISH-UKRAINIAN CULTURAL RELATIONS

The article reveals the characteristic features of the passionate personality of the Polish composer Ignacy Jan Paderewski (1860–1941) through the prism of Ukrainian-Polish cultural relations. Sources are analyzed, allowing to describe the creative portrait of Paderewski – a pianist, composer, political, culture and public figure, teacher. The formation of his personality in the mirror of European culture is shown. The formation of his figure in the mirror of world culture through multifaceted activity, the influence of which is still felt at the beginning of the XXI century, is highlighted.

Key words: Ignacy Jan Paderewski, performing and composing style, pedagogical principles, cultural and public activities, Ukrainian-Polish relations.

© Довбиш Галина Сергіївна, Обух Людмила Василівна, 2021

Постановка проблеми. Упродовж ХХ століття в історії вітчизняної фортепіанної культури значну роль відіграли польські музиканти: Кароль Мікулі, Ігнацій Крижановський, Олександр Зажицький, Йозеф Венявський, Ігнацій Ян Падеревський, Леопольд Годовський, Йозеф Гофман, Генріх Мельцер та інші. Всі вони навчалися у провідних європейських музичних установах і зайняли високі посади професорів фортепіано у різних містах світу – Відні, Берліні, Москві, Гельсінкі, Чикаго. Більшість із них підтримували творчі контакти з батьківщиною, в своїх творах звертаючись до національного фольклору продовжуючи традиції романтичного стилю великого Фредеріка Шопена. Ініціативна група польських музикантів на чолі з Єжи Журавльовим стала ініціатором відкриття І-го конкурсу імені Ф. Шопена в 1927-му році, а також видання академічного зібрання його творів під редакцією І. Я. Падеревського, Й. Турчинського, Л. Бронарського. Найзначнішою постаттю серед

польських музикантів цього періоду є піаніст, композитор і педагог – Ігнацій Ян Падеревський (1860–1941).

Слід зазначити, що І. Я. Падеревський зіграв визначну роль в історії світової музичної культури, утвердив риси польського піаністичного стилю з його національною своєрідністю і неповторністю в своїх фортепіанних творах. За його життя було видано досить багато творів і методичних праць, в яких він дає ряд педагогічних порад, що не втратили актуальності до сьогодні.

Огляд літератури. Вивчення діяльності Ігнація Яна Падеревського, безумовно, знаходиться у постійному полі зору польських та українських дослідників: Т. Бродневич [5], М. Костриці, Г. Мокрицького [1], О. Маркової [2], Г. Опенського [6], Т. Сітенко [3], Я. Татарської [8] та інших. Аналіз іноземних джерел [4; 7; 9] переконує, що значимість творчості І. Я. Падеревського для музичної культури незаперечна і, вочевидь, заслуговує подальшого розкриття його ролі в розвитку світової піаністичної школи.

Щодо зв'язків з Україною, то достеменно відомо, що сім'я Падеревського пов'язана безпосередньо з українським містом Житомиром. Там він провів своє дитинство і отримав першу музичну освіту. Зважаючи на недостатню увагу дослідників до виявлення україно-польських взаємин, котрі якомога повніше розкривають багатогранність творчого портрету Ігнація Яна Падеревського – піаніста, композитора, педагога, культурно-громадського діяча, вочевидь, виникає необхідність такого підходу для більш глибокого осмислення культурної спадщини митця та її значення для світового культурного поступу.

Отже, **мета статті** полягає у змалюванні творчого портрету Ігнація Яна Падеревського та простеженні його впливу на розвиток світового піанізму крізь призму польсько-українських культурних взаємин.

Виклад основного матеріалу дослідження. Майбутній музикант Ігнацій Ян Падеревський народився в Україні 18 листопада 1860-го року в селі Курилівка на Поділлі (нині Хмельницький район, Вінницька область). Ранні роки провів під Житомиром, де брав уроки гри на фортепіано у Петра Совинського, брата Войцеха Совинського – автора першого польського Біографічного словника музикантів. До цього часу відносяться перші музичні досліді І. Я. Падеревського. Природжений талант і працьовитість дозволили йому досягти значних успіхів і влітку 1872-го року він зміг поступити до Варшавського інституту музики, котрий закінчив у 1878 році (клас фортепіано Рудольфа Штробля). Наступні декілька років митець жив у Варшаві, займаючись викладацькою та композиторською діяльністю. В кінці 1881-го року він їде до німецького міста Берлін, де

вчиться композиції та оркестровки у Фрідріха Кіля й Генріха Урбана (1881–1884), що дозволяє Падеревському набути істотної академічної підготовки. У цей період він знайомиться з Ріхардом Штраусом і Антоном Рубінштейном.

У 1884-му році – Падеревський переїжджає до Відня і стає учнем знаменитого Теодора Лешетицького. Ігнацій Ян перейняв методику Лешетицького, який звертав увагу не тільки на художню сторону виконання і звукові проблеми, але і на технічну оснащеність учнів. Згодом Падеревський писав, «Мені було тоді двадцять чотири і я повинен був почати з самого початку – з пальцевих вправ», «Умів танцювати, але не вмів ходити» [9, 42].

Все життя Падеревський зберігав почуття подяки вчителю. Посвячення Лешетицькому значиться на титульному аркуші Фортепіанного концерту Падеревського (1888). Лешетицький оцінив талант Падеревського. Збереглися слова Лешетицького, які так характеризують свого учня: «Це велике серце, велика голова, безмірна сила волі, він буде геніальним артистом до кінця життя, тому, що має характер і крім старанної роботи не вмів бачити і не знає іншої мети» [7, 151]. Методика занять Т. Лешетицького в повній мірі розкрила талант І. Я. Падеревського. Сам пан Теодор вважав, «... щоб стати хорошим піаністом для початку потрібен талант, який потрібно розвивати наполегливою працею. Дуже багато залежить від вибору вчителя і його методики <...> Фундаментом гри на фортепіано є техніка, вона включає в себе багато компонентів: швидкість, туше, точний ритм, педалізація – це все те, що я називаю технічним оснащенням <...> Щодня слід займатися технічними проблемами, грати вправи на палецьову техніку не менше однієї години в день. Крім того, потрібно грати гами, грати їх повільно, на *legato*, глибоким туше, звертаючи увагу на підкладання великого пальця, величезне значення має положення кисті...» [4, 97].

Після занять з Т. Лешетицьким, Падеревський деякий час викладає у Страсбурзькій консерваторії (Франція). Саме тут відбулася його зустріч з А. Рубінштейном, який по дорозі в Париж, де він повинен був грати історичні концерти, заїхав в Страсбург. Саме впливом А. Рубінштейна можна пояснити захоплення І. Я. Падеревського творами Ф. Шопена, особливо мініатюрами – мазурками, прелюдіями, ноктюрнами [4, 93]. У 1887-му році Падеревський знову повертається до Відня, де починається його концертна діяльність. Його перший сольний концерт, як піаніста відбувся саме у Відні і приніс йому величезний успіх і визнання. У цей час були написані його популярні «Концертні гуморески», в тому числі «Фантастичний краков'як» і відомий «Менует» *G-dur*. Через рік він виступив в Парижі, взявши участь в звітному концерті

консерваторії, який став визначною подією в музичному житті столиці Франції. Виконання Ігнація Яна Падеревського справило сильне враження, він мав гучний успіх, а Каміль Сен-Санс так оцінив його: «Це геній, який ще до всього грає на роялі» [6, 43]. В 1889-му році він вперше виконав свій концерт *a-moll* для фортепіано з оркестром, який із захопленням був сприйнятий публікою. Концертний сезон 1890–1891-х років польський музикант гастролював у Франції, Німеччині, Бельгії, Голландії. Програми концертів складалися з творів Ф. Шопена, якого він вважав своїм духовним батьком. Ігнацій Ян грав майже всі твори Шопена, виконуючи їх в Європі і на американському континенті.

Про трепетне ставлення Падеревського до особистості Шопена свідчать патріотичні, наповнені глибоким почуттям слова, які він виголосив у жовтні 1910-го року у Львові на з'їзді польських музикантів, присвяченому 100-річчю від дня народження Ф. Шопена: «У Шопена було все, що нам заборонялося: яскравий кунтуш, золотий пояс, благородний звук шаблі, зранені груди, молитви серця, придорожні костьоли, туга за батьківщиною, прокляте тиранство, радісна визвольна пісня» [5, 20]. З подібними промовами Падеревський виступив перед американською публікою на концерті в Чикаго в 1916-му році, присвяченому фінансовій підтримці Польщі [5, 20].

На початку XX-го століття слава Падеревського дуже швидко поширювалася, він ставав культовою фігурою світового музичного товариства. Публіку приваблювала не тільки музична складова виконання Падеревського, але і його яскрава харизма. Набута слава не давала йому довго перебувати на одному місці, тому одразу ж після Європи він з великим успіхом підкорив Америку, грав в залах Нью-Йорка, Бостона, Чикаго, Філадельфії, Сан-Франциска, Нового Орлеана. У 1899-му році він вперше грав у Російській імперії – в Санкт-Петербурзі та Києві. Публіка і преса приймали його добре і навіть називали другим Рубінштейном, що викликало обурення шанувальників останнього. Проте, деякі критики, вважали таке порівняння невірним, «тому, що він – перший Падеревський!» [4, 99].

Неперевершений дар Падеревського проявлявся в тому, що у нього був «мовний піанізм». Фактично, його гра «розповідала» про сутність музики. У збережених записах Падеревського, (мається на увазі перший запис Падеревського – Ноктюрн *F-dur* Шопена) всі ноти мелодії і кожна нота в дрібних прикрасах виконана гранично чітко, звук співучий і ніжний, нескінченне *legato*, бісерне *non legato*, чуйна педалізація – всі ці прийоми розкривають геніальну особистість піаніста, незважаючи на недосконалість техніки запису того періоду. Дуже виразно чути його чудове туше і володіння звуковими фарбами

[4, 48]. Як зауважив Р. Стівенсон, вправні пальці Падеревського слухняно додавали звуку співучість і ніжність, чому сприяло і вільне володіння лівою педаллю. Нарівні з дикцією митець володів дивовижним фразуванням, пов'язаним з «диханням» фраз, як відображенням ритму мови і ораторського почуття часу. «Спів на фортепіано» у Падеревського було пов'язано зі співочим *portamento* і *glissando*, сьогодні практично забутих. Фортепіанна мелодія розглядалася ним в тісній єдності з ритмом і гармонією, один і той же мелодійний звук в залежності від гармонії виконувався різними прийомами. Гра Падеревського рясніла найтоншими нюансами, багаторазове прослуховування його записів дозволяє переконатися в тому, що він дуже тонко реагував на співвідношення ритму і гармонії. Особливу сторону його піанізму представляла собою гра акорду, де він часто вільно застосовував і *arpeggio*. Особливе *cantabile* І. Я. Падеревського було пов'язано не тільки з його чутливим туше, але і з одночасним використанням правої педалі і баса з випередженням мелодійного тону, який завдяки цьому збагачувався обертонами [4]. Нині цей прийом вийшов з практики піаністів, але на тих інструментах, яких грав І. Я. Падеревський, він був цілком припустимий. Однак, критики і за життя віртуозного піаніста вважали неспівпадіння рук неприпустимим (басова антиципація), не зважаючи на те, що цей прийом певною мірою пов'язував гру з особливостями імпровізацій.

Ігнацій Ян Падеревський належав до покоління останніх польських романтиків, чия творча спадщина завершує складний і неоднозначний період в історії фортепіанного виконавства. «Поет фортепіано, вічний мандрівник, сіяч свободи» – за словами Стаффа, «який вважав справою першорядної важливості служіння своєму народові» [4, 35].

Значна частина творів Падеревського (ор. 17–24 і ряд творів без опусів) припадає на 1878–1888-і роки. Це роки до першого піаністичного дебюту композитора. Більшість з них – фортепіанні твори, які і сьогодні популярні. Це віртуозні п'єси та мініатюри з програмними назвами: «Травневий альбом», «В пустелі», «Пісні мандрівника» та інші, які пройняті глибоким мелодизмом, створені на основі польського фольклору (Польські танці ор. 5 і ор. 9; «Татранський альбом» ор. 12; пісні на слова А. Асніка і А. Міцкевича). Падеревський використав не тільки польський мелос, але і тематичні та ритмічні елементи польської народної музики. У «Польській фантазії» композитор використовує ритм краков'яка, куявека, мазурки, а в своїй єдиній опері «Манру», яку презентує у Львові, а через рік у Метрополітен-опера, в Нью-Йорку – елементи гуральської музики. У симфонії *h-moll*, названої пізніше «Полонія»

звучать цитати з народного гімну. У мініатюрах, як і в творах великої форми чітко чутні елементи польського фольклору як відображення вже сформованої музичної традиції (зокрема Шопена, Ліста). Сюди відноситься Соната для скрипки і фортепіано, Концерт для фортепіано з оркестром.

Сьогодні твори Падеревського високо цінуються сучасниками і виконуються оркестрами і солістами зі світовим ім'ям (львівська піаністка Маріанна Гумецька, видатний польський піаніст-віртуоз Кароль Радзівонович, піаніст Лешек Можджер, галицький академічний камерний хор керівник – Василь Яциняк, Академічний симфонічний оркестр Львівської філармонії під батuitoю польського диригента Єжи Максим'юка, солістка Варшавської камерної опери Анета Лукашевіч (меццо-сопрано), Мирослав Фельдгебель (фортепіано), піаніст Адам Водніцький (Польща-США), солістка Варшавської опери Ольга Пасічник (сопрано), угорський піаніст Петер Тот, та багато інших; час дав найвищу оцінку цим творам, які є невід'ємною частиною концертного репертуару з творів польських композиторів. Твори Падеревського є зразком польської національної школи в період після Шопена і Монюшко – до Карловича і Шимановського.

Не зважаючи на те, що музика Шопена була для Падеревського зразком, йому не були чужі тогочасні новаторські музичні течії. Вони, головним чином, проявилися у фортепіанній (Соната *es-moll* *op.* 21 і Варіації і фуга *op.* 23) та вокальній музиці (12 пісень на слова французького поета К. Мендеса). Вище названі твори були написані на початку XX-го століття, але з огляду на їх стилістичні особливості (зокрема, гармонія, мелодія), їх можна зарахувати до початкового періоду модернізму. Чимало творів Падеревського стали відомі порівняно нещодавно – це перші оркестрові твори: Увертюра, Сюїта, Варіації для струнного квартету, сольні твори для фортепіано.

Крім композиторської та виконавської діяльності Ігнацій Ян Падеревський написав «Мемуари», а також цілий ряд статей з питань піаністичної майстерності. В традиції, яку він продовжив і завершив, центральною фігурою була фігура композитора-піаніста. Професійний піаніст, який не пише музику, грає з великою майстерністю, але він підходить до музики «ззовні», тоді як піаніст-композитор виконує музику «зсередини». Саме ці якості були відправною точкою його педагогіки. Подібно своєму вчителеві Лешетицькому велику увагу він надавав точності авторського тексту і аналізу *Urtext-y*. Саме про це згадують польські піаністи Антуанетта Шумовська і Сигізмунд Стойовський, які були учнями Ігнація Падеревського. Їх безцінні спогади розкривають нам окремі

риси методики викладання Падеревського. На заняттях з учнями він не рахувався з часом, і зазвичай, якщо він надихався заняттями, урок тривав безкінечно. На уроках І. Я. Падеревський прагнув розкрити твір відповідно до форми первинного задуму композитора. Для цього він вважав за потрібне розібрати твір до найдрібніших деталей, проаналізувати форму і всі прийоми і засоби, використані композитором для створення власної інтерпретації. В його уяві досконале виконання повинно звучати як вільна імпровізація, наповнена натхненням. Митець був одним з прихильників вільної виразності, як в композиції, так і в виконавстві. Саме тому його нарис можна вважати в своєму роді класичним. Значимість його, підкріплена записами великого польського майстра повинна стати орієнтиром для молодих піаністів. «Завдяки спокійній мудрості і широті погляду вони відкриють для себе традицію, яка належить не тільки до епохи романтизму, але сягає в глиб віків і становить цілу історію людяності в музиці» [4, 63].

Крім виконавської, композиторської та педагогічної діяльності Падеревський займався ще й політикою. Як справжній патріот він під час першої світової війни разом з Генріхом Сенкевичем заснував комітет допомоги полякам, які постраждали в ході війни, направляючи на це частину своїх гонорарів з концертів. У 1918–1921-х роках Падеревський повністю присвятив себе політиці. У 1919–1920-х роках він стає прем'єр-міністром і міністром закордонних справ Польщі, представляючи свою країну в Лізі націй. Незабаром розчарувавшись в перспективах розвитку Польщі, які пропонувала Антанта, Падеревський остаточно пішов з політики, повернувшись до концертної діяльності, зачаровуючи своїм мистецтвом слухачів Європи, Австралії, Америки.

У 1936 році Падеревський знявся у фільмі «Місячна соната», присвяченому його виконавському мистецтву. У 1940 році в зв'язку 50-річчям від дня першого концерту Падеревського в Америці, його відзначив президент США Рузвельт. У цей період Падеревський також входить до складу Польської народної ради, що знаходиться в Лондоні і відроджує свій Фонд. Щоб забезпечити його грошима музикант знову дає концертні тури в США, під час одного з яких він захворів на запалення легенів, від якого і помер 29 червня 1941 року в Нью-Йорку. Він був похований на Арлінгтонському національному кладовищі. Падеревський був єдиним іноземцем, удостоєний бути похованим поруч з відомими військовими діячами Америки [1, 17].

Згідно з останнім бажанням маестро Падеревського, його прах потрібно було переправити до Варшави тоді, коли Польща стане незалежною і вільною. Цей заповіт було виконано через 51 рік після смерті великого піаніста і композитора. Остання «подорож» артиста

завершилася 5 липня 1992 року в старовинному храмі Варшави – костелі Святого Яна. У цій акції взяли участь президент Польщі Лех Валенса і президент США Джордж Буш-старший.

Завдяки дослідженням польських музикознавців в рамках Товариства Падеревського, його твори були опубліковані й виконані. У 1993 році голова Житомирського обласного відділу Товариства поляків України Валентин Грабовський в будинку Падеревського, де він часто бував, виявив, через 41 рік після смерті сестри Марії Падеревської, невідомі досі музичні рукописи творів композитора. Це викликало величезний резонанс не тільки в Житомирі, Україні, а й в Польщі. Унікальна знахідка пана Грабовського – нотний зошит Ігнація Падеревського з 24-х сторінок – викликала особливий інтерес магістра музики Ягелонського університету Малгожати Перковської, котра зуміла приїхати спеціально до Житомира, щоб познайомитися з безцінною знахідкою, яка стала, по її словам сенсацією в світовій музикології. На початку нашого століття також було видано повне 12-томне зібрання творів Падеревського.

Висновки. Узагальнюючи, можна стверджувати про пасіонарність творчої постаті І. Я. Падеревського, яка проявлялась у багатовекторній діяльності як виконавця, композитора, педагога, політичного й культурно-громадського діяча.

Найперше, талант генія проявив себе у якості піаніста-виконавця, якому був притаманний романтичний стиль. Його вплив на формування віртуозного начала проявився у виконанні власних творів, а також творів Ліста, про що свідчать записи, зроблені на його концертах. Як піаніст-романтик, він повною мірою володів усіма засобами звукової палітри, педальними фарбами, – недарма його вважали останнім польським романтиком, поетом фортепіано після Шопена.

Про Падеревського-композитора дослідники говорять, характеризуючи стиль його творчості як перехідний між романтизмом XIX століття і модернізмом XX століття. Яскраво цей перехід демонструють «Фантастичний краков'як» з циклу «Концертних гуморесок» *op. 14*, Ноктюрн та Легенда з циклу «*Miscellanea. Serie de morceaux pour piano*» *op. 16* – апофеоз інструментальної лірики майстра, натомість більш ранній Полонез із циклу «Польські танці» *op. 9* засвідчує типову для романтика ідеалізацію фольклорних джерел, безпосередність емоційного виразу. До речі, написаний 1884 року полонез – єдиний у спадщині композитора.

Не менш успішно Падеревський проявив себе як педагог, освітня діяльність якого нараховувала дев'ять університетів Європи і Америки, що надали йому титул доктора *honoris causa*. Найбільш

відомі учні Падеревського: Вітольд Малцужинський (Лауреат II премії конкурсу Шопена 1937-го року), Антуанетта Шумовська, Сигізмунд Стойовський, Зигмунд Дигат, Олександр Брахоцький, Генріх Штомпка.

Хоч політична кар'єра Ігнація Яна тривала не довго, усього лише два роки, проте посади прем'єр-міністра та міністра закордонних справ Польщі, дозволили представляти свою країну в Лізі націй на світовій політичній арені, зробивши його одним із визначних польських діячів початку XX століття.

Культурно-громадська діяльність митця незмінно була пов'язана з пропагуванням високих національних ідей та інтересів у світовому товаристві, меценатстві та жертвному служінні мистецтву як істинному призначенню.

Слава геніального піаніста, знаменитого композитора та видатного діяча-патріота, принесли Падеревському почесні і величезну популярність. У багатьох місцевостях обох континентів йому встановлено пам'ятники, бюсти, меморіальні дошки та кімнати пам'яті. Його ім'я носить музична академія в Познані, частиною Яглонського університету в Кракові є *Collegium Paderewianum*, у варшавських Лазенках знаходиться будинок Колекції Падеревського. Іменем Падеревського названо товариство, створене в Польщі в 40-х роках XX-го століття, котре й досі пропагує його музику в світі. Окрім того, в Польщі з 1961-го року проводиться міжнародний конкурс його імені в місті Бидгощ. Його ім'я носить музична академія в Познані.

Що ж пов'язувало його з Україною? Він народився, виріс і навчався музичним азам у Житомирі, неодноразово бував і давав концерти, зокрема в Києві та Львові. Знався з українськими митцями, мав палких шанувальників і послідовників. Його педагогічні засади пропагуються, а творчість, як і твори були добре відомі у музичних колах, тому нині – продовжують звучати в репертуарі українських музикантів.

В Україні, а саме в місті Львові, нещодавно (2019) засновано міжнародний фестиваль «Відкриваємо Падеревського», який традиційно претендує на подію непересічної ваги в культурному житті міста. Особливістю фестивалю є вручення спеціальної відзнаки *PADEREWSKI*¹ – бронзової статуетки, котру дарують особам або організаціям, що винятково відзначились своєю діяльністю на користь україно-польського єднання, промоції та популяризації творчості І. Я. Падеревського. Підкреслює знаковість постаті митця в польсько-українських музичних зв'язках і те, що

¹ <https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/2814156-u-lvovi-startue-muzicnij-festival-vidkrivaemo-paderevskogo.html>

в 2011-му на фасаді Житомирської загальноосвітньої школи № 5 було відкрито меморіальну дошку Ігнацію Яну Падеревському, яка й до нині зберігає пам'ять про цю непересічну особистість, а в 2020-му році було засновано Міжнародний інструментальний конкурс в його ім'я у Вінниці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Костиця М., Мокрицький Г. «... Любив ту місцевість і почувався там добре...». Житомир: Волинь, 2001. 17 с.
2. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 182 с.
3. Сітенко Тетяна Володимирівна. Концертна діяльність польських піаністів у Києві (кінець XIX – початок XX ст.): автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 19 с.
4. Стивенсон Р. Парадокс Падеревского. Санкт-Петербург: Культ-Информ-Пресс, 2003. 170 с.
5. Brodniewicz T., Kostrzewska H., Tatarska J. Ignacy Jan Paderewski Tworca w swiecie kultury. Poznań: Wydawnictwo Akademii muzycznej im. I. J. Paderewskiego, 2001. 20 s
6. Opieński H. Ignacy Paderewski. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960. 43 s.
7. Piber A. Droga do sławy. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982. 151 s.
8. Tatarska J. Kategoria Narodowa w twórczości I. J. Paderewskiego. Poznań: Wydawnictwo Akademii muzycznej im. I. J. Paderewskiego 2001. 35 s.
9. Zamoyski A. I. Paderewski. New-York: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982. p. 42–43.

УДК 378.016:78.071.2

Романа Дудик,
*кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри методики музичного
виховання і диригування
ORCID ID: 0000-0001-7737-6688;
Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ)*

ДЕЯКІ ПИТАННЯ ТЕХНІКИ ДИРИГЕНТСЬКОГО ЖЕСТУ В ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

У статті розглядається питання техніки диригентського жесту як необхідного елемента диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики. Стаття присвячена початковому

етапу навчання диригування вчителя-хормейстера, засвоєнню ним елементів диригентської техніки в підготовці до диригентського виконання. Підкреслюється значимість цього періоду для професійного становлення майбутнього вчителя музики. Визначене оптимальне поєднання особливостей (наочного, словесно-пояснювального, емоційно-смыслового контексту) для різних етапів розвитку студента.

Ключові слова: диригентський апарат; диригентський жест; особливості засвоєння диригування; техніка диригування; учитель-хормейстер.

FEATURES OF FORMATION OF CONDUCTING GESTURE IN PROFESSIONAL TRAINING FUTURE MUSIC TEACHER

The article considers the issue of conducting gesture technique as a necessary element of conducting and choral training of a future music teacher. The article is devoted to the initial stage of teaching to conduct a teacher-choirmaster, mastering the elements of conducting technique in preparation for conducting. The importance of this period for the professional development of the future music teacher is emphasized. The optimal combination of features (visual, verbal-explanatory, emotional-semantic context) for different stages of student development is determined.

Key words: conducting apparatus; conductor's gesture; features of mastering conducting; conducting technique; teacher-choirmaster.

© Дудик Романа Володимирівна, 2021

Постановка проблеми. У підготовці майбутніх учителів музики велике місце займає диригентсько-хорова підготовка як необхідна складова підготовки вчителя-хормейстера та керівника шкільного хору. Здійснюється вона, перш за все, в класі хорового диригування та читання хорових партитур. Ця дисципліна циклу підготовки фахівців педагогічної освіти профілю «Музична освіта» відрізняється від інших індивідуальною формою занять. Важливим і необхідним елементом диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики є освоєння техніки диригування. Однак, практика підготовки диригентів-хормейстерів досі не пододала усталених стереотипів розуміння диригентської техніки як основного завдання музичної педагогіки.

Сучасна система освіти, перебуваючи в стані реформування, не знижує вимог до якості підготовки вчительських кадрів. Впроваджуючи нові стандарти, не можна забувати і про консервативні підходи до навчання, які є необхідним фундаментом

для самовизначення педагога-музиканта. Йдеться про комплекс традиційних методів, що застосовуються в класі диригування.

Техніка диригування входить у технологічну підготовку майбутнього вчителя музики як важливий засіб керування хором колективом і включає в себе: основні принципи постановки диригентського апарату, вміння передачі метроритмічної організації музики, темпу, динаміки, ведення звуку й характеру звуковидобування, виконання ауфтактів тощо.

Огляд літератури. Володіння диригентською технікою деякі музиканти розуміють як засіб втілення музичного образу в жестах, процесу вираження змісту музичного твору (С. Казачков, А. Іванов–Радкевич, І. Мусін, К. Ольхов) [2]. Наприклад, К. Ольхов під технікою диригування розуміє цілеспрямованість, своєчасність (гостра ритмічність), раціональність (відсутність зайвих рухів) і витонченість диригентських жестів, тобто таке володіння диригентським апаратом, коли диригент досягає максимальної чіткості виконання при найменшій витраті фізичної енергії [3, с. 7].

Інші визначні диригенти (І. Розумний, М. Канерштейн) вказують суто на технічну сторону засвоєння диригентського жесту з використанням певних прийомів керування хором. Треті у визначенні поняття «техніка диригування» об'єднують і виразну, і управлінську функції. Так, музикознавець, диригент К. Птиця вказує на те, що процес диригування – це «процес професійного володіння диригентською системою жестів, який забезпечує зрозумілий хоровому колективу чи оркестру прояв художніх задумів керівника та вміння керувати виконанням» [4, с. 23].

Мета дослідження – визначити особливості засвоєння диригентського жесту в професійній підготовці майбутнього вчителя музики, розкрити можливості їх використання на початковому етапі навчання диригування.

Виклад основного матеріалу. В основному, дослідження техніки диригування є вивченням диригентської мови жестів і відбору найбільш дієвих прийомів для вирішення певних виконавських завдань. У процесі такої роботи необхідно також враховувати індивідуальні особливості диригента, тому в навчанні майбутніх диригентів-хормейстерів питання постановки диригентського апарату вирішуються у безпосередньому зв'язку технічної та художньої складових.

У зв'язку з цим, необхідно підкреслити наявність кількох етапів у розвитку початківця диригента. На першому (репродуктивному) етапі студент ще не здатний адекватно, чітко, виразно передати жестом звучання музичного твору. Частково це відбувається через відсутність досвіду вираження диригентським жестом змісту музики,

але найчастіше – внаслідок слабкого володіння своїм тілом, зокрема рухами рук, мімікою тощо.

Тому так важливо на початковому етапі занять із постановки диригентського апарату виробити у студента такі види руху, які є природними і вільними (м'язова робота). Це загалом стосується розташування в просторі корпусу, ніг, голови, рук диригента.

Значення тонуся тіла диригента полягає в тому, що він повинен випромінювати впевненість, а це означає стояти прямо, струнко, вільно, розгорнувши плечі. Неприпустима скутість, яка служить для виконавців сигналом напруги й скутості звуку. Стійке положення корпусу забезпечують ноги, злегка розставлені на ширину плеч. Положення голови безпосередньо пов'язано з мімікою обличчя і диригентським жестом. Неможливо домогтися виразного співу, якщо вираз обличчя та погляд диригента не відповідатимуть емоційній наповненості жесту.

Особливо важливо це враховувати в роботі з дитячим колективом, де вчителю доводиться вибудовувати емоційний ряд у творах спільно з дітьми. Руки розташовуються в серединній позиції, щоб забезпечити вільний рух у будь-яку сторону (по вертикалі і по горизонталі). Саме жестом хормейстер демонструє найтонші нюанси емоцій, переходить від одного стану до іншого. Разом з тим, вираження почуттів через рухи неможливо точно описати, але основним для них, є, поза сумнівом, м'язова свобода і невимушеність.

На цьому, репродуктивному, етапі основними методами роботи є наочний показ і словесне пояснення тих чи інших дій. Педагог демонструє студенту можливості диригентського жесту, звертаючи увагу на м'язову свободу, узгодженість рухів різних частин руки, відчуття її цілісності.

Студент, як правило, намагається копіювати дії педагога. У цьому випадку, краще працювати перед дзеркалом, спостерігаючи за своїми диригентськими жестами, і тільки тоді з'являється можливість переконатися у правильності виконання вправ і контролювати себе зі сторони. Не можна вимагати від диригента абсолютної м'язової свободи. Необхідно пояснювати студенту, що свобода рухів залежить від раціональної напруги певної групи м'язів, які потребують виразного емоційного показу жесту. Безперервність та органічність жесту в диригуванні передбачає правильне й точне чергування напруження та розслаблення, що створює у м'язах вільний потік енергії. Саме ця енергія є відправною точкою формування змістовності, емоційності жесту.

Наявність конкретних вправ, спрямованих на розвиток технічних навичок у майбутніх учителів-хормейстерів є необхідним

засобом оволодіння технікою. Мета вправ – досягнення розкутості диригентського апарату, розвиток метро-ритмічного відчуття та налагодження координації [1; 5]. Залежно від реальної ситуації можна скорочувати чи збільшувати кількість вправ, складати нові чи ускладнювати наявні. Загалом, вони повинні стати основою для розробки алгоритму засвоєння диригентської техніки для кожного студента індивідуально.

Усі вправи можна розділити на дві категорії: 1) фізичні вправи з елементами диригентської техніки: на звільнення м'язів, суглобів (піднімання, опускання і перенесення рук, кистьові рухи, зміна позицій, планів показу тощо); 2) вправи, безпосередньо пов'язані з технікою диригування (покази вступів, зняттів, вивчення різних схем тактування).

Вправи першої категорії є базовими, без них неможливий розвиток диригентських навичок:

1. Стоячи вільно і невимушено, повільно домогтися відчуття максимальної розслабленості в руках (висять, як батого, уздовж корпусу), потім плавно підняти витягнуті руки і зупинити їх у вертикальному положенні. При підйомі, зберігаючи пряму лінію руки, спробувати відчути напругу окремих груп м'язів. Після фіксації рук у вертикальному положенні зосередитися на повному їх розслабленні, при цьому руки падають, розгинаючись у плечах, ліктях і кистях. Вправу можна виконувати і двома руками одночасно, і кожною рукою окремо.

2. Зафіксувати руку в вертикальному положенні. Розслабити кисть, потім знову підняти вертикально. Стежити за тим, щоб кисть не просто опускалася, а падала, фіксуючись у зап'ясті. Аналогічно можна виконати розслаблення руки до ліктьового, а потім і плечового суглобів.

3. Повільно піднімати максимально вільну, розслаблену руку. Рух починати з кисті, яка веде за собою передпліччя, плече, плавно і поступово включаючи в рух всю руку. Опускання проводиться в зворотному порядку.

4. Обертальні рухи рукою: рука вертикально плавним рухом піднімається, потім відводиться трохи назад і робить вільний кидок вниз, повертаючись в початкове положення. Зробивши рух, подібний колу, рука не зупиняється, а рухається за інерцією вгору і виявляється знову в вертикальному положенні. Продовжувати повторювати вправу без зупинки, при цьому корпус повинен бути максимально нерухомий, а дихання рівне, ноги не напружені. При виконанні вправи можна чергувати напрямки руху руки.

5. Розташувати кисть на одному рівні з передпліччям. Краще починати роботу сидячи, поклавши передпліччя на стіл так, щоб

кисть могла рухатися вгору і вниз. Повільно піднімати кисть до крайнього можливого положення при вільному русі зап'ястя. Опустити кисть повільно до одного рівня з передпліччям. Потім також повільно опускати кисть до крайнього нижнього положення і піднімати до рівня передпліччя. Повільно рухати рукою в горизонтальній площині вправо і вліво до крайнього положення, кожен раз повертаючись у вихідну позицію.

Темп вправ повинен бути повільним. У процесі їх освоєння необхідно відчувати ритмічність дій, тільки потім збільшувати швидкість виконання, не створюючи при цьому зайвої напруги. Тут студентів варто орієнтуватися не на зорове сприйняття, а на м'язові та слухові відчуття.

Загальними вимогами для виконання цих вправ є: попереднє уявне моделювання своїх дій (в уяві створюється послідовність рухів від початку до кінця вправи); обов'язкове образне наповнення будь-якого технічного завдання, створення емоційного ставлення до конкретного образу (передача різних настроїв, що впливають на інтенсивність, наповненість рухів – ефектно, напористо, безтурботно, з відчаєм тощо); мотиваційно-вольовий контроль за свідомим виконанням рухів зі звільнення апарату, щоб уникнути їх механічних повторень.

У цьому випадку вступає в дію метод емоційно-смыслового контексту, коли один і той самий рух виконується по-різному в залежності від художнього образу. Як показує досвід роботи в класі диригування, ефективності виконання вправ сприяють асоціації з повсякденного життя: погладити кошеня, кинути м'яч, пофарбувати вертикальну поверхню тощо; дещо складніше вдається передати почуття: ніжність, схвилюваність, смуток, злість тощо. Все залежить від життєвого досвіду та емоційної розкритості кожного окремого студента. Педагогу необхідно застосовувати індивідуальний творчий підхід до кожного студента і організувати поетапну роботу з питань освоєння техніки диригентського жесту.

Висновки. Таким чином, основним завданням виконання рухових вправ є пошук найбільш природного, зручного та правильного положення корпусу, голови, рук і ніг для вироблення відповідної постави й диригентської позиції. Диригентський показ і словесні пояснення педагога сприяють розвитку у студентів правильних відчуттів, що полегшує подальший процес освоєння не тільки жестів, але й елементів музичної мови (штрихи, динаміка, ритм тощо).

Емоційно-смыслове занурення в контекст твору спрямоване на розширення музичного світогляду студента, зміцнення його професійного статусу як музиканта. Професійне використання

диригентського жесту служить запорукою успішної роботи вчителя-хормейстера з дитячим хором, допомагає освоювати в майбутньому складні твори і досягати високого виконавського рівня.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безбородова Л. А. Дирижирование: учебное пособие. Москва: ФЛИНТА, 2017. 212 с.
2. Мусин О. А. О воспитании дирижера: очерки. Ленинград: Музыка, 1987. 247 с.
3. Ольхов К. А. О дирижировании хором: краткое пособие для молодых педагогов муз. училищ. Ленинград, 1961. 108 с.
4. Птица К. Б. Мастера хорового искусства в Московской консерватории. Москва: Музыка, 1970. 191 с.
5. Уколова Л. А. Дирижирование: учебное пособие для студентов учреждений среднего профессионального образования. Москва: Юрайт, 2017. 208 с.

УДК 78.081.63:378

Жанна Зваричук,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики
музичного виховання та диригування;
ORCID ID: 0000-0003-2552-7549;
Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника,
(Івано-Франківськ)

РОЛЬ ХОРОВОГО КЛАСУ У ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ В СТРУКТУРІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

У статті розглядаються питання професійної підготовки студентів вищих музичних навчальних закладів, формування їх творчої активності та практичних вмінь. Серед комплексу нормативних фахових дисциплін чільне місце належить хоровому класу, навчання в якому формує в студентів науково-теоретичні та практичні основи виконавської майстерності, навиків і вмінь керування хором.

Хоровий клас є важливою складовою музично-виконавської освіти у вищій школі, що актуалізує знання та вміння, отримані студентами у процесі опанування всіх профільних дисциплін диригентської освіти, розширює і професійно загострює тематику теоретичної, методичної та практичної підготовки

майбутнього виконавця і хормейстера. Предмет «Хоровий клас» є однією з профільюючих дисциплін, що визначають кваліфікацію випускника як викладача, хормейстера, керівника хорового колективу, вчителя музичного мистецтва в загальноосвітній школі.

Ключові слова: диригент; компетентності; професійна підготовка; студент; хоровий клас.

THE ROLE OF THE CHORAL CLASS IN THE FORMATION OF PROFESSIONAL COMPETENCIES OF HIGHER EDUCATION ACCESSORIES IN THE STRUCTURE OF PROFESSIONAL TRAINING

The article considers the issues of professional training of students of higher music educational institutions, formation of their creative activity and practical skills. Among the set of normative professional disciplines a prominent place belongs to the choral class. The purpose of teaching the discipline is to master the scientific-theoretical and practical foundations of performing skills and work with choirs, as part of the discipline of music and performance education in higher education and all relevant disciplines of conducting education; to expand and professionally sharpen the topics of theoretical, methodological and practical training of the future as a performer and choirmaster, education of the necessary practical skills and abilities to manage the choir. The discipline "Choral class" is one of the profile disciplines that determine the qualification of the graduate as a teacher, choirmaster, choir leader, music teacher in secondary school.

Keywords: conductor; competence; professional training; student; choral class.

© Зваричук Жанна Йосипівна, 2021

Постановка проблеми. Нове інформаційно-комунікативне середовище, соціокультурні видозміни зумовлюють пошук та впровадження в сучасний національний освітній процес відповідних стратегій і технологій на основі компетентнісного підходу для успішної підготовки майбутнього кваліфікованого учителя музичного мистецтва загальноосвітньої школи. Згідно з законом України про вищу освіту, компетентність визначається як «динамічна комбінація знань, вмінь і практичних навичок, способів мислення, професійних, світоглядних і громадянських якостей, морально-етичних цінностей, яка визначає здатність особи успішно здійснювати професійну та подальшу навчальну діяльність і є результатом навчання на певному рівні вищої освіти» [4].

Перед вищими освітніми закладами, що готують учителів музичного мистецтва, стоїть важливе завдання комплексного формування у студентів професійних компетентностей, що спираються на теоретичну, практичну й особистісну підготовку до майбутньої діяльності. Складність музично-педагогічної діяльності полягає і в тому, що за обсягом професійних знань вона поєднує три напрямки – загально-педагогічний, музично-педагогічний та виконавський з перевагою творчих форм практичної роботи та специфічними методами мистецького навчання.

Огляд літератури. Питання організації хорового класу, особливості вокально-хорової роботи неодноразово висвітлювалися в працях відомих музикознавців, диригентів-практиків К. Пігрова [6], А. Болгарського, Г. Сагайдака [3], А. Мархлевського [5]. Загальні питання методики музичного виховання висвітлює у своїх наукових дослідженнях Л. Аристова [2]. До вивчення проблеми професійного виховання музиканта, вчителя музичного мистецтва та особливостей роботи з дитячими хоровими колективами звертаються О. Ростовський [8; 9], О. Раввінов [7], Л. Хлебнікова [10].

Мета статті – розкрити роль дисципліни «Хоровий клас» у формуванні професійних компетентностей здобувачів вищої освіти в структурі фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва загальноосвітньої школи.

Виклад основного матеріалу. Професійна підготовка студентів вищих музичних навчальних закладів, формування їх творчої активності та практичних вмінь являє собою одну із складових всебічного розвитку особистості у вищій школі. Серед комплексу нормативних фахових дисциплін чільне місце належить хоровому класу.

Хоровий клас є дисципліною, де формуються професійні компетенції для майбутньої самостійної практичної роботи вчителів музичного мистецтва загальноосвітніх шкіл, керівників хорових колективів, викладачів музичних коледжів. Адже за словами видатного хорового диригента України К. Пігрова, тільки «через хор можна виховати справжнього хорового диригента» [6, 14].

Головне завдання курсу «Хоровий клас» полягає у формуванні педагогічних засобів професійного розвитку та фаховій підготовці студентів через оволодіння науково-теоретичними і практичними основами як виконавської майстерності, так і роботи з хоровими колективами, що, безумовно, є складовими музично-виконавської освіти у вищій школі.

Хоровий клас відноситься до тих дисциплін, де виконується одна з найважливіших вимог до навчального процесу –

взаємозв'язок теорії та практики. Хоровий клас як дисципліна є навчально-творчим колективом, де на практиці студенти розвивають і закріплюють свої теоретичні знання, вміння та навички з усього циклу музичних спеціальних предметів: з техніки диригування, хорознавства, сольфеджіо, історії хорової музики, хорового аранжування, гармонії, основ вокальної методики і де студенти практично пізнають можливості вокальних голосів, набувають основ практичного вокально-хорового співу, глибоко засвоюють виразові можливості та закономірності хорового виконавства в цілому. Вони в майбутньому можуть використовувати здатність інтегрувати складні професійні вміння гри на музичних інструментах, співу, диригування, музичного сприймання, запам'ятовування та інтерпретації музичних творів, артистизм у практиці викладання музичного мистецтва в загальноосвітніх навчальних закладах, у диригуванні музичними шкільними колективами.

На заняттях хорового класу розвиваються і формуються естетичні смаки, музичні здібності студентів, розвивається їх мелодичний та гармонічний слух, почуття ритму, музична пам'ять, удосконалюються навички колективного ансамблевого виконавства. Здатність усвідомлювати взаємозв'язки та взаємозалежності між теорією та практикою музичного мистецтва є обов'язковою умовою досягнення позитивного результату у роботі хорового класу.

Важливими завданнями, які виникають перед керівником хорового класу та навчальним колективом, є формування інтересу до хорового співу та диригентської діяльності, розвиток слухових здібностей, вироблення вокально-хорової техніки співу, необхідних як для виконання, так і для роботи з хоровим колективом; виховання художнього смаку за допомогою вивчення та виконання творів різних стилів і жанрів хорової музики, знайомство з принципами добору хорового репертуару; забезпечення студентів хоровим репертуаром, який знадобиться у їх подальшій професійній діяльності.

Вокально-хорова робота виступає важливою формою класної та позакласної професійної діяльності вчителя мистецтва у школі. Адже саме через хоровий спів діти мають можливість активно залучатися до пісенного музичного мистецтва. Хоровий спів є природним і доступним засобом вираження естетичних потреб та почуттів кожного учасника хору. Тому, здобуваючи професію вчителя музичного мистецтва, студенти повинні не тільки оволодівати майстерністю хорового співу, а вміти використовувати його як дієвий засіб формування особистості, як чинник музично-естетичного виховання школярів. А. Авдієвський вважав, що важливим напрямом роботи учителів музичного мистецтва є виховання у дітей любові до музики, «залучення їх до

безпосередньої участі в творчості для повноцінного виховання. Навіть якщо діти не стануть у майбутньому професійними музикантами, виховання мистецтвом сприятиме формуванню гармонійно розвиненої особистості» [1, 80].

Професійні особистісні вміння студента, майбутнього вчителя мистецтва, в хоровому класі формуються шляхом розвитку його творчої активності. З одного боку, він є учасником хорового колективу, навчається і співає в ньому як хоровий співак, а з іншого, цей колектив є навчальною базою для опанування практичних вмінь та навичок роботи з хором. Спів у хорі розвиває у студентів почуття колективізму, організованості, емоційність, художній смак, музичні задатки, вокальні навички через умови хорового строю та ансамблю, а також формує виконавську культуру та майстерність. Практична робота з хором сприяє розвитку організаторських здібностей, волі, почуття міри, вміння підтримувати психологічний творчий контакт із колективом.

Вокальна робота є важливою частиною методики роботи з хором. На практичних заняттях з хорового класу студент вивчає складну технологію організації та проведення репетицій через роботу керівника навчального хору, тому викладання цієї дисципліни необхідно доручати кваліфікованому фахівцю з великим досвідом хорової практики. «В іншому разі студенти будуть позбавлені можливостей бачити зразок справді професійної роботи хормейстера, відчувати на собі вплив творчої особистості досвідченого музиканта, практично осягати «таємниці» вокально-ансамблевої майстерності» [5, 5].

Вокально-хорове розспівування хору є важливим елементом роботи над основними виконавськими навичками співу: єдиною манерою звукоутворення та співу, правильною дикцією, різноманітним характером звуковедення; співочим диханням, вмінням ансамблевого співу. Всі навички, набуті під час розспівування, керівник хорового класу на кожному занятті повинен вміло поєднувати і в роботі над хоровими творами.

У процесі формування естетичних поглядів, тенденцій та художніх смаків студенти навчаються аналізувати, оцінювати й інтерпретувати культурні явища різних епох, мистецькі твори різних стилів, жанрів і форм, розвивають уміння висловлювати й аргументувати власну позицію з інтерпретації основ музичного мистецтва.

Важливу роль в організації навчального курсу відіграє репертуар хорового класу, який повинен підпорядковуватися тим завданням, що він ставить перед собою. Насамперед, це виховання у студентів високої вокально-хорової культури та забезпечення

практики студентів. Важливим етапом діяльності хорового класу є підготовка державних програм та концертної практики.

Навчання та виховання в хоровому класі майбутніх диригентів-хормейстерів, вчителів музичного мистецтва доцільно впроваджувати на основі кращих хорових творів вітчизняних та зарубіжних композиторів, фрагментів з опер, обробок народних пісень. Репертуар повинен містити твори різних епох, стилів, жанрів. Це дає можливість студентам поглиблювати знання з історії хорової літератури, глибше познайомитись на практиці з хоровою музикою різних часів, напрямків, тенденціями сучасного хорового виконавства.

Основним фактором вибору виконавського репертуару є врахування особливостей навчального хору, виконавських можливостей колективу. В репертуар хору бажано включати різноманітні за формою і фактурою твори, які сприятимуть удосконаленню художньої та виконавської майстерності хору і стануть у нагоді студентам у їхній майбутній практичній діяльності.

Висновки. Навчальний предмет «Хоровий клас» є однією з профільюючих дисциплін, що визначають кваліфікацію випускника як викладача, хормейстера, керівника хорового колективу, вчителя музичного мистецтва в загальноосвітній школі та сприяє формуванню таких його професійних компетентностей:

- здатність розв'язувати складні спеціалізовані задачі та практичні проблеми у галузі середньої освіти у процесі навчання основ музичного мистецтва, художньої культури, теорії і практики художньо-творчого розвитку учнів, що передбачає застосування теорій та методів освітніх наук в організації навчально-виховного процесу в базових закладах освіти;
- здатність усвідомлювати взаємозв'язки та взаємозалежності між теорією та практикою музичного мистецтва; використовувати знання про основні закономірності й сучасні досягнення у теорії, історії та методиці викладання музичного мистецтва;
- здатність виявляти музикальність та інтегрувати складні професійні вміння, виконавські (інструментальні, вокально-хорові, диригентські), інтерпретаційні, артистичні уміння, виконавську майстерність учителя музичного мистецтва;
- здатність використовувати професійно-профільні знання та навички у процесі виховання та навчання музикантів, формування їхніх естетичних поглядів та художніх смаків; аналізувати, оцінювати й інтерпретувати культурні явища різних епох, мистецькі твори різних стилів, жанрів і форм,

висловлювати й аргументувати власні оцінні судження і позиції з основ музичного мистецтва;

- володіння основними психолого-педагогічними комунікативними навичками, що сприяють продуктивній творчій діяльності дитячого колективу;
- здатність демонструвати достатньо високий рівень виконавської майстерності; створювати та реалізовувати власні художні концепції у виконавській діяльності та спроможність до вирішення основних проблем практичної діяльності в репетиційній, педагогічній та творчій роботі; здатність до художньо-музичної взаємодії в колективній роботі.

Питання професійної підготовки на сучасному етапі вимагає нового підходу до організації освітнього процесу на засадах особистісно орієнтованого, діяльнісного та компетентнісного підходів, до розуміння основних проблем сучасної мистецької та педагогічної освіти й виконавства в Україні та пошуку шляхів удосконалення освітнього процесу в спеціалізованих закладах мистецької освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авдієвський А. Т. Формування особистості на ґрунті національно-культурного відродження. Мистецтво у школі: зб. ст. / Упор. І. М. Гадалова. Київ: УДПУ, 1996. Вип. І. С. 80–83.
2. Аристова Л.С. Методика музичного навчання та виховання: навч.-метод. посібник. Миколіїв: Іліон, 2018. 404 с.
3. Болгарський А. Г., Сагайдак Г. М. Хоровий клас і практика роботи з хором. Київ, 1987. 186 с.
4. Закон України «Про вищу освіту» № 1556-VII від 01.07.2014. *Вища освіта*: інформаційно-аналітичний портал про вищу освіту в Україні та за кордоном. URL: <http://vnz.org.ua/zakonodavstvo/111-zakon-ukrayiny-pro-vyschu-osvitu>.
5. Мархлевський А. Практичні основи роботи в хоровому класі. Київ, 1986, 96 с.
6. Пігров К. Керування хором. Київ: Держвидав ОМІМЛ, 1962, 220 с.
7. Раввінов О. Методика хорового співу в школі. Київ: Музична Україна, 1971. 120 с.
8. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в початковій школі. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2001. 232 с.
9. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в основній школі. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2001. 254 с.
10. Хлебникова Л.О. Методика хорового співу в початковій школі. Метод. посіб. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. 216 с.

УДК 378.4:782:908(477.42)

Ганна Карась,
доктор мистецтвознавства, професор
кафедри методики музичного
виховання та диригування
ORCID ID: 0000-0003-1440-7461;
Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ)

МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНЕ КРАЄЗНАВСТВО ЖИТОМИРЩИНИ ЯК ІНТЕГРАТИВНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ КУРС З МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ У ВИЩІЙ ШКОЛІ

Стаття присвячена музично-театральному краєзнавству Житомирщини, яке трактується як вивчення музичної та театральної культури регіону з метою виявлення її специфіки та закономірностей утворення, функціонування і розвитку. Музично-театральне краєзнавство Житомирщини розглядається в двох аспектах: як напрямок наукових мистецтвознавчих досліджень і як навчальна дисципліна у закладі вищої освіти (спецкурс або доповнення до вибіркових дисциплін). Програма спецкурсу побудована за лінійним принципом, зміст її структурується за п'яти розділами: I – Розвиток музично-театральної культури Житомирщини XIX–XXI століть; II – Музично-театральна регіоналістика Житомирщини; III – Таланти мого краю; IV – Уродженці Житомирщини за кордоном та в діаспорі; V – Сучасна музично-театральна культура регіону та перспективи її розвитку.

Ключові слова: Житомирщина; заклад вищої освіти; музично-театральне краєзнавство; навчальна дисципліна.

MUSIC AND THEATER LOCAL STUDIES OF ZHYTOMYR REGION AS AN INTEGRATIVE EDUCATIONAL COURSE ON ART EDUCATION IN HIGHER SCHOOL

The article is devoted to the Zhytomyr region musical and theatrical local history which is interpreted as a study of musical and theatrical culture of the region to identify its characteristics, patterns of formation, functioning, and development. Zhytomyr region musical and theatrical

local lore is reviewed in two aspects: as a subject of scientific research in the field of art, and as a course of study in a higher education institution (specialty course or a selected discipline). The program of the specialty course is built on a linear principle, its content is structured in five sections: I – Development of musical and theatrical culture of Zhytomyr region of the XIX-XXI centuries; II – Musical and theatrical regionalism of Zhytomyr region; III – Talents of my region; IV – Natives of Zhytomyr region abroad and in the diaspora; V – Modern musical and theatrical culture of the region and prospects for its development.

Keywords: *Zhytomyr region; higher education institution; musical and theatrical local lore; academic discipline.*

© Карась Ганна Василівна, 2021

Постановка проблеми. У сучасному українському мистецтвознавстві намітилась позитивна тенденція аналізу культуротворчих процесів в регіонах країни. Регіоналістика стає одним із пріоритетних напрямків наукових досліджень, оскільки дає можливість більш глибоко осягнути як історію, так і сьогодення культури окремих територій України. Однією із її складових є музично-театральна регіоналістика або *музично-театральне краєзнавство*, яке трактується як вивчення музичної та театральної культури регіону, місцевості, області, міста, тощо з метою виявлення її специфіки та закономірностей утворення, функціонування і розвитку. Музично-театральне краєзнавство розглядаємо в двох аспектах: як напрямок наукових мистецтвознавчих досліджень і як навчальну дисципліну у вищому навчальному закладі. Оскільки одним із актуальних завдань сучасної національної вищої школи є залучення її вихованців до вивчення культурного надбання українського народу, то введення до навчальних планів спецкурсу «Музично-театральне краєзнавство Житомирщини» або як складової інших вибіркових дисциплін слугуватиме його реалізації.

Огляд літератури. *Актуалізація* регіонального аспекту музичного виховання особистості викликана необхідністю реалізації державно-нормативних освітніх документів, зокрема сучасної Концепції художньо-естетичного виховання учнів у загально-освітніх навчальних закладах України, розробленої лабораторією естетичного виховання Інституту виховання АПН України (керівник Л. Масол) [9] та державного стандарту [1] на підставі Указу Президента України «Про заходи щодо підтримки краєзнавчого руху в Україні» [10] та Постанови Кабінету Міністрів України «Про затвердження Програми розвитку краєзнавства на період до 2010 року», де, зокрема, зазначається: «Розширення меж варіативного

компонента загальної мистецької освіти дає змогу педагогічним колективам максимально використовувати етнолокальні культурно-мистецькі особливості, активно застосовувати краєзнавчий підхід до викладання мистецьких дисциплін» [8]. Такий підхід вимагає також висвітлення всіх змістових ліній художньо-естетичної освіти з позицій громадянина України, а не стороннього спостерігача.

Указом Президента України Міністерству освіти і науки України доручено «...забезпечити розроблення та включення до навчальних планів і програм загальноосвітніх, позашкільних, професійно-технічних та вищих навчальних закладів тем з краєзнавства з урахуванням специфіки регіонів України» [10].

Одним із них є Житомирщина – історично, географічно і соціально обумовлений культурний феномен. Його музично-театральну культуру досліджують сучасні науковці, фольклористи [4; 5; 6; 7]. Сьогодні накопичено значний краєзнавчий та архівний матеріал, який засвідчує, що з Житомирщиною пов'язане життя і діяльність багатьох митців – композиторів, музикознавців, етнографів, музикантів, співаків і виконавців, акторів, режисерів. Проте, він не узагальнений і не введений до навчального процесу.

Доцільність започаткування спецкурсу «Музично-театральне краєзнавство Житомирщини» або як складової інших вибіркових дисциплін обумовлюється потребою ознайомлення студентів із музичною та театральною культурою краю. Вивчення історії української музики та театру, хорової літератури, культурології та інших мистецтвознавчих дисциплін має на меті сформувати у студентів цілісну картину українського музично-театрального культурного простору. Проте, вона не може бути повноцінною без великого пласта надбань у царині культури Житомирщини. Це продукт, готовий для дидактичного використання в усіх навчальних предметах музично-теоретичної, театральної і практичної підготовки студента, ось чому матеріали музично-театрального краєзнавства необхідно інтегрувати з навчальними дисциплінами фахового циклу. До того ж минуле і сучасне культури цього регіону містить у собі потужний потенціал національно-патріотичного виховання студентів. Введення спецкурсу «Музично-театральне краєзнавство Житомирщини» або як складової інших вибіркових дисциплін викликати неабиякий інтерес до мистецтва рідного краю, дозволить забезпечити духовну єдність поколінь, розвиватиме почуття гордості, відповідальності; відбуватиметься активне збагачення студентів необхідною інформацією в галузі музично-театрального мистецтва, що допомагає забезпечити їхню належну художньо-естетичну компетентність та виховувати національно свідомого патріота своєї Батьківщини. А ще воно відповідатиме

одному з головних принципів реформування сфери освіти – її гуманізації.

Мета статті: висвітлити якомога повнішу картину музично-театральної культури Житомирщини на основі аналізу архівних, історичних, музичних джерел і періодичних видань; у процесі теоретичної та практичної краєзнавчо-пошукової діяльності виховувати у студентів ціннісне ставлення до дійсності та мистецтва, поглиблювати їх художню свідомість, естетичний досвід та компетентність, розвивати у студентів здатність до самореалізації та потребу в духовному самовдосконаленні.

Виклад основного матеріалу. Загальна мета курсу конкретизується в *основних завданнях*, що інтегрують навчальні, розвивальні й виховні аспекти, як-то: відтворення процесу еволюції музично-театральної культури Житомирщини та встановлення її періодизації; подальше поглиблення, узагальнення та систематизація уявлень про сутність, види та жанри мистецтва, особливості його художньо-образної мови, художньо-естетичних понять і категорій на прикладі музично-театральної культури Житомирщини; розкриття специфіки музично-театрального життя краю; висвітлення основних форм музично-театрального виконавства; ознайомлення студентів із творчістю композиторів, акторів, режисерів Житомирщини; визначення місця музично-театральної культури краю у розвитку української музично-театральної культури в історичному та загальнокультурному контексті; розширення і збагачення художньо-естетичного та емоційного досвіду, опанування дослідницьких умінь у практичній краєзнавчо-пошуковій діяльності; формування художньої компетентності – здатності керуватися набутими художніми знаннями та вміннями, готовності використовувати отриманий досвід у самостійній діяльності згідно з універсальними загальнолюдськими естетичними цінностями та власними духовно-світоглядними позиціями; формування навичок художньої самоосвіти, краєзнавчо-пошукової та культурно-просвітницької діяльності; розвиток загальних і художніх здібностей, теоретичного та художньо-образного мислення; виховання у студентів патріотичних почуттів, естетичного сприйняття дійсності та особистісно-ціннісного ставлення до мистецтва, розуміння його зв'язків з природним і культурним середовищем, життєдіяльністю людини, сучасною технікою та засобами масової інформації; виховання художніх інтересів, смаків, ідеалів, потреб у художньо-творчій самореалізації та художньо-естетичному самовдосконаленні відповідно до індивідуальних можливостей і професійних уподобань.

Оскільки музично-театральне краєзнавство базується на досягненнях наукового українознавства як широкої області міждисциплінарних досліджень, то методологічною основою навчальної дисципліни слугуватимуть теоретичні напрацювання з історії української музики, театральної культури, культурології, фольклористики, етноорганології.

Джерельна база курсу: дисертації, магістерські та бакалаврські роботи студентів, присвячені музично-театральній культурі Житомирщини; науково-методичні матеріали викладачів та вчителів освітніх установ краю; документи та матеріали фондів Житомирського державного обласного архіву, музеїв області, в т. ч. музичних навчальних закладів; матеріали (друковані, відео та звукозаписи) про сучасні музичні (дитячі й дорослі, хорові, вокальні, інструментальні) та театральні колективи, композиторів, поетів, акторів, режисерів, тобто всіх причетних до створення музично-театрального культурного простору на Житомирщині.

Прогнозований результат. Як наслідок цілеспрямованої музично-театральної краєзнавчої роботи, студенти набувають художньо-естетичної компетентності, досвіду пошукової діяльності, усвідомлюють власні інтереси та здібності, які сприятимуть особистісному та професійному самовизначенню, реалізації своїх творчих можливостей, вихованню характерних властивостей і рис творчої особистості, а саме: патріотичних почуттів, які починаються з любові до малої батьківщини, інтересу до її історії, культури, мистецтва та традицій, з гордості та пошани до славнозвісних земляків; широта загального та художньо-естетичного кругозору; гнучкості та різноманітності оцінювання подій і явищ у категоріях минулого, сучасного і майбутнього (на противагу ситуативному «чорно-білому» мисленню); готовності сприйняти нову художню інформацію, ґрунтуючись на кращих зразках мистецтва рідного краю (на противагу догматичним медіа стандартам і власним егоцентричним уподобанням).

Методичний аспект програми. Програма спецкурсу розрахована на два семестри (60 годин) для студентів спеціальності «Музичне мистецтво. Середня освіта» або як складова вибіркової дисципліни «Народознавство та музичний фольклор України»; для студентів спеціальності «Сценічне мистецтво» теж як спецкурс і як складова вибірових дисциплін «Історія театрального мистецтва Житомирщини та Волині», «Історія культури Житомирщини та Волині». Програма побудована за лінійним принципом, зміст її структурується за п'яти розділами: I – Розвиток музично-театральної культури Житомирщини XIX–XXI століть; II – Музично-театральна регіоналістика Житомирщини; III – Таланти мого краю; IV –

Уродженці Житомирщини за кордоном та в діаспорі; V – Сучасна музично-театральна культура регіону та перспективи її розвитку.

У першому розділі «**Розвиток музично-театральної культури Житомирщини XIX–XXI століть**» передбачено такі теми: *загальна характеристика музично-театральної культури краю; методика краєзнавчо-пошукової роботи* (записи спогадів сучасників і діячів музично-театрального мистецтва, робота з архівними матеріалами та бібліотечними фондами, ознайомлення з особливостями етнографічної роботи, методика збору та фіксації матеріалів про сучасних митців, наукові вимоги до оформлення пошукових матеріалів); *музичний фольклор* (особливості музичного фольклору Волині та Житомирщини, збирачі музичного фольклору краю: Михайло Гайдай; Олекса Ошуркевич, Людмила Єфремова; знаний український кобзар, бандурист, майстер народних музичних інструментів, художник і поет, який в історію традиційної культури увійшов як легендарний панотець Київського кобзарського цеху, носій глибинного розуміння автентичності кобзарства Микола Будник); *церковний спів та духовна музика* (особливості церковного піснеспіву на Житомирщині; фестивали духовної музики; Літургійна та паралітургійна творчість композиторів); музично-театральне мистецтво; музично-театральне мистецтво в музеях Житомирщини.

У другому – «**Музично-театральна регіоналістика Житомирщини**» розглядаються особливості музичного життя районів області, окремих сіл, музичний інструментарій.

Третій розділ «**Таланти мого краю**» знайомить студентів із творчістю відомих *композиторів* (Борис Лятошинський, Анатолій Пашкевич, Іван Сльота, Сергій Ярунський, Валерій Травкін), *виконавців* (співаків – солістка Національного театру опери та балету імені Т. Шевченка (сопрано) Ольга Микитенко, народна артистка України, Герой України Ніна Матвієнко, *диригентів* (Олександр Вацек, український кларнетист, диригент Леонід Джурмій), *піаністів* (Олександр Горностай), *поетів–піснярів* (Володимир Шинкарук), акторів і режисерів (театральний актор, оперний співак Іван Садовський, актриса театру і кіно, народна артистка України Раїса Недашківська) [3].

Тут розглядається діяльність обласних відділень Національної Спілки композиторів України та Національної спілки театральних діячів України.

Четвертий розділ «**Уродженці Житомирщини за кордоном та в діаспорі**» знайомить із *композиторами* (композитор московської школи модерного спрямування Сергій Жуков, польський композитор і піаніст Юліуш Зарембський, піаніст, композитор, музикознавець Олександр Вієльгорський), *піаністами* (Святослав Ріхтер, Натан

Перельман, Наум Штаркман); *співаками* (американський оперний співак (бас) українського походження Олександр Кіпніс, оперний співак (контртенор) Юрій Міненко – запрошений соліст Великого театру в Москві), *бандуристами і диригентами* (Петро Потапенко), *артистами* (польська актриса театру, режисерка, декан драматичного відділу Державної музичної консерваторії в Познані Нуна Млодзейовська-Щуркевичова, польський актор театру та кіно Мечислав Павликовський, російська актриса театру і кіно Олена Яковлева).

П'ятий розділ **«Сучасна музично-театральна культура регіону та перспективи її розвитку»** представляє *сучасні музичні колективи* (хорові – академічна хорова капела «Орея», Поліський академічний ансамбль пісні і танцю «Льонек» ім. Івана Сльоти, аматорські хорові колективи), *молодіжну субкультуру* (рок, джаз, естрада – вокально-інструментальний ансамбль «Древляни», рок-музикант, лідер гурту «Друга ріка» Валерій Харчишин, поп-співачка, композитор, автор пісень, учасниця відбору Євробачення та конкурсу «Слов'янський базар» Ольга Василюк; авторська пісня, тощо); *регіональні фестивалі і конкурси; заклади культури Житомирщини* (Житомирська обласна філармонія ім. С. Ріхтера та її колективи [2]; Житомирський обласний музично-драматичний театр ім. Івана Кочерги; Житомирський обласний літературний музей; народні доми, будинки культури, центри культури); *музичну освіту області* (Житомирський державний університет імені Івана Франка, Житомирський музичний фаховий коледж імені В. С. Косенка, Житомирський коледж культури і мистецтв імені Івана Огієнка, дитячі музичні школи області); *медіакультуру краю* (музичні передачі обласного радіо, обласного ТБ); *мій внесок у музично-театральну культуру Житомирщини* (соціологічні методики діагностики музично-театральних уподобань студентської молоді; адреси музичної та театральної допомоги – телефони, телефакси, електронна пошта, адреси закладів культури, звукорежисерів та аранжувальників).

Методика викладання спецкурсу передбачає проведення таких *основних форм роботи* – лекції, практичні заняття, самостійна робота, підготовка рефератів, аналіз музичних творів і театральних вистав, екскурсії (у музеї, місця регіону, пов'язані із життям і творчістю відомих діячів музично-театральної культури), культпоходи та відвідування концертів та театральних вистав з наступним їх обговоренням, фольклорна практика, збір фольклорного матеріалу, соціологічні методи діагностики музично-театральних уподобань студентської молоді, наукові конференції,

круглі столи, мультимедійні презентації, написання статей до місцевої преси, рефератів, дипломних та магістерських робіт.

Вивчення курсу передбачає активну пошукову діяльність студентів. Основними психологічними факторами, що спонукають їх до активності в краєзнавчій роботі, є пізнавальний інтерес, творчий та ігровий характер проведення занять, змагання, емоційно-позитивна атмосфера у студентському колективі, спілкування викладач – студент, а також міжособистісні стосунки.

Активна пізнавальна позиція студентів залежить від педагогічного інструментарію викладача, а саме: інноваційних і креативних технологій, інтерактивних і групових методів та форм краєзнавчої роботи тощо. Так, технології моделювання науково-краєзнавчого дослідження ґрунтуються на таких положеннях: процес навчання гармонійно узгоджується з процесом співпраці студентів та викладача, коли студент працює, а педагог спрямовує та організовує його роботу; перевага надається дослідницьким комунікативно-діалогічним та моделюючим формам роботи, проблемному викладу матеріалу; основою навчання стає не засвоєння певної суми знань, а розвиток особистості та опанування продуктивних засобів діяльності; максимально використовується особистий досвід студента; зміст емпіричної краєзнавчої роботи поступово набуває науково-теоретичного характеру; домінує позитивне емоційне тло навчально-виховного процесу; визнається існування «відкритих проблем» (тих, які наукою ще не вирішені).

Висновки. Суттєві переваги дослідницьких краєзнавчих занять над традиційними: студент самостійно оволодіває основними поняттями та ідеями, а не отримує їх у готовому вигляді від викладача; педагог не викладає, а створює такі ситуації, за яких студентам надається можливість самим ознайомитися з фактами, уявленнями, поняттями і самостійно знаходити їхній зв'язок із сучасним життям, бачити актуальність поставленої проблеми; викладач подає інформацію, що містить протиріччя, залучає альтернативні точки зору, незавершені пояснення, сумніви щодо достовірності висновків з метою спільного пошуку невирішених проблем; студенти піддають сумніву уявлення, висунуті ідеї, включають до пошуку альтернативні інтерпретації, які вони самостійно формулюють, обґрунтовують і висловлюють; студенти самі обирають спосіб роботи з краєзнавчим матеріалом, не очікуючи вказівок викладача; краєзнавчий матеріал змушує їх висувати ідеї, альтернативні тим, які вони вивчали в курсах історії, літератури, музичного мистецтва; кожен студент самостійно вивчає, описує та інтерпретує краєзнавчий матеріал, керуючись консультаціями, порадами та рекомендаціями викладача.

Отже, введення нового спеціального курсу «Музично-театральне краєзнавство Житомирщини» у навчальну програму закладів вищої освіти є актуальним і доцільним, він урізноманітнить навчально-виховний процес, слугуватиме справі розбудови національної музично-театральної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Державний стандарт початкової загальної освіти: Постанова Кабінету Міністрів України від 16.11. 2000 р., № 1717 URL:
 2. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1717-2000-%D0%BF/page#Text> (Дата звернення: 11.03.2021).
 3. Житомирська обласна філармонія ім. С. Піхтера. URL: <https://filarmonia.zt.ua/> (Дата звернення: 11.03.2021).
 4. Імена в історії краю. Сайт Житомирської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. Олега Ольжича. URL: <http://www.lib.zt.ua/ua/outstanding> (Дата звернення: 11.03.2021).
 5. Кравченко А. Музична діяльність представників польської громади Житомира в середині XIX – на початку XX століття. URL: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/3/96.pdf> (Дата звернення: 11.03.2021).
 6. Народні пісні Волині (з колекції збирача фольклору) / упоряд. та вступ. ст. Л. О. Єфремової. Київ: Логос, 2018. 596 с.
 7. Народні пісні Житомирщини / упоряд. та вступ. ст. Л. О. Єфремової. Київ: Наукова думка, 2012. 723 с.
 8. Нати́кач Л. Серце генія музики навіки зосталося в Житомирі. URL: <http://www.golos.com.ua/article/330544> (про Юліуша Зарембського)
 9. (Дата звернення: 11.03.2021).
 10. Постанова Кабінету Міністрів України «Про затвердження Програми розвитку краєзнавства на період до 2010 року» від 10 червня 2002 р. № 789. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=789-2002-%EF> (Дата звернення: 11.03.2021).
 11. Про затвердження Концепції художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах та Комплексної програми художньо-естетичного виховання у загальноосвітніх та позашкільних навчальних закладах: Наказ Міністерства освіти і науки України, Академії педагогічних наук України від 25.02.2004, № 151/11. URL: https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v1_11290-04#Text (Дата звернення: 11.03.2021).
 12. Про заходи щодо підтримки краєзнавчого руху в Україні: Указ Президента України від 23 січня 2001 р., № 35/2001. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/35/2001#Text> (Дата звернення: 26.03.2021).
- УДК 785.7

Марія Козицька
аспірантка кафедри методики
музичного виховання та диригування
ORCID ID: 0000-0003-4682-0816;
Дрогобицький державний
педагогічний університет ім. І. Франка
(Дрогобич)

КАМЕРНИЙ АНСАМБЛЬ ЯК НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА У НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

У статті розкрито унікальність сфери камерного ансамблю як різновиду камерно-інструментальної музики, визначено роль камерного ансамблю у формуванні професійних та особистісних якостей музиканта, виявлено специфіку ансамблевого музикування та камерно-ансамблевого жанру. Стаття присвячується проблемам теорії та історії камерного ансамблю.

Ключові слова: камерний ансамбль; камерність; ансамблеве виконавство.

CHAMBER ENSEMBLE AS AN EDUCATIONAL DISCIPLINE IN EDUCATIONAL INSTITUTIONS

The purpose of the article is to reveal the uniqueness of the sphere of chamber ensemble as a kind of chamber and instrumental music. To characterize the role of the chamber ensemble in the formation of professional and personal qualities of a musician. Identify the specifics of ensemble music and chamber ensemble genre. The article is devoted to the problems of the theory and history of the chamber ensemble.

Keywords: chamber ensemble; intimacy; ensemble performance.

© Козицька Марія Зорянівна, 2021

Постановка проблеми. Ансамблеве виконавство – важлива складова процесу виховання музиканта. Гра в ансамблі, як правило, сприймається учнями, студентами з захопленням і натхненням, відповідно до специфіки цього виду виконавства, в якому музичний твір озвучується у співтворчості декількох учасників.

Система музичної освіти на сучасному етапі дозволяє використовувати на уроках різні форми спільного музикування. Втім, особливе місце належить камерному ансамблю і музиці, призначеній для такого виконавського колективу. Адже цей вид музикування має давню історію. Так, камерна інструментальна музика спершу була призначена для домашнього музикування та виконання її у

невеликих приміщеннях колективами, до складу яких входило 10–12 чоловік. Саме це й зумовило її назву.

Огляд літератури. Відзначимо, що одним із важливих завдань сучасного музикознавства в ансамблевій сфері є дослідження різних аспектів камерно-ансамблевого музикування, передусім історико-культурних, жанрово-стильових, виконавських. Саме це знаходимо у наукових розвідках українських дослідників, таких як: О. Андрієвська, М. Бура, О. Грабовська, Н. Дика, І. Польська, А. Кравченко, Л. Повзун, І. Савчук, Н. Фецак, та інших. Дослідницький інтерес до питання ансамблевого музикування виявляють і зарубіжні вчені (Д. Берлізов, Д. Благой, Т. Бороніна, О. Грушина, Е. Прейсман, Л. Раабен, І. Храмова та інші).

Метою статті є розкриття унікальності сфери камерного ансамблю як різновиду камерно-інструментальної музики, визначення ролі камерного ансамблю у формуванні професійних та особистісних якостей музиканта, виявлення специфіки ансамблевого музикування та камерно-ансамблевого жанру.

Виклад основного матеріалу. Поява камерно-ансамблевих жанрів сягає епох Середньовіччя та Відродження, вона пов'язана зі становленням багатоголосся у вокальній та інструментальній сферах. У XVII столітті камерно-ансамблева музика вже поділялася на церковну та камерну. До складу ансамблів входили різні інструменти: струнні, клавішні, духові, щипкові, причому кількість голосів у творі не завжди відповідала кількості учасників. Класична доба вирізняється кристалізацією камерно-ансамблевих жанрів – струнний тріо, квартети, фортепіанний дует і інші. Основні види камерного ансамблю сформувалися у творчості віденських класиків Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Відтак камерна музика успішно розвинулася у творах композиторів-романтиків Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана. Розширюється жанрове коло камерно-інструментального ансамблю (фортепіанні тріо, різних складів квінети, секстети, септети, октети).

У XX столітті камерний ансамбль стає провідною сферою творчих пошуків композиторів і виконавців, оскільки володіє багатими виражальними можливостями, сприяє розвитку професійної культури музиканта-виконавця.

Для освітнього процесу камерний ансамбль має низку привабливих рис, які вирізняють його зі списку спеціальних дисциплін. Зростання уваги до жанру камерного ансамблю у виконавському та слухацькому середовищі загострює актуальність науково-методичного супроводу процесу підготовки музикантів у класі камерного ансамблю.

Ансамблеве виконавство позитивно впливає на студентів не тільки у професійному плані, а й формує їхні людські якості: почуття взаємної поваги, такту, партнерства, самодисципліни, комунікативні навички. Гра в ансамблі неможлива без прийняття особистості іншого, толерантності, взаєморозуміння партнерів, уважного ставлення до висловлювань колег, принциповості і переконаності у відстоюванні власної художньої позиції, вміння поступатися. «Ансамблеве музикування – своєрідна рольова модель соціально-особистісного спілкування, воно надає можливості як для творчого, так і товариського спілкування, водночас у комунікації з іншими музикантами спонукає до рівноправності та співтворчості. Мистецтво гри в ансамблі має суттєвий вплив на розвиток таких важливих сфер особистості, як соціальне функціонування і емоційне реагування» [8, 4].

Поняття камерності дуже багатогранне. Під ним сьогодні розуміють не тільки фізичну характеристику близькості, комфорту, об'єднання простору сцени і слухацького залу, перш за все, це спосіб виконання, подачі матеріалу, коли просторова близькість інспірує душевне зближення виконавця зі слухачем. Саме в камерному просторі всі нюанси музики сприймаються як глибоке особисте одкровення. Тому багато творів камерного репертуару відрізняються тонкістю, довірливістю, вишуканістю, поглибленістю. Цей вид музикування розрахований на більш вузьке коло слухачів, досвідчених знавців і цінителів музичного мистецтва.

Справжня камерна музика з її психологізмом, безпосереднім зверненням до людської особистості, її інтелектуального та емоційного начал, гуманістичних цінностей, має особистісну, зосереджену, заглиблену природу. Камерна музика містить у собі, з одного боку, високий інтелектуальний, духовний сенс і тому по праву вважається елітарним видом музикування, з іншого боку – закладене в самій суті ансамблю прагнення до об'єднання робить камерну музику демократичною, комунікативною, глибоко людиною. «Камерний ансамбль складається з двох ключових понять. Слово ансамбль у французькій мові має два значення: *ensemble* – разом, відразу, в один час; *semblable* – схожий, подібний. У перекладі з грецької *symplegas* – зчеплення, сплетіння. Латинське слово *camera* означає «кімната, палата». Старовинні сонати відповідно до призначення (для церковного чи домашнього музикування) мали назву *sonata da chiesa* – церковна соната і *sonata da camera* – камерна (або придворна) соната. У XVII – XIX століттях камерна музика звучала у вітальнях, салонах, невеликих залах, при дворах були навіть спеціальні посади камер-музикантів. Незважаючи на зміну соціальних умов, камерна музика не зникла, вона отримала

нові, більш демократичні форми побутування в XIX, XX і XXI століттях» [8, 5].

Сьогодні камерна музика протистоїть масовій, шоу на концертній сцені. Саме тому сьогодні вона привертає до себе увагу більше ніж будь-коли, збирає величезні зали. У програмах найбільших філармоній світу поряд із виступами солістів значне місце займає камерно-ансамблева музика. Саме у творах цього жанру сконцентрована лівова частка прекрасного музичного матеріалу.

У професійному плані гра в ансамблі формує в учнів виконавські навички, розвиває музичні здібності, зокрема тембровий і гармонічний слух, почуття ритму, культуру звуковидобування, відчуття форми, вміння чути себе і партнера, формує чутливість до поліфонічної фактури тощо. Виконання творів для різних складів, що включають фортепіано, струнні, духові, ударні інструменти, значно підвищує можливості розвитку тембрового слуху. Прагнення до відповідності звучання різних інструментів змушує шукати доцільних штрихів. Шліфуючи індивідуальну майстерність ансамбліста, спільна гра сприяє його розвитку і як соліста, оскільки завдання, що стоять перед виконавцями камерно-ансамблевих творів, вельми часто вимагають більш активного слухового контролю. Тому для будь-якого інструменталіста необхідне оволодіння секретами ансамблевої майстерності [8, 6].

Камерний ансамбль розширює професійний кругозір музиканта, позитивно впливає на його загальну культуру. Спільне музикування є стимулом саморозвитку, виховує творчу ініціативу, свободу. У самостійній ансамблевій роботі є своя специфіка. Вона включає не тільки самостійне розучування партії кожним учасником колективу, а й вивчення всієї ансамблевої партитури у цілому, також спільні заняття без педагога. Крім подолання технічних труднощів, знаходження потрібної аплікатури, розстановки штрихів, самостійна ансамблева робота включає й уточнення плану інтерпретації і знаходження єдиної концепції виконуваного твору.

Ансамблеве виконавство вводить музиканта у макрокосм камерної музичної літератури різних епох, стилів і жанрів, розширюючи виконавський репертуар, збагачуючи професійне мислення.

У комплексі навчальних дисциплін, які формують всебічно розвиненого музиканта-професіонала, камерному ансамблю належить важливе місце. Дисципліна «Камерний ансамбль» опановується майбутніми музикантами-виконавцями, що навчаються за спеціальностями «спеціальне фортепіано», «оркестрові струнні інструменти», «оркестрові духові та ударні інструменти» у фахових

музичних навчальних закладах II–IV рівнів акредитації. Саме в камерному класі здійснюється підготовка студента до самостійної практичної діяльності як артиста-ансамбліста. Основні завдання класу камерного ансамблю: виховання у студентів навичок ансамблевої гри, вміння чути свою партію в загальному контексті твору, розвиток і закріплення навичок читання нот з листа, швидкої орієнтації у тексті, розширення музичного кругозору за рахунок вивчення камерно-інструментального репертуару, виховання творчої дисципліни та колективної відповідальності.

На початку курсу педагог формує склади камерних ансамблів, добирає репертуар, знайомить студентів з основами ансамблевої гри. Формувати камерний ансамбль необхідно з урахуванням рівня професійної підготовки учасників та їхніх виконавських можливостей. Протягом періоду навчання необхідно надати студентам можливість грати у різних складах камерного ансамблю (дуетах, тріо, квартетах). Репертуар ансамблів складається педагогом із урахуванням технічної і музичної підготовки студентів, включати твори різних епох, стилів і жанрів, що є передумовою різнобічності виховання і розвитку майбутнього ансамбліста. Репертуар повинен включати твори для навчальної роботи та концертних виступів, які найкраще стимулюють творчу діяльність студента. У роботі над камерним ансамблем потрібно виховувати у його учасників почуття відповідальності за виконання кожної партії і розуміння її значення у розкритті змісту музичного твору, прагнути до ритмічної організованості й узгодженості виконання всіх партій, скоординованості динаміки, штрихів і фразування. Для вдосконалення виконання партій у камерному ансамблі важливе значення має робота з окремими учасниками. До основних завдань індивідуальної роботи відносяться: подолання технічних труднощів, виявлення штрихових особливостей, деталей тексту. Необхідно вимагати від студентів ретельного прочитання нотного тексту і всіх позначень: темпових, динамічних і інших. Педагог повинен також надавати студентам теоретичні відомості, ознайомити їх із автором, епохою, стилем і формою творів» [3, 2].

Так, для забезпечення стабільно високого професійного рівня занять у класі камерного ансамблю необхідні знання історії ансамблевого виконавства, орієнтація в різних стильових особливостях творів, чітке уявлення про звукові колористичні можливості інструментів, що входять до камерно-інструментальних колективів. Учасниками камерно-інструментальних груп (дуетів, тріо, квартетів і інших) можуть бути музиканти різних спеціальностей, що відрізняються один від одного і своїми природними даними, і рівнем професійної підготовки, і інтересом до занять тощо. Це, природно,

передбачає особистісно-орієнтовану роботу педагога з кожним учасником ансамблю. Однак ця обставина не має створювати перешкод на шляху до головної, стратегічної мети ансамблевого музичування – досягнення гармонійного художнього синтезу у прочитанні того чи іншого музичного твору. Врешті, відповідно до завдань ансамблевого виконавства, важливими є комплексний текстологічний аналіз партитури, синхронізація виконання, музичний «діалог» учасників, моделювання сценічної ситуації у репетиційному процесі.

І ще низка вельми важливих складових занять у класі камерного ансамблю: творча атмосфера, завдяки якій виникає колективна відповідальність за результат спільної праці; спілкування за допомогою музики. Йдеться про творче співпереживання, що виникає у процесі колективної інтерпретації музичного твору. Воно виникає під час контакту музикантів-партнерів, «їх гнучкої взаємодії і спілкування у процесі виконання» [2, 4].

Гра у камерному ансамблі вдосконалює не тільки у професійному, а й чисто людському плані кожного учасника колективу. На думку Б. Харитонова, «У камерному ансамблі при спільній роботі відбувається ... адаптація психології сольного самовідчуття музиканта до умов колективної творчості. Спільна праця камерного колективу породжує особливу психологію контактності: окрема особистість творчо впливає на колектив, а колектив – на окрему особистість» [7].

Т. Бороніна слушно констатує, що «камерно-ансамблеве музичування (один із найскладніших видів виконавського мистецтва), маючи багаті традиції, в останні десятиліття набуває все більшої популярності, як в нашій країні, так і в усьому світі. Цьому сприяють численні конкурси та фестивалі камерної музики, що, в свою чергу, веде до посилення ролі і значення курсу камерного ансамблю на всіх рівнях навчання» [1, 4].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боронина Т. Оптимизация урока в классе камерного ансамбля (на материале занятий в профессиональных музыкальных учебных заведениях среднего звена): автореф. дис. ... канд. пед. наук. Москва, 2008. 20 с.
2. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. Москва: Музыка, 1971. 94 с.
3. Камерный ансамбль (рабочая программа дисциплины). Направление 53.04.01 Музыкально-инструментальное искусство, Направление подготовки: Фортепиано. Квалификация (степень) выпускника: магистр. Форма обучения: очная, заочная. Москва, 2015. 41 с.
4. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство. Ред. сост. К.Х.Аджемов. Москва: Музыка, 1979. 166 с.

5. Польська І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти: автореф. дис. ... д-ра мист-ва. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2003. 35 с.
6. Раабен Л. Мастера советского камерно-инструментального ансамбля. Ленинград: Музыка, 1964. 180 с.
7. Харитонов Б. Проблемы камерного ансамблевого исполнительства. Донецк, 1995. 112 с.
8. Хурматуллина Р. К. Камерный ансамбль: учебное пособие для педагогов и студентов музыкальных специальностей педагогических и гуманитарных вузов, вузов искусств. Казань: ИФИ КФУ, 2012. 52 с.

УДК 78.03+378.6

Олександр Костеньов,
аспірант кафедри музикознавства
та музичної освіти;
ORCID ID: 0000-0002-1844-0069
Київський університет
імені Бориса Грінченка
(Київ)

ВИВЧЕННЯ ДЖАЗУ У ВИЩИХ ОСВІТНІХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ

У статті висвітлюються особливості вивчення джазового мистецтва у системі вищої освіти України. Розглянуто становлення джазу як одного з компонентів музичної освіти на сучасному етапі розвитку. Визначено характерні особливості розвитку естрадно-джазової школи в українських вищих освітніх закладах. Окреслено низку основних проблем такого навчання на мистецьких кафедрах, висловлені міркування щодо модернізації освітнього процесу та оволодіння необхідними навичками естрадно-джазового мистецтва.

Ключові слова: *система освіти; естрадно-джазова освіта; музична педагогіка; джазова музика; майстер-клас.*

STUDY OF JAZZ IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS OF UKRAINE

The article highlights the features of jazz art in the education system of higher education institutions of Ukraine. The state of pop and jazz education at the present stage of development is considered. The characteristic features of the development of pop and jazz school in higher educational institutions of Ukraine are determined. A number of the main problems of pop-jazz education in higher educational institutions are outlined, opinions on modernization of the educational

process and mastering of the necessary skills of pop-jazz art are expressed.

Key words: *education system; jazz education; musical pedagogy; jazz music; meister class.*

© Костеньов Олександр Леонідович, 2021.

Актуальність. Джаз – явище у музичному мистецтві, яке має понад столітню історію. У світовій музичній культурі джаз вже давно зайняв гідне місце серед інших видів сучасного мистецтва. Зростаюча популярність джазової музики та джазового виконавства зумовили необхідність включення джазового репертуару та його характерних стильових елементів у процес професійної підготовки музикантів.

Сучасна система української музичної освіти знаходиться на переломному етапі свого розвитку, для якого характерні реформування, протиставлення теорій та поглядів, пошук нових технологій, форм і методів навчання [1].

Для музичної освіти щодо естрадно-джазового мистецтва актуальним є модернізація освітнього процесу та формування системи, яка б забезпечила оволодіння необхідними навичками, серед яких, насамперед, техніка імпровізації, опанування стильових, формотворчих та виконавських практик.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питанням естрадно-джазової освіти в Україні, еволюції освітнього процесу джазової і популярної музики присвячені численні публікації, серед яких варто відзначити праці Є. Коверзи [1], Є. Маркова [2], В. Романка, О. Сапожнік, В. Симоненка [3], М. Филипчук [4], О. Шавардак [5], А. Шевченко [6]. Проблеми творчого розвитку у студентів на музичних факультетах естрадно-джазового спрямування розглядають роботи О. Жаркова, О. Курильченко, Ю. Степняк. Розвиток виконавських компетентностей у майбутніх артистів естрадних ансамблів досліджує Д. Бабіч. Питання розвитку джазової імпровізації розглядають Ю. Маркін, М. Серебряний, О. Хромушин. Музично-естетичні аспекти джазового мистецтва досліджують О. Попов, Н. Попович, К. Шпаковська. Питанням аранжування джазової музики присвячені роботи Г. Гараняна та А. Пчелінцева.

Історія джазового мистецтва викладена у дослідженнях таких авторів, як К. Берендт, Д. Колліер, В. Конен, Є. Овчинников, Ю. Панасьє, Л. Переверзєв, В. Романко, В. Симоненко. Практичні проблеми естрадно-джазового виконавства, інтерпретації та

імпровізації досліджували І. Горват, Ю. Чугунов, І. Бріль, М. Замолоко, Л. Івенс, В. Молотков, О. Степурко.

Можна стверджувати, що зазначена література свідчить про розробку широкого кола питань щодо музичної освіти та естрадно-джазової культури загалом.

Мета статті – проаналізувати сучасний стан вивчення джазу у вітчизняній вищій освітніх закладах.

Виклад основного матеріалу. На сьогодні мистецтво джазу фактично вивчається на всіх рівнях музичної освіти в Україні, а саме: на естрадно-джазових відділеннях дитячих музичних шкіл і шкіл мистецтв, в музичних училищах і коледжах культури, а також у вищих освітніх закладах 3-4 рівнів акредитації.

Джазове мистецтво передбачає опанування творчо-виконавських навичок, що зумовлено специфікою цієї музики: прагненням до експромту та імпровізаційності. Водночас процес навчання джазового мистецтва має сприяти всебічному розвитку творчої особистості.

У зв'язку з цим, на естрадно-джазових факультетах ВНЗ викладаються такі дисципліни, як гармонія, аналіз музичних творів, історія музики. Засвоєння студентами джазової музики здійснюється разом з відповідною теоретичною підготовкою, що виявляється в ознайомленні студентів з історією джазу, основними стильовими й виразовими аспектами. Особлива увага приділяється специфічному джазовому лексикону, який студентам необхідно засвоїти [5].

Практичні заняття пов'язані з оволодінням виразово-технічними засобами джазової гармонії, ритміки, мелодики тощо. А вивчення найкращих зразків сучасної естрадної та джазової музики слугує надійним естетичним та інтелектуальним фундаментом для виховання художнього смаку майбутніх джазових музикантів.

Ідеї щодо впровадження естрадно-джазової освіти в Україні беруть свій початок з 1970-х років. Саме у цей період починають підніматися питання у міністерських кабінетах про відкриття відділів естрадно-джазового спрямування у музичних навчальних закладах. На початку 1980-х років відкриваються перші естрадно-джазові відділення в Одеському музичному училищі ім. К. Данькевича та Київському музичному училищі ім. Р. Глієра [2].

Проголошення незалежності України позитивно вплинуло на актуалізацію професійної джазової освіти. Нині у цілій низці вищих освітніх закладів України відкриті факультети та кафедри естрадно-джазового спрямування, які займаються професійною підготовкою майбутніх фахівців для роботи в естрадно-джазових колективах. Починаючи з 1990-х років було відкрито кафедри музичного та естрадно-джазового мистецтва у Донецькій музичній академії

ім. С. Прокоф'єва, Харківському національному університеті мистецтв ім. І. Котляревського, Київському університеті ім. Б. Грінченка, Київському національному університеті культури та мистецтв, Рівненському державному гуманітарному університеті. Відкриваються філіали естрадно-джазових відділень у музичних закладах Миколаєва, Херсона, Львова, Кривого Рогу та інших міст.

Входження України до єдиної Європейської зони вищої освіти Болонського процесу на початку 2000-х років позитивно вплинуло на вітчизняний джазовий освітній простір, в результаті чого відбувається реформування, модернізація та зміни в освітній діяльності [4]. Відкриваються нові факультети і кафедри, котрі здійснюють підготовку майбутніх педагогів та виконавців естрадно-джазового мистецтва. Зокрема, створюється кафедра естрадного виконавства у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв, а на базі Київського державного музичного училища ім. Р. Глієра був створений Київський інститут музики та відкрито факультет джазового мистецтва. Естрадно-джазові кафедри також відкриваються у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки, Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка.

Іншими не менш відомими вищими музичними освітніми закладами, що здійснюють підготовку фахівців у сфері джазового мистецтва є Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв ім. Л. Утьосова, Сумський державний педагогічний університет ім. А. Макаренка, Ніжинський державний університет ім. М. Гоголя, Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Ушинського [6].

Однак, незважаючи на велику кількість вищих освітніх закладів, естрадно-джазова освіта в Україні не позбавлена певних проблем. Наприклад, за кордоном джаз широко вивчається у спеціалізованих коледжах, а також на музичних факультетах університетів. У європейських і американських закладах освіти джазова музика належить до серйозної академічної спеціалізації.

В Україні ситуація є дещо іншою. По-перше, сам процес визнання (легітимізація) джазового мистецтва відбувся набагато пізніше. По-друге, у вітчизняних освітніх закладах повною мірою ще не сформовані педагогічні та виконавські традиції, відчувається слабка матеріально-технічна база, відсутність належної кількості методичних розробок, навчальних посібників, а попередні видання часто не відповідають сучасним запитам.

По-третє, у багатьох музичних ВОЗ, окрім традиційних колективної та індивідуальної форм занять, досить поширеною є

практика майстер-класів. Запрошуються відомі музиканти з різних країн, які проводять майстер-класи, навчають техніці джазового музикування та передають свій власний досвід щодо джазової музично-концертної діяльності.

Таку форму заняття важко переоцінити, вона є вкрай ефективною, оскільки практикуючий музикант знайомить студентів з художніми та виконавськими прийомами, які використовуються на тому чи іншому музичному інструменті тощо. Під час проведення майстер-класу відвідувачі можуть поставити запитання гостю, які їх цікавлять, отримати практичні поради.

На жаль, в українських реаліях практика проведення майстер-класів не є досить поширеною, своєрідною компенсацією чого є відвідування студентами майстер-класів та джазових фестивалів за кордоном.

Інша проблема естрадно-джазової освіти полягає у відсутності системи підвищення кваліфікації для педагогічних кадрів, професійного середовища, де можна ознайомитися з освітніми програмами та методичними розробками, поділитися досвідом з джазової педагогіки.

Також варто вказати на недостатню кількість наукових конференцій та круглих столів, присвячених актуальним проблемам естрадно-джазового мистецтва, де мали б з'ясовуватись як здобутки у джазовій освіті та джазовій музиці (вітчизній і зарубіжній), так і визначалися проблеми та шляхи їх подолання.

Слід відзначити, що вітчизняна музична культура має цілу плеяду висококваліфікованих педагогів, серед них можна назвати: В. Колесникова, Ю. Кафельникова, Ю. Маркова, Н. Лебедєву, С. Давидова, О. Саранчина, В. Соляника, Я. Полянського, О. Заходякіна, В. Народницького, Д. Александрова, Г. Постаєва, В. Молоткова та багатьох інших.

Висновки. Стислий огляд естрадно-джазової підготовки студентів у вищих освітніх закладах України дає підставу для наступних висновків. Серед позитивних моментів перш за все необхідно відзначити значне збільшення кількості вищих освітніх закладів, які здійснюють підготовку в галузі естрадно-джазового мистецтва. Водночас можна говорити про відсутність комплексного підходу у вивченні музики джазового спрямування.

Необхідна розробка певного освітнього алгоритму опанування джазового мистецтва, музично-теоретичних та музично-історичних дисциплін у поєднанні з активним розвитком творчо-виконавських практик, опануванням виразових і стильових особливостей джазової музики різних епох, стилів та напрямків. Особливу увагу у навчанні слід приділяти характерній специфіці джазу, для якого властивим є

нерозривний зв'язок музикування за певними музичними стандартами з імпровізацією. Причому кожен стиль і кожен із джазових напрямів передбачають свої особливості, опанування яких визначає музичну культуру студентів як джазових музикантів.

Усе це потребує внесення змін до навчальних планів, синхронізації змісту освітніх та робочих програм тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Коверза Е. А. О становлении джазового искусства в Киеве // Международный отдел, 2014. 4 (17). С. 51–56.
2. Марков Е. Профессиональному джазовому образованию в Украине – 30 лет // Джаз. Киев, 2011. № 1 (29). С. 2–5.
3. Симоненко В. С. Українська енциклопедія джазу. Київ: Центрмузінформ, 2004. 231 с.
4. Филиппук М. С. Естрадно-джазова освіта в Україні: проблеми і перспективи // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. Вип. 11. С. 37–40.
5. Шавардак О. Особливості естрадно-джазової музики у навчальному процесі студентів-піаністів ВНЗ // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті, 2013. Вип. 2. С. 85–87.
6. Шевченко А. С. Естрадно-джазова освіта в Україні: проблеми розвитку // Актуальні питання мистецької освіти та виховання, 2018. Вип. 1 (11). С. 46–53.

УДК 373.015.31:78

Ірина Куцик

студентка Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0002-4873-1879;

Тетяна Медвідь

*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри методики музичного
виховання та диригування*
ORCID ID: 0000-0002-0817-8722;
*відповідальний автор Т. О. Медвідь;
Дрогобицький державний педагогічний
університет імені Івана Франка
(Дрогобич)*

ЕСТЕТИЧНИЙ РОЗВИТОК УЧНІВ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглянуто проблему естетичного розвитку учнів у загальноосвітніх навчальних закладах, розкрито пізнавальну цінність музичного мистецтва, обґрунтовано роль музичного

мистецтва в естетичному розвитку особистості. У дослідженні охарактеризовано сутність предмета «Музичне мистецтво» і проаналізовано зміст навчальних програм з музичного мистецтва для 1-4 та 5-7 класів загальноосвітніх навчальних закладів.

Ключові слова: естетичний розвиток; музичне мистецтво; пізнавальна цінність; внутрішній світ; навчальні програми.

AESTHETIC DEVELOPMENT OF STUDENTS BY MEANS OF MUSICAL ART

The article considers the problem of aesthetic development of students in secondary schools, reveals the cognitive value of Musical Art, substantiates the role of Musical Art in the aesthetic development of personality. The research characterizes the essence of the subject of "Musical Art" and analyzes the content of curricula in Music Art for 1-4 and 5-7 grades of secondary schools.

Keywords: aesthetic development; Music Art; cognitive value; inner world; educational programmes.

© Куцик Ірина Володимирівна, Медвідь Тетяна Олександрівна,
2021

Постановка проблеми. Пріоритетного значення серед усіх форм збагачення естетичного розвитку учнів у загальноосвітніх навчальних закладах сьогодні набуває мистецтво, зокрема музичне. Музика є одним із найважливіших інструментів впливу на особистість. Вона розвиває емоційно-почуттєву сферу, музичні здібності, естетичні смаки. Ефективність впливу музики на учнів залежить від певного рівня їх освіти, що досягається у процесі музичного навчання і виховання. У загальноосвітніх навчальних закладах музичне навчання й виховання здійснюється на уроках музичного мистецтва згідно навчальними програмами. Такий навчальний предмет як «Музичне мистецтво» володіє величезним естетично розвивальним потенціалом. Саме багатогранність музичної діяльності школярів виступає домінантою в музично-виховному процесі і стимулює естетичний розвиток особистості.

Огляд літератури. Проблеми впливу мистецтва на естетичне виховання учнів присвячені праці О. Комаровської, О. Лаврик, Л. Масол, Н. Миропольської, С. Ничкало, О. Щолокової та інших вчених. Питання естетичного виховання школярів засобами музичного мистецтва піднімають Т. Дорошенко, О. Олексюк, В. Паламарчук, О. Рудницька, Л. Сбітнева, А. Чернишова та інші дослідники. Музичне сприйняття як проблему розглядають Г. Дідич,

О. Костюк, О. Ростовський та інші автори. Однак, значення музичного мистецтва в естетичному розвитку учнів загальноосвітніх навчальних закладів розкрито недостатньо. Тому актуальність даних розвідок на сучасному етапі освітньої реформи, потреба сучасного українського суспільства у формуванні високого рівня естетичного потенціалу підростаючого покоління зумовило вибір теми статті.

Мета статті полягає у висвітленні специфіки музичного мистецтва та його ролі в естетичному розвитку учнів.

Виклад основного матеріалу. Естетичний розвиток особистості – це процес формування цілісного сприйняття і правильного розуміння прекрасного у мистецтві та дійсності; здатність до творчого самовиявлення притаманного людині. Основою, на якій здійснюється естетичний розвиток є певний рівень художньо-естетичної культури особистості, її здатності до естетичного освоєння дійсності. Так, в музиці естетичне освоєння світу здійснюється через звукові інтонації, в літературі через – слово; в живописі – через зорове сприйняття образів кольорової гами світу; в скульптурі – через пластичні образи, об'ємно-просторові форми; в графіці – через лінію малюнку, штрих, світлотінь. Музиканту, письменнику чи художнику світ розкривається таким, яким він бачить його і духовно осмислює. Завдання митця – шукати і відкривати у світі прекрасні сторони людської душі. Музичне мистецтво відкриває нам внутрішній світ людини у всьому його багатстві та виявляє в ньому нове, несподіване, досі незнане. Воно дає знання про життя, про складні людські відносини, вчить розуміти інших людей і самого себе, вчить жити, пробуджує у людині прекрасне. Активність музики, її спроможність формувати, розкривати в людині здатність сприймання й переживання пов'язана з природою самої музики як мистецтва абстрактного і процесуального, яке безпосередньо втілює й моделює емоції, їх перебіг і в такий спосіб захоплює емоційну сферу [2].

Н. Миропольська та С. Ничкало доводять, що завдяки гуманістичній природі, мистецтво збагачує естетичні почуття індивіда, його духовний світ, збільшує коло інтересів, розширює вузькі рамки утилітарного ставлення до дійсності та має виховний вплив на особистість [3]. О. Рудницька та інші мистецтвознавці й педагоги постійно вказують на потребу активності сприймання музичного мистецтва, спрямованості на художнє пізнання твору. Йде мова про творчий компонент художньо-пізнавальної діяльності, характеристикою якого виступає здатність слухача «увійти» до системи художнього мислення автора (адекватність сприйняття) і виробити своє ставлення до мистецького явища (вияв власної

індивідуальності), що створює необхідні умови для розуміння музичного мистецтва [6].

В естетичному розвитку, як пізнавальному й емоційному процесі, тісно пов'язані, сприйняття, уявлення, з одного боку, і переживання, емоції – з другого. Успіхи естетичного розвитку залежать від того, наскільки, глибоко розкривається перед учнем природа прекрасного. У процесі естетичного розвитку важливо навчити учнів розуміти й сприймати красу. Спостерігаючи прекрасне, людина не може залишатися байдужою. Силою музичного мистецтва можна максимально вплинути на процес формування характеру, моралі та світогляду людини. В процесі спілкування людини з музичним мистецтвом виробляється світогляд як синтез чуттєвості та раціональності, емоційності та інтелектуальності. В результаті знання, отримані в процесі спілкування з мистецтвом, природно переростають у переконання, а вже переконання визначають життєві принципи людини. Тому О. Вишневський зазначає, що потрібно «... якомога частіше організовувати «зустріч» дитини з мистецькими творами високого гатунку і всілякими засобами оберігати її від спілкування з мистецтвом, що несе зло. Таким повинен бути і зміст державної політики, якщо влада прагне, щоб суспільство наше було здоровим» [1, 497].

Особливість музичного мистецтва полягає ще й у його пізнавальній цінності. Через твори мистецтва ми відкриваємо для себе певні явища дійсності, які недоступні для нашого сприймання будь-яким іншим способом. Основою змісту музичних творів є перш за все почуття, емоції, переживання людей. Однак емоції та почуття не є абстрактними емоціями. Вони породжені оточуючою дійсністю, життєвими обставинами та подіями. Геніальна увертюра «Егмонт» Бетховена вражає нас не тільки невичерпною насиченістю емоцій, вона містить у собі глибокий ідейний зміст. В увертюрі «Егмонт» композитор не тільки втілює ненависть до всіх темних сил на землі, але й пристрасно оспівував красу і радість життя, утвердивши віру в перемогу світла над темрявою.

У сприйнятті музичного твору велику роль відіграє асоціативна уява, яка виникає як на основі виражених музикою емоцій, так і на основі спорідненості або зв'язку елементів музичної мови з тими чи іншими явищами життя. Так, інтонації мелодії можуть бути схожі на інтонації людської мови, у музиці може використовуватись звуконаслідування (наприклад, військове звучання труб, дріб барабану у I частині Симфонії №7 Д. Шостаковича) тощо. Все це поряд з багатьма іншими засобами виразності може викликати зорові асоціації, які доповнюють, збагачують і конкретизують музичний образ. Пізнавальна цінність музичного мистецтва полягає

у розкритті змісту музики. А змістом музики перш за все є переживання, у вираженні яких музика настільки ж конкретна, як наприклад, живопис у зображенні наочно-зорових чи предметних сторін дійсності. І хоча музика не втілює матеріальну конкретність предметів зображення, проте вона може передавати динаміку мислення і переживання з такою безпосередністю та силою, які недоступні жодному іншому виду мистецтва.

Естетичний розвиток школярів нового тисячоліття неможливий без мистецтва, зокрема й музичного, яке стає органічною складовою загальної середньої освіти. У 2020 / 2021 навчальному році вивчення мистецьких дисциплін у 1-4 класах здійснюється за навчальними програмами (оновленими): «Музичне мистецтво» (авт. Л. Хлебникова, Л. Дорогань, І. Івахно, Л. Кондратова, О. Корнілова, О. Лобова, Н. Міщенко); «Мистецтво» (авт. Л. Масол, О. Гайдамака, Н. Очеретяна, О. Дмитренко), що містить три блоки «Музичне мистецтво», «Образотворче мистецтво» та інтегрований курс «Мистецтво».

У пояснювальній записці програми «Музичне мистецтво» вказується, що метою музичної освіти в початковій школі є формування основ музичної культури учнів як важливої і невід'ємної частини їхньої духовної культури [4]. Ця мета конкретизується в основних завданнях предмету «Музичне мистецтво», спрямованих на загальний естетичний розвиток учнів.

У новій редакції навчальна програма допомагає учням *першого* класу розпізнавати зміст музичних творів, пов'язаних з різними життєвими ситуаціями; виділяти в них ознаки зображальності й на доступних і захоплюючих зразках знайомить з виражальними засобами музики. Зміст програми *другого* класу вводить учнів у світ пісні, танцю і маршу як головних сфер музики, поглиблює уявлення школярів про зв'язок музики з життям, допомагає повніше пізнати внутрішній світ людини, відчутти красу навколишнього світу. Програма *третього* класу підводить учнів до усвідомлення пісенності, танцювальності й маршовості як найважливіших властивостей музики, знайомить школярів з музичною інтонацією як основою музики та будовою музичного твору. Завдання програми *четвертого* класу полягає в тому, щоб допомогти учням досягнути інтонаційні особливості музики українського народу, а також музики різних народів світу; підвести учнів до усвідомлення ролі музики в естетичному розвитку школярів. Провідними видами діяльності відповідно до змістових ліній програми є спів, слухання музики, музично-ритмічні рухи, гра на дитячих музичних інструментах, музично-творча діяльність, пізнання мистецтва та комунікація через

мистецтво, у процесі яких відбувається естетичний розвиток школяра.

Музична освіта учнів основної школи (5-7 класи), які опановують музичне мистецтво, здійснюється за навчальною програмою «Мистецтво. 5-9 класи» (блок «Музичне мистецтво» (5-7 кл.), авторського колективу під керівництвом Л. Масол. «Метою загальної музичної освіти в основній школі, – зазначається у пояснювальній записці навчальної програми, – є особистісний розвиток учня і збагачення його емоційно-естетичного досвіду під час сприймання та інтерпретації творів музичного мистецтва і музично-практичної діяльності, а також формування ціннісних орієнтацій, потреби в творчій самореалізації та духовно-естетичному самовдосконаленні» [5].

У 5 класі надається можливість школярам опановувати характерні ознаки програмної та непрограмної, хорової та симфонічної музики; вокальної та інструментальної, розуміти зв'язок народної та професійної музики. У 6 класі школярі ознайомлюються з характерними ознаками жанрів камерно-вокальної та хорової музики, а також камерно-інструментальної і симфонічної та усвідомлюють загальнолюдські, естетичні та художні цінності у творах музичного мистецтва різних жанрів. У 7 класі учні мають орієнтуватися в особливостях музичної культури рідного краю; знати видатних митців України (композиторів, виконавців, мистецькі колективи тощо); а також розуміти особливості музичних явищ ХХ–ХХІ століть (джаз, рок, поп, шансон, авторська пісня та ін.) тощо. Навчальна програма передбачає творче ставлення вчителя до змісту і технологій навчання, поурочного розподілу навчального матеріалу. Він має можливість обирати музичні твори для сприймання та співу, орієнтуючись на навчальну тематику й критерії їх високої художньої якості, а також розробляти художньо-практичні завдання для учнів, ураховуючи програмні вимоги, мету уроку, дбаючи про цілісну драматургію уроку та естетичний розвиток школярів.

Висновки. Естетичний розвиток як неперервний процес здійснюється на уроках музичного мистецтва, зокрема у музичній діяльності та в різнобічній творчості. Особливість музичного мистецтва полягає в тому, що його зміст чи ідея втілюються в такій формі, що збуджує емоції, активізує уяву людини, викликає особливі переживання. А взаємодія почуттєвої та інтелектуальної сфери під час сприймання творів музичного мистецтва надає враженню особливої сили. Все це має величезний вплив на школярів, сприяючи їх естетичному розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вишневський О. Теоретичні основи сучасної педагогіки. Дрогобич: Коло, 2003. 528 с.
2. Масол Л. Художньо-педагогічні технології в освітній школі: єдність навчання і виховання: метод. посіб. Харків: Друкарня Мадрид, 2015. 178 с.
3. Миропольська Н., Ничкало С. Уроки художньо-естетичного циклу в школі : навчання і виховання: навч. посіб. Тернопіль: Навчальна книга–Богдан, 2006. 34 с.
4. Навчальна програма для загальноосвітніх навчальних закладів «Музичне мистецтво, 1-4 кл.». URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zaqalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-dlya-pochatkovoyi-shkoli> (дата звернення: 04.02.2021).
5. Навчальна програма для загальноосвітніх навчальних закладів «Мистецтво, 5-9 кл.». URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zaqalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-5-9-klas> (дата звернення: 05.02.2021).
6. Рудницька О. Музика і культура особистості: Проблеми сучасної педагогічної освіти: навч. посіб. Київ: ІЗИН, 2003. 280 с.

УДК 378.78.087

Віктор Луценко,
кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри мистецької освіти;
ORCID ID: 0000-0002-2065-2458
Житомирський державний університет
імені Івана Франка
(Житомир)

КОМП'ЮТЕРНІ МУЗИЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА В ПОЗАКЛАСНІЙ РОБОТІ

Дослідження сучасних комп'ютерних технологій в музиці дозволило розглянути варіанти їх використання на заняттях з музичного мистецтва, виявити їхній вплив на процес формування різнобічних професійних умінь педагога та музично-художніх знань в учнів. Керуючись власним досвідом роботи у студії звукозапису та викладання комплексу навчальних дисциплін із пропонованої тематики, охарактеризовано серію сайтів, особливості звукотехніки, види звукорежисури, звукотехнічні засоби.

Ключові слова: музично-педагогічна діяльність, музичні комп'ютерні технології, звукорежисура, звукотехнічні системи, музичні сайти.

COMPUTER MUSIC TECHNOLOGIES IN MUSIC ART LESSONS AND MUSICAL ACTIVITIES AFTER SCHOOL

The study of modern computer technologies in music allowed to consider the options for their use in music lessons, to identify their impact on the process of forming a variety of professional skills of teachers and music and art knowledge in students. Guided by their own experience in the studio of sound recording and teaching a set of disciplines on the proposed topics, told about a series of sites, features of sound design, types of sound design, sound equipment.

Keywords: *music-pedagogical activity, music computer technologies, sound directing, sound technical systems, music sites.*

© Луценко Віктор Васильович, 2021

Постановка проблеми. Сучасний світ важко уявити без комп'ютерних технологій. Наявність музичного комп'ютера на заняттях, де працює ініціативний педагог, що володіє такою технікою так само вільно, як музичним інструментом, вміє захопити учня різноманітними формами роботи з музичним репертуаром завдяки комп'ютерним технологіям, – все це перетворить заняття з музичного мистецтва в цікавий пізнавальний предмет.

Можна без перебільшення стверджувати, що при допомозі музичних комп'ютерних технологій виокремився новий період технічного відтворення музичної продукції: у жанрах прикладної музики, у засобах звукозапису, у якісних можливостях звуковідтворюючої апаратури, у театральній-концертній діяльності, у звуковому дизайні й трансляції музики. Такий звукотехнічний прогрес не може бути проігнорованим з точки зору науково-методичної літератури в сучасних умовах музично-педагогічного навчання і виховання, коли потрібно переглядати підходи до навчання проведення уроків музики та позашкільної роботи.

Огляд літератури. Питання використання комп'ютерних музичних технологій у педагогічному процесі підіймали такі дослідники, як: І. Гайденко [1], В. Луценко [2], М. Сова [3], Л. Теряєва [4] та ін. Автори наголошують на проблемі суцільної інформатизації та технологізації освітнього процесу як загалом, так і музичного зокрема. Проте проблема звукомедійної грамотності в навчанні та музично-педагогічній діяльності все ще залишається актуальною на сучасному етапі. Висвітлити деякі аспекти допомогли інтернет-джерела [5; 6; 7].

Мета статті: здійснити огляд комп'ютерних музичних технологій та можливість їх професійного використання на уроках

музичного мистецтва та позашкільній роботі; визначити складові цього процесу.

Виклад основного матеріалу. Комп'ютерні технології дозволяють збагачувати художньо-творчий розвиток особистості, що передбачає довільний вибір варіантів навчальних програм й забезпечення ефективного педагогічного керівництва процесом формування системи музично-художніх знань.

Наприклад, на заняттях з музичного виховання сайт «Модерато» ознайомлює дітей з творчістю композиторів, містить приклади музичних творів, які подані у виконанні найкращих музикантів світу (аудіо та відеоматеріали). Програма також містить глосарій музичних термінів [5]. Сайт «Комора» – український сервер, який знайомить з інноваціями у сфері музичної освіти. Так, популярності набуває нещодавно висвітлена інформація про інтерактивну музичну енциклопедію, що охоплює дані про еволюцію майже 200 музичних жанрів. Ідея проєкту належить бельгійцеві Квінтену Крауелсу. Візуалізація оформлена у вигляді діаграми і за графіком можна переміщатися за допомогою масштабування прокручуючи мишку [7]. Сайт «Комп'ютерне фортепіано» надає можливість пограти на різноманітних інструментах. Можна імпровізувати на віртуальній клавіатурі та за допомогою мишки комп'ютера [6].

На сьогодні реалії, зазвичай, складаються так, що при розучуванні пісень на уроках мистецтва в закладах освіти, так звані «мінусові» фонограми набагато сильніше викликають у дітей інтерес до предмета, ніж живий інструментальний супровід. Тож сучасному педагогу доводиться орієнтуватись в комп'ютерних технологіях для пошуку різноманітних сайтів з готовими фонограмами, володіти різноманітними музичними програмами для створення власної музичної продукції.

Також, за допомогою комп'ютера дітям надається можливість віртуально відвідувати музеї (наприклад, музей музичних інструментів), вивчати творчість композиторів і навіть вивчати нотну грамоту. Педагог повинен знати такі сайти й уміти ними користуватися. Але крім знання програм та сайтів, бачиться необхідним введення в навчання майбутніх музикантів-педагогів творчих завдань. Музичний комп'ютер відкриває найширші можливості у творчому освоєнні простору музики як на рівні професійного мистецтва, так і аматорської творчості.

В умовах роботи позашкільних навчальних закладів надзвичайно важливим постає розв'язання проблем, пов'язаних з організацією та проведенням різних культурно-мистецьких заходів, свят, концертів, ранків та забезпечення їх звукопідсиленням,

музичним оформленням. Зрозуміло, що впоратись з цим завданням може тільки одна людина – звукорежисер. Але далеко не кожний заклад позашкільля має таку можливість – мати свого звукорежисера. Часто-густо з проблемами озвучування різних заходів доводиться мати справу або акомпаніаторам, або керівникам гуртків художньо-естетичного напрямку, тобто керівникам гуртків – музикантам, вокалістам, особливо тоді, коли на сцені виступають їх вихованці. Але не кожний з них має уявлення про звукорежисуру в цілому, про технічні можливості звукової апаратури. У багатьох пізнання в області звукорежисури або мінімальні, або відсутні узагалі. Попри все, звукорежисура є невід'ємною частиною і необхідним компонентом як сучасного культурного простору загалом, так і освітнього зокрема.

Звукорежисура в широкому сенсі – це мистецтво створення концепції звуку і звукових образів; у вузькому – процес оброблення звуку за допомогою технічних засобів. Основне завдання звукорежисера – створити якісний звук, максимально природно відтворити звучання інструментів, співочих голосів, готових фонограм тощо.

Виокремлюють декілька основних видів звукорежисури:

- *концертна* – звукове забезпечення концертів у закритих залах та на відкритих майданчиках; запис під час концерту. Для цієї роботи важлива попередня підготовка, зокрема визначення акустичних особливостей конкретної концертної зали.
- *театральна* – формування звукового образу спектаклів: підготовка й відтворення фон-бібліотек, музики, шумів; запис і монтаж фонограм відповідно до задуму режисера тощо.
- *радіо- та телевізійна* – запис концертів на знімальному майданчику або в студії; «підчищення» неякісних фонограм; зведення всіх компонентів звуку на доріжки (на ТБ також і зображення); добір музичношумового матеріалу для програм, серіалів тощо.
- *мультимедійна (архівна)* – реставрація архівних записів (з компакт-касет, бобін, платівок), зменшення на них рівня шумів і спотворень, компенсування технічних недоліків.
- *саунд-дизайн* – звукове оформлення заставок, реклам, анонсів; загалом створення звукового образу телеканалу, конкретної програми тощо.

Зрозуміло, що в позашкільній роботі найбільш застосованою є концертна та театральна звукорежисура (так звана звукорежисура видовищних заходів).

В основі звукорежисури лежить розуміння властивостей звуку, зокрема таких як частота й гучність. І саме з цього варто починати.

Звукорежисер має орієнтуватися в частотному діапазоні, який сприймає людина, а також уміти правильно визначити на слух, якої частоти у звучанні необхідно додати, а якої – відняти. Наприклад, якщо у звучанні дуже багато гудіння, то швидше за все це частоти від 100 до 250 Гц. Якщо виникає відчуття, що аудіозапис «тисне на вуха» – 1–2,5 кГц. «Ріжуть слух» частоти в діапазоні 2–5 кГц. Відчуття, ніби в аудіозаписі багато «піску», викликають частоти в діапазоні 5–20 кГц.

Незалежно від якості апаратури, головна мета звукорежисера під час будь-якого заходу – це чистота і ясність звучання. Слід домогтися, аби у звучанні були наявні всі частоти, зокрема щоб були дзвінки, «блискучі» високі й потужні, «жирні» низькі. У великій залі розбірливість звучання (насамперед, чіткість мовлення) значно більше залежить від тембру, ніж від інтенсивності (гучності)! Звукорежисери-початківці часто збіднюють звучання, неправильно використовуючи регулятори частот, – наприклад «придушують» високі частоти так, що голос із колонок гуде й гугнявить. Дефект списують на погану акустику, тоді як для його виправлення досить повернути ручку регулятора тембру.

Концертні майданчики мають різні розміри, а отже різний рівень реверберації, різне поглинання на різних частотах. Тож загальне правило є таким: що нижче якість звуку, одержуваного на вході, то з меншим рівнем гучності необхідно працювати, аби зберегти комфортність звучання на виході.

Більшої гучності в залі досягають, підвищуючи рівень низькочастотних компонентів у спектрі концертного звуку. А от робота просто неба є сприятливішою: вона дає можливість «розігнати» саме рівень звукового тиску до 110 дБ. Щодо глибини звучання, то її досягають, вводячи у звуковий мікс «просторові елементи» за допомогою таких звукових ефектів, як реверберація, фленжер, хорус тощо.

Окрім того, потрібно усвідомлювати, що для озвучування будь-якого заходу необхідний концертний комплекс. Концертний комплекс – це набір звукотехнічних систем, призначених для озвучування приміщень під час концертних виступів. До складу концертного комплексу входять пристрої прийому і обробки звуку, мікшування, посилення і програвання цього звуку, а також лінії управління, комутації зв'язку. Якщо концерт проходить у невеликому актовому залі, для чого у складі комплексу достатньо мати мікшерний пульт, колонки і пару мікрофонів, основні функції такого комплексу будуть такими ж самими, що і у величезних та потужних комплексів концертних залів. Так само всі концертні комплекси, незалежно від їх

розмірів, завжди містять в собі одні й ті ж основні функціональні елементи.

Завдання звукового оформлення свят, заходів, вистав тощо стає творчою роботою для усіх працівників музичного спрямування з безмежними можливостями для експериментів, за умови потенціалу звукотехнічного обладнання закладу. Відповідно, реалізація завдань вимагає від музичних працівників не тільки певної творчої підготовки, але й знання технічних особливостей звукотехніки, особливо щодо призначення і видів музичних мікрофонів. За характеристиками їх поділяють на:

- Студійні мікрофони. Це високоякісні рішення, вартість яких може вимірюватися тисячами доларів. Головна мета такого мікрофона – запис інструменту або голосу з мінімальними спотвореннями.
- Вокальні мікрофони. Мікрофони для співу мають безліч різновидів, від недорогих китайських для караоке, які можна підключати через стандартний роз'єм типу «jack», до дорогих студійних конденсаторних мікрофонів. Мікрофони для вокалущо використовують на сцені, найчастіше мають надійну конструкцію і зручний корпус (як правило, це динамічні мікрофони). Конденсаторний мікрофон більш точно відтворює вокал (з усіма плюсами і мінусами).
- Радіомікрофони. Безпроводний мікрофон забезпечує більше свободи і зручності, ніж дротові аналоги, але для того, щоб домогтися гарної якості звуку, доводиться використовувати дорогі передавачі, стійкі до перешкод. Також існує проблема з акумуляторами. Хороший дистанційний мікрофон обійдеться чи не дешевше високоякісного студійного. Професійний радіомікрофон працює на частотах дозволених для подібного використання в країні, але варто ретельно перевіряти частоти радіоапаратури, що працює на вашому концертному майданчику, щоб хвили не збігалися. У дешевих мікрофонах частота відбудована не так професійно.
- Інструментальні мікрофони. Тут існує величезна кількість різних моделей, але основна відмінність від студійних мікрофонів полягає в можливості «підзвучування» інструментів на сцені. Мікрофони для підзвучки розраховані на повсякденну експлуатацію, постійні перевезення і володіють хорошим поєднанням надійності та утилітарності (міцні корпуси, зручні кріплення). Також деякі з них відрізняються вузькою спеціалізацією. Наприклад, мікрофон для бас-бочки барабана не зможе нормально записати дзвінки тарілки або духові інструменти.

- Петличні мікрофони. Це найчастіше недорогі мікрофони динамічного типу. Вони відрізняються невеликими розмірами (компактністю), мають довгий дріт і можуть бути використані практично з будь-яким пристроєм звукозапису, аж до дешевого китайського смартфона. Петлички – це простий і зручний спосіб записати голос (подкаст, інтерв'ю, опитування тощо). Дорогі моделі, що забезпечують високу якість запису, використовуються в журналістиці і на телебаченні.
- Підвісні мікрофони. Дані пристрої володіють можливістю знімати звук одразу з декількох напрямків, тому використовуються для запису просторового звуку. Як правило, вони розташовуються над сценою і використовуються в зв'язці з «персональними» мікрофонами, дозволяючи отримати більш повну звукову картину, або для «чорнового» запису репетицій.

Висновки. Отож, щоб зробити уроки музичного мистецтва цікавими та захоплюючими для сучасних поколінь, викладачі повинні володіти не лише музичними інструментами, але й музично-комп'ютерними технологіями.

Завдання звукового оформлення свят, заходів, вистав тощо стає творчою роботою для усіх працівників музичного спрямування з безмежними можливостями для експериментів, за умови потенціалу звукотехнічного обладнання закладу. Відповідно, реалізація завдань вимагає від музичних працівників не тільки певної творчої підготовки, але й знання технічних особливостей звукотехніки.

Процес використання комп'ютерних технологій поєднує дві самостійні, але в той же час взаємообумовлені складові: 1) комп'ютерні технології у викладанні музичного мистецтва; 2) комп'ютерні технології в музичній діяльності. Перша складова передбачає орієнтацію у різноманітних музичних програмах та сайтах, котрі дозволяють зацікавити учнів на уроках музикою, а друга – дозволяє професійно здійснювати позакласну та позашкільну роботу в звуковому забезпеченні різноманітних сценічних дійств. Обидві складові – необхідні умови професійного становлення в сучасному звукотехнічному світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гайденок І. Створення музики за допомогою комп'ютера. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць. Харків: Каравела, 2001. Вип. 6. С. 37–42.
2. Луценко В. Музично-комп'ютерні технології у професійній діяльності майбутнього вчителя музики в умовах підвищення вимог до якості сучасної освіти. *Молодь і ринок*. 2011. № 7 (78). С. 81–84.
3. Сова М. О. Музичні комп'ютерні технології як інструментарій сучасного освітнього процесу. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*.

Серія 16: Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2012. Вип. 16. С. 129–133.

4. Теряєва Л. Застосування музичних інформаційних технологій при вивченні навчальної дисципліни «Хорове диригування». *Освітологічний дискурс*. 2019. № 1–2 (24–25). С. 272–285.
5. Moderato – український інформаційний ресурс. URL: <https://moderato.in.ua/>
6. Multiplayer Piano. URL: <https://www.multiplayerpiano.com/>
7. Tags: Music Maps. Комора. URL: <https://classic.komora.com/musicmap/>

УДК 377.8:78.071.1 (477.86)(081)

Оксана Манелюк,
*аспірантка кафедри методики
музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного
педагогічного університету
імені Івана Франка;
викладач вищої категорії,
голова циклової комісії
хорового диригування*
ORCID ID: 0000-0001-7446-1844;
*Івано-Франківський фаховий
музичний коледж
імені Дениса Січинського
(Івано-Франківськ)*

РОЛЬ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОГО ФАХОВОГО МУЗИЧНОГО КОЛЕДЖУ ІМЕНІ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО У ПОЖВАВЛЕННІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ ПРИКАРПАТТЯ

У статті висвітлено роль кращого спеціалізованого навчального закладу Прикарпаття – Івано-Франківського фахового музичного коледжу ім. Д. Січинського. Проаналізовано теперішню роботу його структурних підрозділів, яка скерована у напрямку підвищення якості підготовки кваліфікаційного рівня студентів, впровадження у практику різних заходів щодо вдосконалення та розширення музичного кругозору майбутніх спеціалістів задля професіоналізації музичного виконавства краю.

Ключові слова: *колективи; музичний коледж; навчальний заклад; професійна освіта; Прикарпаття.*

THE ROLE OF IVANO-FRANKIVSK PROFESSIONAL MUSIC COLLEGE NAMED AFTER DENIS SICHYNSKY IN REVIVAL OF CULTURAL AND ARTISTIC LIFE IN THE PRICARPATHIANS

The article highlights the role of the best specialized educational institution in Prykarpattia – Ivano-Frankivsk Vocational Music College by D. Sichynsky. The current work of its structural subdivisions is analyzed, which is aimed at improving the quality of training of students, implementation of various measures to improve and expand the musical horizons of future professionals to professionalize the musical performance of the region.

Keywords: teams; music college; school; professional education; Prykarpattia.

© Манелюк Оксана Іванівна, 2021

Постановка проблеми. Сьогодення нашої держави з її стрімкими соціокультурними та економічними змінами вимагають від професійної освіти активного функціонування «в ногу» з часом. Особлива роль належить культурно-просвітницьким закладам, діяльність яких спрямована на розвиток творчої особистості, самореалізацію студента як громадянина України. Невід'ємним складником та «продуктом» цієї системи є виконавські колективи. Саме вони формують мистецьке тло регіонального й загальнодержавного рівня, сприяють розповсюдженню фахової освіченості вищого рівня.

Огляд літератури. Інформація про діяльність навчального закладу до 2013 року міститься у збірці нарисів з історії музичного коледжу під редакцією О. Турянської «Роки творення Високого музичного мистецтва» [7], стислі відомості знаходимо у колективній монографії «Культурно-мистецька панорама Івано-Франківська» [3]. У збірнику Л. Грабар «Вибрані статті та рецензії» надруковано статті, пов'язані з ювілеями видатних музикантів, композиторів, педагогів та успіхами творчого студентства Івано-Франківського фахового коледжу ім. Д. Січинського [2]. Також безліч відгуків про концертні виступи колективів та окремих виконавців знаходимо на шпальтах преси.

Мета статті. Висвітлити основні напрямки культурно-пропагандистської діяльності навчального закладу.

Виклад основного матеріалу. Одним із провідних осередків професійної музичної освіти Прикарпаття є Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського (нині – Івано-Франківський фаховий музичний коледж ім. Д. Січинського), якому належить важлива роль в справі виховання професійних музикантів. Як

зазначає О. Турянська: «Навчальний заклад є пропагандистом професійного музичного мистецтва, гідно зберігаючи світові і національні мистецькі цінності та надбання» [7, 4].

Історія кожного навчального закладу – це історія особистостей, це переплетіння творчих світів, це «живий літопис розвитку освіти нації» [1, 5]. Музичний коледж має свою історію, підвалини якої були закладені ще в кінці XIX – на початку XX століття.

Фундатором музичної освіти на Прикарпатті по праву можна вважати композитора Д. Січинського, який у 1902 році заснував першу музичну школу в нашому краї при товаристві «Станіславівський Боян», яка згодом була реорганізована у філію Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. У 1939 році інститут розділено на дві інстанції – музичну школу та музичне училище, які стали кузницею для підготовки фахових кадрів у царині музичного мистецтва і педагогіки [3, 117].

Наслідком приєднання західноукраїнських земель до УРСР у вересні 1939 року була ліквідація і розформування приватних та громадських музичних організацій та створення державних структур. Відтак, на базі двох музично-освітніх професійних інституцій – Станіславівської консерваторії ім. С. Монюшка та філії Львівського Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка 17 січня 1940 року розпочало свою діяльність Івано-Франківське державне музичне училище, яке у 1965 році з нагоди 100-річчя Д. Січинського отримало його почесне намено [7, 11].

Зараз музичний коледж – заклад фахової передвищої освіти. Метою його діяльності є підготовка молодших спеціалістів відповідно до кваліфікаційних вимог, здійснення концертно-просвітницької діяльності, пропаганда кращих національних та світових досягнень у галузі музичного мистецтва.

Згідно навчальних планів музичний коледж ім. Д. Січинського здійснює підготовку фахівців за спеціальністю «Музичне мистецтво». Діючі спеціалізації – «Фортепіано», «Оркестрові струнні інструменти», «Оркестрові духові та ударні інструменти», «Народні інструменти», «Хорове диригування», «Теорія музики» [7, 5], які підготували тисячі музикантів. Усі культурні-освітні та спеціалізовані мистецькі навчальні установи Прикарпаття укомплектовані випускниками закладу. Найкращі з них закінчили консерваторії Львова, Києва, Одеси, Харкова, Дніпра, Москви, Кишинєва та працювали у професійних колективах України й колишнього Радянського Союзу. Звання Заслужених артистів УРСР удостоїлись викладач Київської консерваторії С. Титов, Львівської – Б. Тихонюк, соліст Львівського, Одеського, Алма-Атинського оперних театрів

Я. Шовковий. Учень С. Шкурган став лауреатом Українського республіканського конкурсу. Також гордістю закладу є відомі особистості, які отримали почесні звання, серед них – народні артисти України: Х. Фіцалович, Т. Короткова, М. Гринишин, М. Князевич, П. Терпелюк; заслужені діячі мистецтв України: М. Головащенко, Р. Дорожівський, Г. Керниця, В. Павліковський, Н. Брояко, В. Богорода, В. Савчук, Я. Собко, В. Домшинський, О. Олійник, П. Гундер, Б. Шиптур, ректор Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка І. Пилатюк; заслужені артисти України: В. Зварун, І. Жеребецька, Б. Іваноньків, С. Шкурган, С. Орел, Л. Гундер та безліч заслужених працівників культури України [7, 263]. Отож, коледж по праву можна вважати кузнею професійних музичних кадрів Прикарпаття, який забезпечує випускників достойною музичною освітою, що відповідає загальноєвропейським мистецьким нормам.

На сьогоднішньому етапі керівництво навчальним закладом здійснює П. Гундер, який чимало приклався до вдосконалення фахової освіти та пропаганди професійного мистецтва на теренах Прикарпаття. Відтак, в закладі налагоджено роботу 11-ти структурних підрозділів (предметно-циклових комісій), серед яких 10 – музичного профілю: предметна комісія загального фортепіано (голова – В. Лісіцина), циклова комісія музичної літератури та фольклору (голова – І. Глібовицький), музично-теоретичних дисциплін (голова – Р. Колодій), хорового диригування (голова – О. Манелюк), народних інструментів – баян, акордеон (голова – Р. Сич), народних інструментів – бандура, цимбали, гітара (голова – М. Лахнюк), оркестрових духових та ударних інструментів (голова – Я. Курілець), оркестрових струнних інструментів (голова – С. Крещенський), концертмейстерського класу та ансамблів (голова – Н. Волошинська), спеціального фортепіано і педагогічної практики (голова – О. Граб). Кожен з них працює за розробленими й затвердженими адміністрацією навчальними планами. Також при коледжі діє школа-студія педагогічної практики (кер. С. Крещенський), на базі якої проводяться обласні олімпіади з музично-теоретичних дисциплін серед учнів початкових мистецьких навчальних закладів.

Талановита молодь має можливість вдосконалювати майстерність та набувати навиків ансамблевого музикування у калейдоскопі колективів, що функціонують при відділах. Це – хоровий клас (кер. О. Манелюк), оркестр народних інструментів (кер. Р. Сич), капела бандуристів (кер. М. Лахнюк), оркестр фольклорної музики (кер. В. Ровенко), оркестр баянів та акордеонів (кер. С. Кв'ятковський), унісон скрипалів (кер. А. Приходько), духовий

оркестр (кер. П. Гундер) [6], а також малі виконавські форми – вокальні чоловічий та жіночий ансамблі (кер. А. Миндюк, О. Слободянюк), тріо та квартет бандуристів (кер. Р. Пукаляк, С. Жовнірович), різні склади ансамблів з духових та ударних інструментів: квартети саксофоністів (кер. Я. Курілець), флейтистів (кер. Л. Мелень), кларнетистів (кер. В. Пукаляк), квінтели тромбоністів (кер. З. Копійчук) та дерев'яних духових інструментів (кер. М. Стягар), ансамблі труб (кер. І. Жибак) та ударних інструментів (кер. Є. Судомир), струнний ансамбль (кер. О. Кравців) та інші. Серед творчих нововведень очільника коледжу – хор піаністів, хори та ансамблі народного відділу, вчительський вокальний ансамбль «Бельканто». Таке мистецьке розмаїття має на меті задоволення духовних потреб широкого кола слухачів та можливість здійснювати виїзні концертні поїздки компактным складом.

У культуротворчому процесі на сателітах Прикарпаття художнім колективам коледжу належить вагома лепта. Вони є незмінними учасниками усіх культурно-мистецьких заходів міста й області, урочистостей до знаменних патріотичних дат, ювілеїв видатних діячів музичного мистецтва, щорічних звітів відділів та загальноучилищних звітів. В їхніх репертуарних фондах – твори української й зарубіжної класики, монументальні симфонічні полотна, оркестрові мініатюри, оперні та хорові сцени, твори духовної тематики, обробки народних пісень, композиції локальних й сучасних авторів.

Концерти за участі представників коледжу завжди отримують схвальні відгуки. Зокрема, феєричним дійством для прикарпатців стали ювілейні заходи з нагоди 70-ліття заснування коледжу у приміщенні Івано-Франківського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. І. Франка, які транслювались на ОТБ «Галичина», обласному радіо та висвітлювались у місцевій пресі. Гостями з інших навчальних закладів було дано високу оцінку організації, концертній програмі, виконавській майстерності та представленню закладу загалом. У фойє театру глядачів зустрічав духовий оркестр у супроводі мажореток. На стінах було оприлюднено спеціально виготовлені стенди з історії закладу [7, 51].

Молоде покоління й навчальні колективи приймають участь в різноманітних регіональних, всеукраїнських, міжнародних фестивалях та конкурсах, популяризуючи навчальний заклад не тільки в краї, а й по всіх кутках України та закордоння. Сотні дипломів, грамот, подяк та інших нагород вивішуються на дошці оголошень коледжу. До прикладу, варто відзначити студентський

академічний хоровий колектив, який тільки за останні десятиліття побував у Румунії, Польщі, Латвії, Болгарії та привіз із солідних конкурсів Гран-Прі (з I Всеукраїнського конкурсу юних музикантів «Франкове Підгір'я» (м. Дрогобич, 2015), два других (з конкурсу духовної музики в Румунії (м. Ясси, 2014, 2015) та два перших місця (I Відкритого фестивалю-конкурсу вокалістів та хорових колективів ім. С. Крушельницької (м. Тернопіль, 2018), X Міжнародного вокально-хорового конкурсу-фестивалю «Хай пісня скликає друзів» (м. Чернівці, 2019) [4].

П. Гундер з духовим оркестром коледжу чимало доклався до творчого менеджменту закладу у Прикарпатському краї. Широких ареалів сягнула ініційована ним серія гастрольних благодійних концертів під назвою «На крилах миру» (Івано-Франківськ, Коломия, Бурштин, Калуш, Рогатин, Надвірна, Верховина, Тисмениця, Снятин, Матеївці, Брошнів-Осада, Тернопіль), з яких збір коштів було передано сім'ям героїв «Небесної сотні». Дописувач газети «Коломийські вісті» повідомляє, що 11 березня 2015 року в м. Коломия відбувся благодійний концерт «На крилах миру» на підтримку воїнів АТО. «Петро Гундер уже понад десятиліття керує духовим оркестром Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського. На благодійному концерті він ще раз продемонстрував високу майстерність диригування оркестром, який виконував найрізноманітніші твори – класичні, сучасні, українські та зарубіжні» [5].

Також викладачі, студенти й колективи коледжу задіяні в низці культурних заходів для дитячих початкових мистецьких закладів Івано-Франківщини. Зокрема, великої роль в популяризації високохудожніх зразків української та світової класики відіграють «обігрування» державних програм випускників. Викладачі закладу (70% з яких мають «вищу категорію») надають фахову методичну допомогу вчителям музичних шкіл. Виступаючи членами журі творчих конкурсів, які проводяться щодва роки по всій області, допомагають підвищити професійний рівень і учнів, і вчителів. Отож, така шефська діяльність сприяє професіоналізації музичного мистецтва по всьому краю.

Висновки. Івано-Франківський фаховий музичний коледж ім. Д. Січинського впевнено стоїть на варті пропаганди високого мистецтва, проводить велику музично-освітню та навчально-виховну роботу на Прикарпатті. В особі педагогів й очолюваних ними колективів здобув визнання й повагу громадськості та прихильників музичного мистецтва за щоденну натхненну працю задля розбудови української держави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «Без пісень нема життя...» (До 40-річчя заснування музичного ф-ту Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника / Муз.-краєзнавчий альманах // Упор. Дутчак В. Г., Карась Г. В., Ортинська М. З., Чоловський П. М. Івано-Франківськ: Гостинець, 2006. 140 с.
2. Вибрані статті та рецензії / Л. В. Грабар. Івано-Франківськ: Місто НВ. 2018. 132 с.
3. Культурно-мистецька панорама Івано-Франківська: 350-річчю надання місту Магдебурзького права присвячується: наукове видання монографія / Г. Карась, В. Дутчак, І. Монолатій, І. Дундяк. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2012. 180 с.
4. Матеріали з особистого архіву О. Манелюк.
5. На Коломийщині відбувся благодійний концерт на підтримку воїнів АТО. URL: http://visty.in.ua/news/kolomyia/news_7344/
6. Офіційний сайт Івано-Франківського фахового музичного коледжу ім. Д. Січинського. URL: <http://ifmuds.if.ua/page/2>
7. Роки творення високого музичного мистецтва / Редактор-упорядник Олександра Турянська. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2013. 264 с.

УДК 78.083.6:781Ельгісер(477)

Маргарита Моїсєєва,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри мистецької освіти

ORCID ID: 0000-0002-5316-3642;

Житомирський державний

університет імені Івана Франка;

Наталія Українець,

викладач, концертмейстер;

Житомирська музична школа

імені Лесі Українки

(Житомир)

ЛЯЛЬКОВА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА ЙОСИПА ЕЛЬГІСЕРА

Статтю присвячено збірці фортепіанних мініатюр українського піаніста, композитора, педагога, Заслуженого діяча мистецтв України, Відмінника освіти України Йосипа Ельгісера (1929 – 2014). Проаналізовано образний зміст, виразні засоби та педагогічний потенціал представленої у збірці музичної колекції, яка продовжує традицію лялькової музики «Дитячого альбому» Петра Чайковського, «24 дитячих п'єс для фортепіано» Віктора Косенка і «Танців ляльок» Дмитра Шостаковича, «Маріонеток» Богуслава Мартіну. Висвітлено педагогічні принципи Йосипа Ельгісера.

Ключові слова: лялькова музика, творчість Йосипа Ельгісера, фортепіанна мініатюра.

PUPPET PIANO MUSIC BY JOSEPH ELGISER

The article is devoted to the collection of piano miniatures of the Ukrainian pianist, composer, teacher, Honored Art Worker of Ukraine, Excellence in Education of Ukraine Yosyp Elgiser (1929 – 2014). The figurative content, expressive means and pedagogical potential of the music collection presented in the collection are analyzed. The collection continues the tradition of puppet music of Peter Tchaikovsky's «Children's Album», Viktor Kosenko's «24 Children's Plays for Piano» and Dmitry Shostakovich's «Dances of Dolls», and Boguslav Martinu's «Puppets». The pedagogical principles of Joseph Elgiser are highlighted.

Keywords: puppet music, works by Joseph Elgiser, piano miniature.

© Моїсєєва Маргарита Аркадіївна, Українець Наталія Василівна, 2021

Постановка проблеми. Збагачення концертного і педагогічного репертуару творами сучасних українських композиторів є важливим чинником розвитку фортепіанного мистецтва України. Творчість Йосипа Ельгісера потребує ґрунтовного дослідження і представлення мистецькій спільноті України. З огляду на це актуальним є аналіз циклу «Лялькова фортепіанна музика» українського піаніста, композитора, педагога, Заслуженого діяча мистецтв України, Відмінника освіти України, володаря Золотої медалі ЮНЕСКО та звання «Золоте ім'я світової культури» Йосипа Ельгісера (1929 – 2014).

Огляд літератури. Дослідження творчості Йосипа Ельгісера впроваджують історики та музикознавці, серед яких Юлія Каплієнко-Ілюк [1; 2] та Василь Чебан [5]. Так, музикознавці розвідки Ю. Каплієнко-Ілюк висвітлюють принципи композиторського мислення [1] та стильові риси творчості [2] Й. Ельгісера. Аналіз фортепіанної музики композитора у контексті культурно-історичної спадщини етнічних громад північної Буковини представлено у статті Маргарити Моїсєєвої «Імпровізація на дві хасидські теми Йосипа Ельгісера» [4]. Численні біографічні матеріали, зокрема і робота В. Чебана [5], розкривають різнобічну професійну діяльність Й. Ельгісера – медичну, педагогічну, концертну і творчу.

Мета статті. Вивчення циклу фортепіанних мініатюр «Лялькова фортепіанна музика» Й. Ельгісера та популяризація його педагогічних ідей.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що більшість творів Йосипа Ельгісера є програмними та відображують події з його життя [2]. Дитячі образи, втілені в циклі фортепіанних п'єс Ельгісера, навіяні колекціями авторських фарфорових ляльок художниці, учасниці міжнародних виставок Ксенії Дужної (1947 – 2005). Творчість майстрині, яка була подругою дочки композитора – відомої дизайнерки Вікторії Тучинської, – надихнула Ельгісера, коли він гостював у Вікторії в Москві. Відвідування виставки колекції цих ляльок спричинило появу в поетичній душі композитора цілої гами прекрасних почуттів, які він передав у своїй музиці.

Збірник фортепіанних п'єс із кольоровими ілюстраціями (фото ляльок – експонатів виставок) видано у 2005 році, тож останню п'єсу автор писав вже по смерті художниці. У короткій настанові «Від автора» композитор наголошує, що цією музичною колекцією він намагався продовжити традицію лялькової музики «Дитячого альбому» Петра Чайковського, «24 дитячих п'єс для фортепіано» Віктора Косенка і «Танців ляльок» Дмитра Шостаковича, «Маріонеток» Богуслава Мартіну – творів про ляльок для дітей-піаністів. Проте автор зауважує, що йому хотілося також написати п'єси про дітей-ляльок для дорослих [7, 35].

Драматургічна лінія колекції вибудована на враженнях глядача і його роздумах на тлі галереї музичних портретів ляльок – виставкових експонатів. Так, перша п'єса – «Інтродукція» – налаштовує слухачів на ліричні роздуми. Помірна хода на 5/4 (*Andantino*), динаміка *piano*, варіювання і секвенційна розробка однотокового мотиву, тональні зрушення, повторна структура речень створюють атмосферу очікування зустрічі з казкою. Мимоволі виникає паралель і з «Прогулянкою» Мусоргського з циклу «Картинки з виставки». Проте споглядальний настрій автора – відвідувача виставки ляльок – висловлено сучасною музичною мовою. Сюжет розвивається у наступних п'єсах циклу: № 2 – «Не бійся, я з тобою» (*Allegretto infantile*) та № 3 – «Музика московського переходу» (*Allegretto*), лялька-янгол (музикантка, що грає на гітарі). Персонажі п'єси «Не бійся, я з тобою» – дві ляльки (дитина і мама-янгол). Музика налаштовує на приємну прогулянку. Далі зацікавлені майбутні відвідувачі прямують на виставку з «Музикою московського

переходу»; дорогою у велелюдному підземному переході вони зустрічають пішоходів, які поспішають.

Подальший огляд експозиції веде автора до цілої колекції янголів: № 4 – «Янгол-охоронець часу», № 5 – «Янгол вечірнього лісу» (*Andantino*), № 6 – «Янгол-охоронець маленьких дівчаток» (*Andantino*), № 7 – «Янгол-охоронець – любов і конвалія» (*Allegretto infantile*). У музиці п'єси «Янгол-охоронець часу» відчувається розміреність; ритмічний, динамічний і фактурний розвиток створює враження ущільнення часу, особливо в насиченій акордами коді. Слід відзначити, що це єдина п'єса циклу, на початку якої не вказано темп; можливо, це є частиною авторського задуму. П'єса «Янгол вечірнього лісу» – колискова, що має наспівну мелодію. Супровід викладений розміреними «хвильками»-фігураціями. «Янгол-охоронець маленьких дівчаток» – ніжний менует із замріяною лялькою. Наступний персонаж – «Янгол-охоронець – любов і конвалія», лялька-мрійник у віночку з квітів. Наспівна мелодія у крайніх частинах і немов би погойдування квіточок конвалії у вінку – в середній. Янголи супроводжують слухачів упродовж усієї виставки, яку можна не лише почути, а й побачити завдяки чудовим ілюстраціям.

Наступні програмні п'єси презентують динамічні образи дитячого і дорослого світу. Так, № 8 – «Чашечка кави» (*Allegretto*) – розмова двох ляльок за філіжанкою кави. № 9 – «Російське різдво» (*Andantino*), композиція з трьох ляльок (мама і діти) – зимова жанрова замальовка, очікування дива. У музиці відчувається мерехкотіння святкової ілюмінації. № 10 – «Залицяння» (*Allegretto*). На фото представлено спілкування янголяток на гойдалці. Музичний матеріал містить синкопи і зміни розміру, тож відчувається гумористичний підтекст. № 11 – «Забутий янгол» (*Andantino*) налаштовує слухача на подорож у світ спогадів, відгомону минулих подій. Галерею образів продовжують № 12 – «Старовинний портрет казкаря» (*Con brio*) та № 13 – «Маркіз» (*Allegretto*). Музичний образ казкаря виявився напрочуд динамічним, незважаючи на дещо «церемонний» вигляд ляльки-казкаря. Музичний портрет маркіза представлений ляльковим гавотом. № 14 – «Дрібничка» (*Semplice*), образ іграшки для ляльки. Ця п'єса призначена для наймолодших виконавців. № 15 – «Янгол-охоронець, якого розбудили» (*Allegretto*). Яскравий образ сполоханого персонажа, який тримає в руках свічку. № 16 – Сімейний портрет «Ніжність» (*Moderato*). Виставкові персонажі (два закоханих янголи у круглій рамі) ведуть діалог, проте

не без гумору (*scherzando*). Грайливий настрій переважає і в № 17 – «П'єса-знахідка» (*Allegretto infantile*).

Танцювальні образи представлені у музиці наступних творів: № 18 – «Ляльковий менует» (*Andantino*), № 19 – «Хмаринки» (*Tempo di valse*), № 20 – «Освідчення» (*Andantino*). Так, «Ляльковий менует» виявився справжнім менуетом зі справжніми церемоніями; «Хмаринки» (дві лялечки з розкуйовдженим волоссям і одягом) – мрійливим вальсом; «Освідчення» (дві ляльки на гойдалці) також має вальсовий характер.

№ 21 – «Прощайте, ляльки!» (*Largo*) – відвідувачі виставки прямують до виходу. Можливо, це дорослий з дитиною – адже п'єса змальовує контрастні образи: кроки, що віддаляються (розмірена повільна хода на 4/4), у крайніх частинах і дрібні грайливі кроки з підстрибуванням (*Con moto*, 2/4, рух шістнадцятими) – у середній. № 22 – Епітафія ляльковій майстрині (*Adagio*).

Таким чином, автору вдалося зобразити звуками не лише зовнішній вигляд, а й внутрішній світ персонажів колекції: характер, харизму, психологічні особливості кожної ляльки. Слухаючи ці п'єси, ми відчуваємо доброту й ніжність кожного з Янголів, пихатість і вередливість Маркіза, грайливість флірту (Залицяння) та ніби чуємо окремі репліки бесіди за філіжанкою кави...

Ця яскрава колекція творів має також і суттєву педагогічну вартість. Йосип Ельгісер багато років працював у Чернівецькому музичному училищі викладачем по класу фортепіано, був чудовим фахівцем із методики навчання гри на фортепіано і дуже добре знався на психології. Тож чарівний світ дитячих образів він органічно втілює у своїй ляльковій музиці.

Слід відзначити, що твори Ельгісера є доволі зручними для виконання на фортепіано. Адже композитор був не лише талановитим піаністом-віртуозом, а й мав вищу медичну освіту і певний час працював лікарем (1955 – 1961) [5; 6]. Отже, він досконало знав будову виконавського піаністичного апарату людини. Доцільну аплікатуру закладено вже у самому музичному матеріалі. Ця властивість авторського фортепіанного стилю дозволяє учням природним чином досягати необхідної якості звуку, виразності музичного висловлювання через максимально ефективне використання їхніх технічних можливостей.

Професійне становлення Ельгісера як піаніста відбувалося в Київській консерваторії (1960 – 1965) у класі професора Костянтина Михайлова (1882 – 1961), а після смерті Михайлова – у класі його

учня професора Льва Вайнтрауба (1912 – 1985). К. Михайлов був учнем Володимира Пухальського (1848 – 1933), сам Пухальський навчався у Теодора Лешетицького (1830 – 1915), учня Карла Черні (1791 – 1857). Як відомо, Черні започаткував основи сучасного піанізму в середині XIX сторіччя. Його методичні праці та фортепіанні твори і досі мають величезну цінність для розвитку виконавської техніки піаністів. Слід відзначити, що слухачі – сучасники К. Михайлова – відзначали зокрема і геніальну «бісерну» техніку його гри. Ця особливість фортепіанної школи (Черні – Лешетицький – Пухальський – Михайлов) була яскраво відображена у виконавській манері Йосипа Ельгісера. Таким чином, він був продовжувачем європейської традиції віртуозного фортепіанного виконавства.

Викладач та концертмейстер Житомирської музичної школи ім. Лесі Українки Наталія Українець, випускниця Чернівецького музичного училища (1984) та Житомирського державного університету ім. І. Франка (2014) згадує: «Я мала щастя бути ученицею видатного буковинського піаніста, педагога, композитора Йосипа Ельгісера. Я навчалася в його класі більш як тридцять років тому, але досі пам'ятаю почуття глибокої поваги, з яким я ступала на поріг класу мого вчителя. У процесі спілкування з Йосипом Мойсейовичем я завжди відчувала перебування у просторі абсолютної культури, і це спілкування з високо інтелегентною, глибоко освіченою та ерудованою людиною не дозволяло мені прийти на заняття не підготовленою. Мій педагог був дуже музично обдарованим від природи. Варто згадати, що в молодості він паралельно навчався в Чернівецькому медичному інституті (1948 – 1955) та в Чернівецькому музичному училищі, чотирирічний курс навчання якого закінчив екстерном за два роки (1950 – 1952)»¹.

Виконавська майстерність Йосипа Ельгісера базувалася перш за все на розкритті художнього образу музичного твору відповідними технічними засобами. Це сприяло тому, що ще в роки навчання у консерваторії він став дипломантом першого конкурсу піаністів імені Миколи Лисенка (1962). У жовтні 1997 Ельгісер-піаніст розпочав цикл історичних фортепіанних концертів, за який він отримав нагороду, якої не має жоден музикант в Україні – Золоту медаль ЮНЕСКО та звання «Золоте ім'я світової культури» (1999). У цьому циклі він представив творчість композиторів різних епох в аспекті еволюції фортепіанної музики.

¹ Тут і надалі описані спогади одного з авторів статті. Спогади не опубліковані.

Наталія Українець виокремлює такі педагогічні принципи Йосипа Ельгісера: «1. Мій педагог вважав, що формування музиканта відбувається як у процесі музичного навчання учня, так і у процесі його розвитку через спілкування. У цьому Йосип Мойсейович керувався позицією легендарного піаніста Генріха Нейгауза і відзначав надзвичайну цінність його книги «Про мистецтво фортепіанної гри», яку рекомендував у якості настільної книги піаніста.

2. Йосип Ельгісер був переконаний, що метод наслідування, коли учень бере за зразок роботи над твором вчительське виконання, є дуже дієвим. Відомо, що деякі педагоги ставляться до цього методу неоднозначно. Проте Йосип Мойсейович був прибічником заохочення учнів до занять через формування в них прагнення наслідувати майстерне виконання вчителя. Він завжди супроводжував демонстрацію творів певного композитора поясненням стильових особливостей його музики, вважав, що власний показ викладача активізує слухову сферу учня і спонукає його до продовження творчої діяльності.

3. Навчальний процес у класі Йосипа Ельгісера завжди базувався на міцній психологічній основі та усвідомленні фізіологічних особливостей учнів. За першою освітою він був лікарем (закінчив медичний інститут), практикував, тож добирав програму для кожного учня з урахуванням його психотипу; при цьому намагався розвивати ті якості учня, що були недостатньо виражені від природи. Холериків вчив вдумливо грати кантилену, меланхоліків – активно і сміливо виконувати твори оптимістичного характеру. При цьому добирав твори таким чином, щоб учень міг їх виконати якнайкраще і в технічному плані.

4. Мій педагог поважав у кожному учневі особистість, незалежно від ступеня обдарованості.

5. Й. Ельгісер приділяв величезну увагу ансамблевій грі та читанню з листа як важливим складникам навчального процесу. Застосовував ці види навчальної діяльності на кожному уроці. Окрім обов'язкової програми, ми з Йосипом Мойсейовичем грали з листа в чотири руки симфонії Бетховена, Чайковського, Бородіна; увертюри Бетховена «Егмонт», «Коріолан», «Леонора», увертюру Лисенка до опери «Тарас Бульба» та інші твори».

Слід відзначити, що сама Наталія Українець з успіхом застосовує педагогічні принципи та методи Йосипа Ельгісера у роботі зі своїми учнями. За її ініціативою у 2017 році в Житомирській

музичній школі ім. Лесі Українки започатковано культурно-мистецький проект «Лицар музики», присвячений життю та творчості її педагога: проводилися лекції-концерти для методичних об'єднань вчителів музичних шкіл Житомирщини, де твори Й. Ельгісера виконували вчителі музичної школи ім. Лесі Українки.

Популяризації творчості Йосипа Ельгісера серед педагогів та учнів сприяло і проведення у 2019 році Першого відкритого конкурсу юних піаністів на базі Житомирської музичної школи ім. Л. Українки, що був присвячений 90-річчю від дня народження композитора. Ініціатором і натхненником цього конкурсу виступила Наталія Українець. Учасники конкурсу залюбки виконували лялькову музику Ельгісера. Кожен юний музикант отримав чудовий подарунок – нотний збірник «Лялькова фортепіанна музика» – від доньки композитора Вікторії Тучинської, а двом переможцям (у молодшій і старшій категоріях) пані Вікторія оплатила навчання у музичній школі на наступний навчальний рік. Школа планує і надалі проводити такі конкурси, щоб музика славетного піаніста і композитора звучала і щоб пам'ять про нього була жива.

Висновки. Зважаючи на те, що нині мистецькі школи можуть здійснювати освітній процес як за власними, так і за типовими освітніми програмами (Положення Міністерства культури України про мистецьку школу, Наказ № 686 від 09.08.2018), рекомендуємо включати до навчального репертуару твори Йосипа Ельгісера. П'єси збірника «Лялькова фортепіанна музика» можуть урізноманітнити індивідуальні програми учнів 1 – 4 класів: 1 клас – «Дрібничка»; 2 клас – «Янгол-охоронець маленьких дівчаток», «Маркіз», «Янгол-охоронець – любов і конвалія», «Забутий янгол»; 3 клас – «Чашечка кави», «Старовинний портрет казкаря», «Янгол-охоронець, якого розбудили», «Не бійся, я з тобою»; 4 клас – «Янгол вечірнього лісу», «Залицяння», «Сімейний портрет “Ніжність”», «Ляльковий менует», «П'єса-знахідка», «Хмаринки». Проте педагоги можуть використовувати ці твори у відповідності до індивідуального темпу розвитку кожного учня та його музичних здібностей.

Таким чином, ми переконані, що введення «Лялькової фортепіанної музики» Йосипа Ельгісера до виконавської та педагогічної практики суттєво збагатить репертуар юних музикантів і фортепіанне мистецтво України. Вважаємо також за доцільне включення п'єс із цього збірника до програми закладів загальної середньої освіти з музичного мистецтва (або інтегрованого курсу «Мистецтво») в якості репертуару для слухання і обговорення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Каплієнко-Ілюк Юлія. Мініатюра як принцип композиторського мислення Йосипа Ельгісера. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство. 2017. № 2 (Вип. 37). С. 105–111. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/9379> (дата звернення 01.03.2021).
2. Каплієнко-Ілюк Юлія. Сильові риси творчості Йосипа Ельгісера: образно-тематичний та жанровий аспекти. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 11. Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського. Харків, 2018. С. 33 – 48. URL: http://num.kharkiv.ua/aspekty/vypusk11/aspekty_11_3_%D0%9A%D0%B0%D0%BF%D0%BB%D0%B8%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE-%D0%98%D0%BB%D1%8E%D0%BA.pdf (дата звернення 01.03.2021).
3. Лицар музики. URL: https://www.youtube.com/watch?v=OMSYlbwUzE8&feature=share&fbclid=IwAR3jW1K0avOAVr5zC7PzuUiDL3LU7EmgthaCsZP62An1xJJ5xWkaQavkQ&ab_channel=Nataliya0565 (дата звернення 01.03.2021).
4. Моїсєєва Маргарита. Імпровізація на дві хасидські теми Йосипа Ельгісера // Митець – культура – виміри часу: 36. статей / ред.-упор. І.Є. Копоть. Житомир: Вид. О.О. Євенок, 2018. С. 88 – 96. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/30147/1/%D0%95%D0%BB%D1%8C%D0%B3%D1%96%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%8F.pdf> (дата звернення 01.03.2021).
5. Чебан Василь. Лікар-хірург – педагог – композитор, знаний в усьому світі – Йосип Мойсейович Ельгісер. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини = Current issues of social studies and history of medicine*. 2014. № 4. С. 109 – 112. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/144956077.pdf> (дата звернення 01.03.2021).
6. Ельгісер Йосип Мойсейович. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Ельгісер_Йосип_Мойсейович (дата звернення 01.03.2021).
7. Эльгисер Иосиф. Кукольная фортепианная музыка. Цикл пьес для фортепиано: миниатюры на темы коллекций кукол. Снятин: Музыкальное издательство «В. Лазаренко», 2005. 36 с.

УДК 37+355.01

Василь Неволов,
доктор філософії з мистецтвознавства,
професор, голова правління
Київської міської організації
ВГО Товариства «ЗНАННЯ» України
ORCID ID: 0000-0031-6161;
Університет сучасних знань (Київ)

СУЧАСНІ ФОРМИ ОСВІТИ І ПРОСВІТНИЦТВА В УМОВАХ ВІЙНИ

Розглянуто на прикладі війни, яка нині відбувається в Україні, освітні та просвітницькі потреби і можливості, щоб забезпечити перемогу над зброєю ненависті, перемогу сили людського духу.

Розкрито основні заходи і проекти Товариства «Знання» України, що можуть бути корисними.

Ключові слова: освіта, просвітництво, сучасні форми освіти і просвітництва.

MODERN FORMS OF EDUCATION AND ENLIGHTENMENT IN CONDITIONS OF WAR

As exemplified by the war which is currently taking place in Ukraine educational and enlightening opportunities discussed for the purpose of ensuring victory over weapons, victory by means of the strength of mind. Referred efficient educational practices of the Association of «Znannia» of Ukraine which can be used.

Keywords: education, enlightenment, modern forms of education and enlightenment.

© Неволов Василь Васильович, 2021

Постановка проблеми. Розглянути сучасні форми освіти і просвітництва в умовах російсько-української війни – завдання не з легких, оскільки мова йде про освітні та просвітницькі потреби і можливості, щоб забезпечити перемогу сили людського духу над зброєю ненависті, обману та невігластва.

Огляд літератури. Питанням сучасних форм освіти і просвітництва присвячено матеріали наукових конференцій Товариства – XIV–XV так званих «шинкаруківських читань», а також монографія Василя Кушера «Час нового просвітництва» [2].

Мета статті. Розкрити основні заходи і проекти Товариства «Знання» України.

Виклад основного матеріалу. Ось уже сім років як Україна мучиться війною. Нині мова йде навіть не про економічні збитки, яких нам завдає нинішній російський режим. Ми втрачаємо набагато більше. Маємо вже вбитих та покалічених понад двадцять тисяч кращих синів і дочок України. Це ні з чим не вимірні втрати. Нині, завдяки просвітництву, освіченості загалом, стало зрозуміло, що долі України і Росії розійшлися по своїх історичних дорогах. Росія повернулась до звичних для тоталітарних практик звинувачення ворогів. Мова ненависті сьогоденної російської пропаганди вихоплена зі сленгів минулої війни – «фашисти», «карателі», «бандерівці». У протистоянні Росії Україна стала своєрідною лабораторією світу, де виробляється стратегія та тактика, а також практика протистояння токсичному російському впливу на свідомість та психічний стан населення.

Наше Товариство «Знання» України на цю тему розробило і провело цикли лекцій і конференцій. Серед них:

- етнічний потенціал регіонів України як ресурс стійкого розвитку;
- суверенність як необхідна складова єдності особистості, народу і держави;
- кожний народ – месія.

Наслідком просвітництва є також конкретні заходи культурно-масового просвітництва, присвячених відродженню і розвитку сутності народних свят у форматі школи життя; організовано способи їх вираження такі як: клуб родинної пісні, народні посиденьки, виставки представників декоративного мистецтва, фольк-фестивалі; а також багато інших заходів під гаслом: відродимо моральні основи життя. Бо на порядку денному нашої держави стоїть прозора для всіх стратегія: «Від перемоги зброї – до перемоги духу». Для нас активними просвітниками в організації Товариства «Знання» України стали АТОВці – цвіт нації. Ділячись своїми враженнями і думками вони виражають не лише правду реальності, а й напрямки розвитку нашого майбутнього.

Становлення нової інформаційної політики як основи безпеки й усталеного розвитку в Україні – постійні теми в аудиторіях Товариства «Знання України», куди запрошуємо ми перш за все тих, хто безпосередньо формує інформаційні потоки України: журналістів популярних газет, медіавників, продюсерів, блогерів. Зокрема, ми започаткували засідання «круглих столів» та цикли лекцій «Від інформаційної війни до інформаційного управління», де розглядаємо питання: поняття слова і честі у наших предків; журналіст, як заручник міфів; інформаційний стрес: джерела, наслідки, способи подачі; і один журналіст у полі є воїном і таке інше. Ці питання, на наш погляд, є надзвичайно важливими для країни, яка переживає війну.

За останні десятиліття людська цивілізація зробила великий крок у світорозумінні, значенні знань у розвитку світу і організації індустрії виробництва та успадкування системи знань світу. У той же час ми помічаємо, що форми організації наукового знання і людей освіти, як форми передачі знань майбутнім поколінням залишаються архаїчними. Чи є вихід? Ми його вбачаємо, в новій освіті й просвіті, які мають бути спрямованими на моральне, фізичне, духовне та соціальне здоров'я людини. Це вихід на мало витратні рішення, змістом яких є опора на внутрішні ресурси самої людини.

Нинішні умови освіти корінним чином відрізняються від вчорашніх. Адже карколомні історичні зміни вимагають рішучої відмови від агресивної, авторитарної педагогіки, нових форм передачі знань майбутнім поколінням з опорою на власні ресурси

людини. Освіта і просвіта сьогодні стають основною індустрією виробництва творчого потенціалу суспільства. Вони є не лише необхідною умовою прогресивного розвитку, а й основним інструментом творення назрілих змін та слідування їм.

Очевидно, що війна різко збільшила кількість людей, які поглинуті власними переживаннями. То ж Товариство «Знання» України разом зі своєю установою – Університетом сучасних знань - відкрили психологічний центр, в якому здійснюється практика відновлення здатності повернення людини до щоденного життя і перебирання на себе основних обов'язків. Спільно з групою психологів Київського центрального військового шпиталю ми розробили програму психологічної підтримки поранених, військовополонених та ветеранів АТО. Напрацьовані відповідні практики, які є результатом наукових досліджень з питань реабілітації військовими психологами. Деякі з них є аспірантами нашого університету.

Загалом в УСЗ нині навчаються близько ста ветеранів АТО на психологічній та юридичній спеціальностях. Саме навчання перетворюється на соціально зумовлений процес перманентних змін. Ці зміни відбуваються як на макрорівні, коли формується певний тип свідомості, світорозуміння, закладаються етичні принципи, уявлення про сенс життя та його пріоритети, так і на мікрорівні, коли отримані компетентності дозволяють людині успішно адаптуватися до змін у професійному середовищі, до стрімкого розвитку інформаційних і комунікативних технологій, а, отже, бути успішною незалежно від віку та базової освіти.

Як передбачив видатний український філософ, академік Володимир Ілларіонович Шинкарук, котрий упродовж багатьох років очолював Товариство «Знання» України, в інформаційному суспільстві знань базисним дедалі більше виступає не виробництво речей, а виробництво ідей, знань, інформації, розвиток культури взагалі. Ця його плідна жертвна робота мала велике значення для становлення повнобагатого громадянського суспільства в Україні [1, 12].

В установах та обласних організаціях Товариства «Знання» України, як і в Україні загалом, ми розвиваємо школи неформальної освіти, які надають змогу пройти різні сертифіковані курси, призначені для навичок життя, розвитку особливих особистих якостей та ефективної результативної діяльності.

Висновки. Отже, вважаємо, що в умовах війни подібні форми навчання в рази є затребуванішими, бо вони спрямовані на консолідацію інтелектуального, морального, етнічного, екологічного,

військового потенціалу народу та активне утвердження системи самопідготовки, само зайнятості і само забезпечення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрос Є. В. І. Шинкарук як ініціатор антропологічного повороту в українській філософії XX сторіччя. С. 5–13. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/28540/01-Andros.pdf> (дата звернення 01.03.2021).
2. Кушерець В. І. Час нового просвітництва: монографія. Київ: Знання України, 2018. 291 с.

УДК 373.2.015.31:78(73=161.2)

Юлія Осмачко,
аспірантка кафедри методики
музичного виховання і диригування
ORCID ID: 0000-0002-3274-1888;
Дрогобицький державний
педагогічний університет
імені Івана Франка
(Дрогобич)

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ В ДОШКІЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ (на прикладі діаспори США)

У статті розглядаються особливості музичного виховання дітей дошкільного віку в українській діаспорі США; з'ясовується вплив музики на формування духовної культури особистості дошкільника, його естетичних смаків та цінностей; розкривається специфіка використання евристичного методу у музично-естетичному вихованні дошкільників на прикладі практичного досвіду відомої піаністки та педагога Марти Шлемкевич-Савицької, котра зайняла чільне місце у становленні та розвитку музичного дошкільля української діаспори.

Ключові слова: евристичність; музичне дошкільля; музичне виховання; педагогіка; українська діаспора.

PECULIARITIES OF MUSICAL UPBRINGING IN THE PRESCHOOL EDUCATIONAL INSTITUTIONS (on the example of American diaspora)

The article considers the peculiarities of musical education of preschool children in the Ukrainian diaspora in the United States; the

influence of music on the formation of the spiritual culture of the preschooler's personality, his aesthetic tastes and values is clarified; reveals the specifics of using the eurythmic method in musical and aesthetic education of preschoolers on the example of practical experience of the famous pianist and teacher Marta Shlemkevych-Savitskaya, who took a leading place in the formation and development of musical preschool of the Ukrainian diaspora.

Keywords: *eurythmy; musical preschool; music education; pedagogy; Ukrainian diaspora.*

© Осмачко Юлія Олександрівна, 2021

Постановка проблеми. Відомо, що першим щаблем позародинного виховання, в середовищі якого відбувається процес формування дитячої свідомості, загартування організму та прилучення до духовних цінностей, є період дошкільця. Саме роки раннього дитинства мають вирішальний вплив на формування характеру особистості. Проте забезпечення комплексного розвитку дитини неможливе без музичної складової, оскільки саме музика є тією рушійною силою, що формує у неї естетичні смаки та любов до прекрасного. Саме ці ідейні переконання й спонукали педагогів-музикантів північноамериканської діаспори до створення освітніх осередків, у яких би здійснювалося комплексне музично-естетичне виховання дошкільників.

Огляд літератури. Дослідженню загальних питань музично-естетичного виховання дітей приділяє увагу видатний швейцарський педагог-музикант Е. Жак-Далькроз у своїх працях «Ритм, музика і навчання» (1929), «Евритмія, Мистецтво і навчання» (1930). Питання комплексного виховання дитини, ролі уяви (фантазії) у навчанні дошкільників, лягли в основу вальдорфської педагогіки Р. Штайнера.

Проблеми музичного виховання як невід'ємного чинника гармонійного розвитку дітей дошкільного віку висвітлено у статтях Г. Гаца, Л. Добринюк, Л. Виготського, А. Готедінера, Б. Теплової, В. Бехтерева. Проте перелік праць, які б розкривали питання розвитку музичного дошкільця та особливості музичного виховання дошкільників в українській діаспорі США, доволі обмежений. Деякі аспекти творчої діяльності музичних садків розкривали у своїх статтях Г. Клим, Т. Богданська, О. Станько, О. Стратичук.

Мета статті полягає у висвітленні особливостей музично-естетичного виховання в дошкільних навчальних закладах української діаспори США на основі досвіду відомої піаністки та педагога Марти Шлемкевич-Савицької.

Виклад основного матеріалу. Музичне дошкілля пов'язане з груповими заняттями, на яких діти навчаються музики не формально, а пізнають її шляхом ігрової діяльності. Саме тут, в атмосфері організованого слухання і творення музики, діти роблять свої перші кроки на шляху до того, аби вона стала корисною складовою їх особистого та громадсько-суспільного життя.

Першим музичним дошкільним навчальним закладом у діаспорі США став організований Галиною Мирошніченко-Кузьмою у 1955 році при УМІ в Нью-Йорку музичний садок. Це був доволі великий гурт дітей, які попри активну ігрову діяльність багато навчалися. Як талановитий педагог Г. Мирошніченко завжди вміла знайти особистий підхід до дітей, заохотити їх до навчання та виховати у них упевненість і відвагу до публічних виступів. У садку діти навчалися гри на різноманітних музичних інструментах (переважно перкусійних), ставилися дитячі «опери» в яких кожен з малюків мав роль [3, 26].

Згодом у 1970 році у Філадельфії розпочав свою працю ще один музичний садок під керівництвом Галі Сагатої-Поритко та Дзвінки Швед.

Проте найбільш відомим у діаспорі стало «Музичне дошкілля» під орудою піаністки та педагога Марти Шлемкевич-Савицької (Ньюарк-Ірвінгтон, 1972), котра доклала всіх зусиль аби ввести малюків у чарівний світ музики. Від початку роботи музичного садка під орудою М. Шлемкевич-Савицької групу утворили всього семеро дітей. Деякі батьки навіть не уявляли за якою програмою буде здійснюватися навчання у садку і чи будуть їхні діти з радістю відвідувати заняття, проте, знаючи про високий професійний рівень М. Шлемкевич-Савицької, вирішили ризикнути. Звістка про створення виняткової школи для дошкільників швидко розлетілася Америкою, тому кількість учасників програми зростала з кожним роком [4, 6].

«Моєю метою», за словами Марти Шлемкевич-Савицької, – «є зацікавити вже 3-5 річних дітей якнайуважливіше слухати музику, навчати її розуміти по-своєму і полюбити назавжди» [2, 2]. Зростаючи в атмосфері науки і мистецтва, Марта Шлемкевич (донька українського вченого-філософа Миколи Шлемкевича, вихованка відомого піаніста-педагога Романа Савицького) як ніхто інший знала, що музична мова найбільш природно і безпосередньо сприймається у дошкільному віці, допоки дитяча душа ще нічим не засмічена [2, 2].

За основу свого навчання педагог взяла евристичну методику провідного швейцарського музиканта і педагога Еміля Жака-Далькроза (1865 – 1950), що базувалася на розвитку у дітей вміння

реагувати на музику ритмічними рухами тіла. Використовуючи природну дитячу рухливість, Марта Шлемкевич намагалася впорядкувати її музикою (за допомогою дитячих перкусійних інструментів: барабанів, тамбуринів тощо) і в такий спосіб виробити природне відчуття музичного ритму, без якого розуміння музики взагалі не можливе. До прикладу, відчуття музичного темпу у садку М. Шлемкевич діти пізнають у швидкості своєї ходи, бігу, підскоків. Вивчення динамічних відтінків відбувається також практично. Діти силою свого голосу в розмові чи співі вчаться видобувати *forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo* та інші нюанси.

Проте ні для кого не секрет, що найважчим моментом у музичному вихованні дошкільників є концентрація дитячої уваги. Як відомо, одноманітність у навчальному процесі надзвичайно втомлює дітей і їх увага швидко розсіюється. Тому важливим моментом на шляху до досягнення доброго результату у музичному вихованні дошкільників є доступність занять та якомога цікавіший їх виклад. Саме на цьому й зосереджувала свою увагу М. Шлемкевич-Савицька. За словами педагогині, вона ніколи не прагнула до формального пояснення музичного матеріалу, а навпаки завжди старалася зробити свої уроки максимально цікавими, використовуючи принцип персоніфікації музичних понять. Так, як зазначає М. Шлемкевич-Савицька: «в дитячій уяві живуть два хлопчики. Один зветься «Добрий Ритм», а інший «Злий Ритм». Перший чистенький, зачесаний, в житті докладний, упорядкований, робить завжди все на час, а цей другий небало зодягнутий, розпатланий, не знає, що таке точність і постійно спізнюється. Але магічною силою музики «Злий ритм», перемінюється в «Добрий Ритм»» [2, 2].

Ноти та їх тривалості вона порівнює з мишками, що мешкають в окремих хатинках, побудованих на п'яти доріжках. Ціла нота – це «тато-мишка», округлий і дуже повільний, половина нота – «мама-мишка», рухливіша за тата і «непосидючі чорнолиці мишенята», тобто чверть ноти. Саме за допомогою такої персоніфікації діти легше сприймають та запам'ятовують відповідний матеріал.

Цікавим є той факт, що М. Шлемкевич застосовує музику не тільки на уроках, а й вдало включає її до щоденних занять дітей, тим самим даючи малятам зрозуміти, що музика не має існувати сама по собі відокремлено, а навпаки, музика – це життя, а тому мусить бути органічною частиною людського буття. Так, у дошкільній М. Шлемкевич «народжується «музичний день», який розпочинається зі звуку будильника та закінчується ледве чутною музикою, що заколисує до сну [2, 2].

Аналізуючи довголітню педагогічну практику Марти Шлемкевич-Савицької, можна зробити висновок, що куди більше бажання вивчати музику чи цікавитися нею постійно буде народжуватися саме в атмосфері музичного дошкілля. Тому на сьогодні, вкрай важливою є пропаганда педагогічних засад, започаткованих М. Шлемкевич.

З метою обміну своїм багаторічним педагогічним досвідом, вона дала ряд відкритих лекцій для своїх колег педагогів. Зокрема 1973 року відбулася лекція, спрямована на розвиток музичного слуху, поняття динаміки та метро-ритмічного чуття дошкільників. У ході лекції, 14 учнів дошкілля продемонстрували всім присутнім свої вміння, виконавши кілька дитячих пісень Філіпенка («З Новим Роком друзів ми вітаєм»), Кишка («У садочку ми гуляли»), Самоліної («Дід Мороз ходить скрізь»), та пісеньку на слова І. Савицької «Стеляться пухкі сніжинки».

Наступним цікавим моментом у програмі лекції був марш з тамбуринами. Діти маршували під супровід перкусійних інструментів та вибивали відповідний ритм (з використанням динаміки). Закінчилось усе дійство цікавою розвагою. Загалом лекція справила позитивне враження на усіх присутніх, а особливо на батьків, які після закінчення заходу щиро подякували незамінному педагогу за її віддану працю на освітній ниві [1, 3].

Варто наголосити, що завдяки високому рівню навчання у музичному садку М. Шлемкевич-Савицької, його вихованці мали виняткову нагоду брати участь у різноманітних заходах та виставах, які відбувалися в діаспорі. Так, репертуарна Опера штату Нью Джерсі запросила дітей «Музичного дошкілля» взяти участь у трьох операх. Зокрема учні садка виступили в операх «Віндзорські витівниці» (1988), «Севільський цирюльник» (1989) та «Одруження Фіґаро» (1990). А у 1987 році за участі дітей музичного садка з'явилася відео-казка «Найкраще місце в світі», створена М. Савицькою. Слід наголосити, що ця музична адаптація стала першою професійною ігровою повнометражною українською відео-продукцією в Америці [4, 6].

Висновки. Завдяки особливому підходу до музичної освіти дошкільників, педагогам вдалося досягти добрих результатів своєї праці. Випускники музичних садків успішно продовжували своє навчання у різних відділах УМІ. Від самого початку роботи музичних садків, вчителі поставили кілька казок-пантомім, як от «Як Панас на узліссі кізку пас», «Ріпка», «Подоланочка», «Нова ляля», «Найкраще місце в світі», «Було колись», «На дні моря» (під режисурою М. Шлемкевич-Савицької), які вражали своєю оригінальністю, щирістю, вдало підібраними декораціями та костюмами. Варто

зазначити, що згадані вище казки-пантоміми постійно включалися в програму Українського Фестивалю в «Гарден Стейт Артс Сентер», а також ставилися у міських бібліотеках. Загалом українське музичне дошкілля є унікальним явищем у системі музично-естетичного виховання діаспори, яке дає змогу здійснювати комплексний розвиток музичних здібностей дітей з використанням найкращих світових методик.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Богданська Т. Відкрита лекція Марти Шлемкевич-Савицької. *Свобода*. 1973. Ч. 101. 1 червня. С. 3.
2. Клим Г. Для основ української музичної культури. *Свобода*. 1978. Ч. 129. 10 червня. С. 2.
3. Костів М. Спогад про музичний садочок Галини Мирошніченко-Кузьми. *Свобода*. 2009. Ч. 39. 25 вересня. С. 26.
4. Станько О. 20-ліття Музичного Дошкілля в Ньюарку. *Свобода*. 1992. Ч. 148. 5 серпня. С. 6.

УДК 784.3:78.089.6

Мирослав Петрик,
доцент кафедри методики
музичного виховання та диригування
ORSID ID: 0000-0002-1138-7218;
Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ)

Про специфіку роботи зі співацьким голосом та розвиток вокально-виконавської майстерності

У статті висвітлено існуючі проблеми щодо формування та розвитку співацького голосу, засоби вокально-виконавської виразності, які допомагають повною мірою «розкрити голос», оволодіти необхідним комплексом виражальних властивостей та якостей голосу; з'ясовано вплив загального та музично-художнього розвитку співака на якість опрацювання голосу; розглянуто особливості формування вокальної техніки, її функції та ефективність у процесі втілення музичного твору; визначено особливості природного голосотворення, використання реєстрів та їх згладжування. Особливу увагу приділено окремим елементам вокальної техніки та основним характеристикам вокального звуку, як от тембральне забарвлення співацького голосу, його гнучкість та діапазон.

Ключові слова: вокальна техніка; голосотворення; динаміка; діапазон; регістр; співацький голос; тембр.

ABOUT THE SPECIFICS OF WORKING WITH THE SINGING VOICE AND THE DEVELOPMENT OF VOCAL AND PERFORMANCE SKILLS

The article tells about singing voice with existing problems of its formation and development, the tools of vocal performing expressiveness that help in complete measure to open voice and to own necessary expressive properties and qualities of voice; about techniques forming of vocal, its functions and efficiency in process of realize music composition; about naturalness of voice creation using registers and their leveling; about emotional state during performance of vocal composition performing; about timbre coloration of singing voice without any element of vocal techniques cannot be full value.

Keywords: sound technique; voice formation; dynamics; range; register; singing voice; timbre.

© Петрик Мирослав Володимирович, 2021

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку вокального мистецтва існує певна проблема, яка полягає в тому, що формування співацького голосу часто-густо здійснюється із значними недоліками, примітивно; при цьому ресурси голосу не лише не розкриваються, а, навпаки, ніби заганяються вглиб. Проблема і в тому, що на сьогоднішній день неможливо узагальнити і використати передовий досвід кращих педагогів, немає досконалої системи і методики, які б забезпечили диференційований підхід до кожного учня-співака, оскільки кожна особа є неповторною і вимагає особливого підходу та розуміння.

Огляд літератури. Сучасна науково-методична література, що досліджує питання формування та розвитку співацького голосу, складає значний доробок, різноманітний за тематикою та спрямуванням. На сьогоднішній день існують різні погляди щодо розвитку співацького голосу. Вони базуються на уявленнях про регістрові можливості дитячого голосу. Багато педагогів вважають, що дитячі голоси до настання мутаційного періоду повинні звучати тільки в фальцетному режимі і, що діти в цьому віці здатні тільки на таке звукоутворення. Я на власному педагогічному досвіді переконався, що регістрові відмінності в дитячих голосах присутні від природи з раннього віку і, що їхні здібності щодо використання різних типів регістрового звучання надзвичайно ширші, ніж вважалося до цього часу. Одні діти від природи здатні

використовувати тільки грудний регістр, інші фальцетний. Практика показала, що для найбільш повноцінного розвитку дитячого голосу необхідно використовувати всі голосові регістри: грудний, фальцетний і змішані типи регістрів, бо вони притаманні дитячим голосам від природи.

У вокально-педагогічній практиці широкого розповсюдження набули: «Сторінка» Н. Порпори, «Школа співу для сопрано» та «Вправи для вирівнювання та удосконалення гнучкості голосу» М. Глінки, збірки вправ М. Владимирової, О. Бестриха, П. Віардо-Гарсія, М. Донець-Тессейр, М. Єгоричевої, Е. Карузо та інших. Значним внеском у сучасну українську вокальну педагогіку є вокально-технічні вправи М. Микиші, які супроводжуються авторськими методичними вказівками щодо їх використання у вокальному навчанні. М. Донець-Тессейр систематизує інтонаційні вправи за завданнями: для розвитку рухливості, гнучкості, віртуозності голосу, для удосконалення вокальної техніки, для правильної постановки дихання та артикуляційного апарату» [10, 36]. Окрім цього слід зазначити, що педагоги в своїй більшості не виявляють особливого потягу до пошуків наукових, об'єктивних методів дослідження в цій галузі. Мабуть тому, що наука досі не запропонувала рекомендацій з цього питання, які могли б надати їм відчутну допомогу.

Мета статті. Осмислення сутності співацького голосу, як найскладнішого музичного інструменту, пізнання його науково-практичних засад, специфіки роботи, формування та розвитку голосу через засоби вокально-виконавської майстерності.

Виклад основного матеріалу. Співацький голос – це неперевершений і найскладніший музичний інструмент. Але для того, щоб він був досконалим і зміг найяскравіше розкрити свої можливості, потрібно багато працювати, потрібно, так би мовити, розкрити голос, видобути з нього необхідні засоби виконавської виразності, оволодіти всіма гранями вокально-виконавської майстерності. Для цього потрібний тривалий час, адже це складний процес. Складність полягає в тому, що співацький голос у процесі свого розвитку переходить з одного стану в інший, якісно новий, який вимагає подальшого постійного спостереження і вивчення. Проблемою у цій справі є ще й те, що «на противагу настанові про тривале, постійне, поглиблене вивчення голосу й роботу над розвитком найважливіших його якостей, а також підтримання його в необхідній творчій формі існує інша настанова, суть якої, приміром така: учневі передусім треба поставити голос, і лише після того можна зайнятися виконавством» [3, 5].

Начебто логічно виходить: про яке виконавство може йти мова

при «сирому», неопрацьованому голосі?! Однак тут оминається дещо надто важливе, а саме те, що виконавство – це робота, у процесі якої голос не тільки «не звільняється» від впливів, які сприяють його формуванню і вдосконаленню, а продовжує піддаватися більш цілеспрямованому й складному впливу, ніж на так званих щоденних тренувальних вокальних заняттях. Тут він формується в процесі розв'язання різних конкретних завдань, притому в поєднанні з розвитком інших творчих даних учня. А взагалі голос ставиться протягом тривалого часу, а саме – протягом усього життя співака. «Що ж до його загального й музично-художнього розвитку, який повинен здійснюватися нібито на якійсь більш віддаленій стадії навчання співака, то погляд цей слід визнати помилковим і шкідливим. У розв'язанні цього завдання важливо не лише не відставати від голосопостановних процесів, а певним чином випереджати їх, оскільки фактор культури, художнього розвитку співака має вирішальний вплив і на якість опрацювання голосу» [3, 5].

Голос, поставлений у людини, позбавленої необхідного музичного розвитку й культури, не може бути придатним для процесів співу, оскільки він несе в собі помітні ознаки примітивізму творчого мислення та уявлень його носія. З часом, в міру культурного зростання співака, розвитку його естетичного смаку, нагромадження слухового досвіду голос неминуче повинен мінятися щодо своїх якісних показників.

Проте у наших можливих опонентів – своя система: поставлений на первісній стадії навчання співака голос розглядається ними як «остаточно оформлений для професійної співацької діяльності, такий, що надалі нібито не потребує ніякої ґрунтовної роботи над ним. Ця хибна концепція, як правило, випливає з постулату, згідно з яким вдало поставленим голосом є той, в якому досить ретельно опрацьовано зразки всіх видів вокальної техніки [3, 6]. Погляд цей на завдання розвитку голосу й формування техніки виявляє повне нерозуміння її призначення. Уявляти собі, що якимось особливим чином можна нагромадити техніку, готову і пристосовану для всіх випадків вокально-виконавської практики, тобто техніку, яку в процесі вокальної творчості довелося б лише розміщувати по відповідних місцях, значить бачити процес виконання твору як монтаж певного механізму з готових деталей.

Не заперечуючи конструктивної функції голосу в процесі втілення музичного твору, ми, проте, повинні зазначити, що як би принадно не виглядала техніка, створювана в результаті щоденної тренувальної роботи (а така робота дуже потрібна й корисна), як би

вміло не демонструвався б асортимент її складових елементів, – вона, ця так звана нейтральна техніка, ніколи не може бути прийнятною (готовою) для конкретних виконавських завдань. «Тому вона й не повинна розглядатися інакше, як певний напівфабрикат, що чекає доопрацювання в тих або інших виконавських процесах, і лише в них, як правило, після тривалих зусиль стає живим, дійовим засобом виразності» [3, 6].

Отже, ефективність вокальної техніки перевіряється тільки у поєднанні з конкретним виконавським процесом. Іншого критерію тут немає. З цього, мабуть, видно, що тільки така робота над голосом, яка здійснюється в даному аспекті, дозволяє глибоко та всебічно вивчати та розвивати все, що в ньому позитивного, цінного. Голос повинен відзначатися гнучкістю, свободою, багатством вокально-технічних ресурсів та інтонаційною барвистістю, які б дали змогу співакові з художньою майстерністю виконувати будь-який твір, відповідно до його природних можливостей, починаючи від старовинних творів і закінчуючи новітніми зразками вокальної музики.

Для того, щоб голосотворення учня формувалося в руслі природності, особливу увагу слід приділяти зближенню всіх процесів голосотворення з музикою, з почуттям, з відчуттям музики навіть у найпростіших вокальних вправах. Саме так знаходиться шлях до природності голосотворення, а звідси – розвиток вокального слуху, смаку та інших необхідних співакові якостей.

На початковому етапі ознайомлення з голосом, окрім визначення типу голосу, увага педагога має бути звернена на тембр, звучність, діапазон голосу, на позитивні та негативні якості його формування, на причини, що зумовлюють ті чи інші недоліки. Водночас бажано з'ясувати вокально-технічні дані співака. З цією метою доцільно встановити, чи володіє співак вокально-технічним інстинктом, якою мірою проявляється у нього вокально-технічна гнучкість голосового апарату для практичного виконання тих або інших завдань щодо характеру рухливості, доцільної зміни сили звуку (філірування, динаміка), широкої наспівності та здатності розрізняти особливості звучання власного голосу. Одночасно слід визначити рівень вокально-виконавських даних учня, зокрема міру його музичальності, внутрішнього відчуття, осмисленості, грамотності і логіки фразування, здатності відповідно до виконавського завдання хоча б мінімально змінювати забарвлення звуку. «Показником відсутності або поганого розвитку виконавських здібностей учня є спів поверховий, сухий, бездушний, позбавлений проникнення в суть виконуваного, спів, здійснюваний поза будь-яким зв'язком із суттю та змістом твору. Зазначене дослідження вокально-

виконавських даних може бути одночасно і засобом перевірки музичного слуху, пам'яті, ритму» [4]. Подальше, більш глибоке і всебічне вивчення даних учня, особливо голосу, здійснюється в процесі навчально-виховної роботи.

Одним із важливим прийомів вокально-виконавської майстерності є використання регістрів. Як відомо, діапазон співацького голосу має три ділянки, або регістри, які утворюються різними механізмами голосотворення. Регістри голосу мають назви: грудний, медіум і головний. У процесі опрацювання голосу особливе значення має так зване згладжування регістрів. «Можна сказати, що це завдання є неминучим і при тому нелегким. Воно вважається цілком виконаним, якщо звучання голосу від найнижчих і до найвищих тонів буде вирівняне і однохарактерне. Ця якість звучання голосу заслужено вважається однією з найважливіших» [4].

Наступним і дуже важливим засобом вокально-виконавської виразності є емоційність. Для керування емоціями потрібні глибока впевненість у своїх силах, непохитне самовладання, вміння психологічно налаштовуватись і перевтілюватись, відповідно до образу виконуваного твору. Навіть найточніше відтворення нотного і словесного тексту твору саме по собі не є мистецтвом співу. Це є лише необхідною передумовою виконавського мистецтва, оскільки передає тільки форму, або конструкцію твору. Таке виконання позбавлене належної дійовості, оскільки форма, якою б досконалою вона не була, при відсутності емоційно-сміслового змісту являє собою лише схему. Для того, щоб вона стала живим творінням людського духу, звучання голосу, яке є головним провідником і виразником змісту, має бути насичене цим змістом. У вокальному творі найбільше змістовне навантаження несе звучання голосу співака. При цьому слід пам'ятати, що саме на звучанні голосу легше, ніж на звучанні будь-якого інструмента, вловлюється не лише нескінченна гама найтонших переживань співака, а й найменший інтонаційно-виражальний фальш (маємо на увазі недобір або перебір у показі правди почуттів). Дуже важливо, щоб контакт співака зі слухачем не послабився або взагалі не припинився. Співакові потрібні незвичайна сміливість і самовладання на сцені. Інакше всі виконавські ресурси, якими він володіє, знаходяться під загрозою ризику бути втраченими.

Винятково велике значення для виразності виконання має динаміка звуку. Чим гнучкіший голос, чим ширший діапазон зміни його сили, починаючи від мінімальної звучності на піаніссімо і до громового фортіссімо і сфорцандо, тим виразніше виконання.

Але все ж таки перевагу слід віддати темброві. Оскільки без тембрального забарвлення жоден елемент вокальної техніки не

може бути повноцінним. «Хороший тембр – це найвища якість голосу» [3, 64], а формування тембру являє собою найвищу стадію роботи над голосом. Без тембру всі вокально-виконавські ресурси не мають ніякої художньо-виражальної цінності. Таким чином, тембр слід визнати провідною якістю вокальної техніки. А також особливим орієнтиром у вокально-педагогічній роботі.

Як же домагатися чистоти тембру? Завдання це не просте. Любовим підходом його не розв'язати. Чистий тембр може формувати лише співак, який вміє себе чути, здатний, відповідно до вимог власного естетичного смаку, добирати потрібне у звучанні голосу. Слід при цьому відзначити, що «наполегливий потяг учня до оволодіння чистими тембрами вже сам по собі інтенсифікує процеси його культурно-художнього розвитку» [3,69].

Висновки. Отже, лише в результаті врахування запитів сучасного мистецтва до голосу, за умов правильного уявлення про його можливості можна знайти шляхи і засоби подальшого розвитку, перетворення на джерело справжнього багатства вокально-виражальних інтонацій. Водночас треба зазначити, що учень може досягти успіхів лише за умов зростання його загальної культури, розвитку музичного слуху, естетичного та художнього смаків. Без цього в учня навіть не зможуть сформуватися високі запити щодо свого голосу та думки про всі ті якості, які потрібні для художньо-виконавської творчості. Слід наполегливо й активно розвивати тонкий музично-естетичний смак, чутливий вокальний слух, спеціальне тембральне чуття, підвищувати рівень загальнокультурного й музично-художнього розвитку, інтенсивно нагромаджувати слуховий досвід, вміти внутрішньо налаштовуватися, або певним чином володіти своїми емоціями. При всьому цьому співакові необхідно засвоїти певні основи ідеалу щодо звучання власного голосу, щоб керуватися ними у процесі самостійної роботи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Вокальний ансамбль у школі / упор. А. Н. Верещагіна, Т. О. Харченко. Київ: Музична Україна, 1978. 56 с.
2. Гонтаренко Н. Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства. Изд. 3. Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. 155 с.
3. Євтушенко Д. Г. Роздуми про голос. Київ: Музична Україна, 1979. 90 с.
4. Ємельянов В. В. Развитие голоса. Санкт-Петербург: Лань, 1997. 192 с.
5. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь. Ленинград: Музыка, 1988. 70 с.
6. Кушка Я. Методика навчання співу: посібник з основ вокальної майстерності. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. 288 с.
7. Луканин В. Обучение и воспитание молодого певца / сост. и ред. Е. Нестеренко. Ленинград: Музыка, 1977. 86 с.

8. Музичне виховання у молодших класах: методичні рекомендації для студентів-практикантів та вчителів музики / ред.-упор. М. І. Пономаренко. Рівне: РДПІ, 1990. 66 с.
9. Плужников К. Механика пения. Принципы постановки голоса. Санкт-Петербург: Композитор, 2004. 88 с.
10. Прохорова Л. В. Українська естрадна вокальна школа. Вінниця: НОВА КНИГА, 2006. 384 с.

УДК 378.1

Оксана Плотницька,
*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецької освіти
ORCID ID: 0000-0003-3770-977X;
Тамара Плотницька,*
*магістрантка кафедри мистецької освіти;
відповідальний автор: Плотницька О. В.
Житомирський державний
університет імені Івана Франка
(Житомир)*

ФЕНОМЕН ІНТЕГРАЦІЇ ДИСЦИПЛІН ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ЦИКЛУ У ФОРМУВАННІ ОСОБИСТОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядаються психолого-педагогічні основи професійної підготовки вчителя музичного мистецтва до застосування феномену інтеграції дисциплін художньо-естетичного циклу. Ідея інтеграції та її впровадження в навчально-виховний процес дисциплін художньо-естетичного циклу забезпечує формування цілісного наукового світогляду і якостей всебічно й гармонійно розвиненої особистості майбутнього фахівця.

Ключові слова: інтеграція; навчальний процес; науковий світогляд; професійна підготовка.

THE PHENOMENON OF INTEGRATION OF DISCIPLINES OF THE ARTISTIC AND AESTHETIC CYCLE IN THE FORMATION OF THE PERSONALITY OF THE FUTURE TEACHER OF MUSIC ART

The article considers the psychological and pedagogical foundations of professional training of music teachers for the application of the phenomenon of integration of disciplines of the artistic and aesthetic cycle. The idea of integration of educational process and its

carrying out in process of disciplines of an art and aesthetic cycle provides formation of integral scientific world outlook and qualities of comprehensively and harmoniously developed personality of the future expert.

Keywords: *integration; learning process; scientific worldview; professional training.*

© Плотницька Оксана Віталіївна, Плотницька Тамара Віталіївна, 2021

Постановка проблеми. Професійне здійснення музичної освіти та художньо-естетичного виховання школярів на нинішньому етапі розвитку суспільства зумовлюють підвищення вимог до фахової підготовки майбутнього вчителя музики. Виконання сучасних завдань вчителя музики до практичної роботи в загальноосвітній школі має характеризуватись використанням у навчанні новітніх методик та інформаційних технологій, посиленням міждисциплінарних зв'язків з інтеграцією їх змісту, внаслідок чого може створюватись новий синтезований навчально-виховний комплекс музикознавчого і музично-педагогічного знання.

Огляд літератури. Шляхи підвищення ефективності процесу підготовки майбутнього вчителя, інтеграційної впорядкованості й цілісності розкриваються у наукових працях В. Бондаря, С. Гончаренка, В. Гриньової, О. Єременко, І. Козловської, Н. Кузьміної, В. Лозової, С. Мельничука, О. Мороза, В. Семиченко та інших вчених.

Важливого значення для побудови моделі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до застосування феномену інтеграції дисциплін художньо-естетичного циклу у професійній діяльності набувають підходи щодо визначення структурних елементів готовності вчителя до виконання педагогічної діяльності. Більшість дослідників погоджуються з тим, що існують два підходи до визначення змісту та структури готовності, які не виключають один одного, а скоріше розширюють і поглиблюють уявлення про складність поняття готовності: *функціональний* (в контексті якого готовність розглядається як певний стан психологічних функцій, що забезпечують високий рівень досягнень при виконанні того чи іншого виду діяльності (А. Пуні, О. Ухтомський та інші); та *особистісний* (готовність трактується як інтегративне утворення особистості, яке об'єднує в собі мотиваційну, когнітивну, операційну та інші складові, що є адекватними до тих вимог змісту та умов діяльності, які в своїй сукупності дозволяють суб'єкту більш чи менш успішно здійснювати

діяльність (К. Дурай-Новакова, М. Дьяченко, Л. Кандибович, Л. Карамушка, В. Моляко, В. Сластьонін та інші).

Комплексному використанню мистецтва у навчанні і вихованні присвячено також ряд робіт В. Шацької, Г. Шевченко, І. Баладинської, Т. Стратан, Б. Яворського та інших вчених. Суттєвого значення в процесі художньої взаємодії мистецтв у навчальних програмах та розробках цих науковців набувають міжхудожні асоціації, які поєднують елементи художньої мови різновидів мистецтва (інтонація слова і музики, мелодія і лінія у живописі, кольорова палітра і темброве забарвлення, подібність ритмо-формул в архітектурі, музиці, пластиці танцю тощо).

Мета статті – дослідити феномен інтеграції дисциплін художньо-естетичного циклу у формуванні особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи роботи науковців, можна виділити основні умови для впровадження педагогом інтеграції мистецтв як структурної та смислоутворюючої технології:

- спроможність педагога досягнути та піднести художньо-педагогічний матеріал, організувати інформаційний потік згідно із законами художньої драматургії, володіння практичними навичками презентації мистецьких творів;
- інтеграція мистецьких дисциплін може здійснюватися на базі домінуючого предмету (як наприклад, у програмі Д. Кабалевського «Музика»), поєднання двох та більше рівноправних інтегрантів (як у програмі Б. Неменського «Образотворче мистецтво та художня праця») та на смисловому рівні, об'єднуючи декілька навчальних дисциплін у блок-модуль (як це здійснюється у програмі Л. Масол «Мистецтво», коли тематично об'єднуються дисципліни «Музичне мистецтво» та «Візуальне мистецтво») [2];
- інтегровані заняття, присвячені культурним здобуткам народів світу, історичним епохам, культурі рідного краю мають інтегрувати не тільки дисципліни естетичного циклу, а й знання з інших галузей: історії, філософії, географії, релігієзнавства, етнографії тощо.

Таким чином, можна підбити певні підсумки щодо звернення до феномену інтеграції дисциплін художньо-естетичного циклу в контексті педагогіки мистецтва:

- використання інтеграції як педагогічної технології може бути порівняне з природним засобом отримання інформації, тобто чуттєвим шляхом;

- інтегрування дисциплін художньо-естетичного циклу має створити у свідомості дитини художній прототип цілісної картини світу та людини в ньому;
- звернення до інтеграції, як до принципу освіти, додає навчально-виховному процесу структурної єдності та ідейної довершеності, підтверджуючи реальні зв'язки, що існують між галузями знань. Дані зв'язки майже знехтувані традиційною освітньою системою внаслідок автономності програм навчальних дисциплін;
- значення феномену інтеграції дисциплін художньо-естетичного циклу не тільки у здатності комбінаторного поєднання деяких елементів до гіпотетичного цілого, а в потенції до оновлення змісту освіти та до засобу формування світоглядної системи дитини. За таких умов навчально-виховний процес у закладі загальної освіти сприймається як цілеспрямоване прилучення особистості до світових надбань культури та як інтеграція життєвого досвіду дитини з культурним досвідом нації.

Зокрема, українськими дослідниками О. Щолоковою, Л. Масол, О. Гайдамакою, Є. Белкіною, О. Просіною доведено, що мистецька освіта й виховання мають базуватися на принципі взаємодії різних видів мистецтв, а саме музичного, візуального, театрального, хореографічного та кінематографічного мистецтва [2].

Майбутній учитель музичного мистецтва повинен обов'язково володіти умінням методично грамотно здійснювати інтегрований підхід до викладання дисциплін художньо-естетичного циклу. Зокрема, це сприятиме формуванню художнього потенціалу педагогів. Саме в межах розвитку художнього потенціалу відбувається формування духовно-особистісного розвитку вчителя, який є запорукою успішної суб'єкт-суб'єктної взаємодії з вихованцями і дозволяє забезпечити не просто особистий, а особистісний контакт педагога з учнями.

Суттєвою особливістю професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва є орієнтація на об'єктивний взаємозв'язок між предметами мистецтвознавчого циклу. Обов'язковою умовою є пізнання студентами закономірностей, які ґрунтуються на принципі реалізації міжпредметних зв'язків у навчальному процесі.

Наведемо пару прикладів застосування в практичній діяльності феномену інтеграції дисциплін художньо-естетичного циклу.

1. Вправи на освоєння студентами компонентів простору музичного образу на основі взаємодії мистецтв.
 - Намалювати поняття: мажор-мінор, алегро – анданте, стаккато – легато, крещендо – дімінуендо.

- Намалювати портрет звуку: тихий, низький, довгий.
 - Намалювати і заспівати звуки від найтемнішого (низького) до найсвітлішого (високого).
2. Вправи на формування багатопланових, поліфонічних асоціацій, виникнення образно-асоціативних зв'язків і міжпредметних аналогій.

Після прослуховування музичного фрагменту студентам пропонується намалювати своє бачення емоційного стану фрагменту, використовуючи 8 основних кольорів. Ефективність методики полягає у створенні усвідомленого відношення до кольору як засобу емоційної виразності.

Пропонуються варіанти музичних фрагментів:

- П. Чайковський. Струнний квартет №1 (*D-dur*), Анданте кантабіле.
 - М. Чюрльоніс. Струнний квартет №1, частина 1.
 - С. Прокоф'єв. Класична симфонія, Гавот.
 - В. Моцарт. Симфонія №41 «Юпітер», частини 1, 2.
3. Використовуючи матеріал передмови О. Уайльда «Портрет Доріана Грея», дібрати вислів:

А) З яким ви згодні;

Б) Який не відповідає вашим переконанням у галузі мистецтва і художньої культури.

- Митець – це той, хто творить прекрасне.
 - Думки і слова для художника – засоби мистецтва.
 - Порок і Чеснота – матеріал для творчості.
 - Сутність мистецтва – дзеркало, яке відображає того, хто в нього дивиться, а не життя, дійсність.
 - Усяке мистецтво абсолютно марне.
 - Немає книжок моральних і аморальних. Є книги, написані гарно, або написані погано.
 - Якщо твір мистецтва викликає суперечки, це вказує на те, що у ньому є щось нове, складне, вагоме.
4. Вправи на осягнення твору мистецтва (музичний фрагмент, репродукція картини, фрагмент балетної чи театральної вистави) [4].

Висновки. Феномен інтеграції дисциплін художньо-естетичного циклу у процесі фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва визначено як систему роботи викладачів і студентів у процесі навчання, яка передбачає єдність цілей, функцій, змістових і структурних елементів навчальних дисциплін, сприяє узагальненню, систематизації і міцності художньо-педагогічних знань і формуванню узагальнених професійних умінь та навичок,

забезпечує формування цілісного наукового світогляду і якостей всебічно й гармонійно розвиненої особистості майбутнього фахівця.

Отже, посилення в музичному навчанні до принципів інтеграції є своєрідним каталізатором синтезу мистецтв, що створює додаткові умови учнів для успішної реалізації своїх здібностей та задатків, для практичного застосування знань, навичок і умінь у практичному житті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бех І. Д. Психологічні джерела виховної майстерності: навч. пос. Київ: Академвидав, 2009. 248 с.
2. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія. Київ: Промінь, 2006. 432 с.
3. Отич О. М. Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: теоретичний і методичний аспекти: монографія / за наук. ред. І. А. Зязюна. Чернівці: Зелена Буковина, 2009. 752 с.
4. Плотницька О. В. Інтеграція різних видів мистецтва у процесі викладання дисциплін художньо-естетичного циклу: Навчальний посібник. Житомир: ЖДУ ім. І. Франка, 2019. 156 с.

УДК 379.85: 371.4: 371.38: 398

Слизова Роговська,
викладач кафедри мистецької освіти
ORCID ID: 0000-0001-9456-5480;
Житомирський державний
університет імені Івана Франка
(Житомир)

ДИТЯЧІ ФОЛЬКЛОРНІ ФЕСТИВАЛІ В УКРАЇНІ ЯК ПРАКТИКА ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДОГО ПОКОЛІННЯ

У статті здійснено аналіз вітчизняних дитячих фольклорних фестивалів як одного із засобів поширення етнографічної інформації та популяризації культурно-мистецької спадщини, визначено їх роль у системі сучасного процесу патріотичного виховання.

Ключові слова: дитячий фольклорний фестиваль; культурно-мистецька спадщина; патріотичне виховання.

CHILDREN'S FOLKLORE FESTIVALS IN UKRAINE AS A PRACTICE OF PATRIOTIC EDUCATION OF THE YOUNG GENERATION

The article analyzes the domestic children's folklore festivals as one of the means of disseminating ethnographic information and popularizing cultural and artistic heritage, identifies their role in the system of modern patriotic education.

Keywords: *children's folklore festival; cultural and artistic heritage; patriotic upbringing.*

© Роговська Єлизавета Владиславівна, 2021

Постановка проблеми. Патріотичне виховання дітей та молоді є ключовим чинником розвитку сучасної України, забезпечення духовної єдності українського народу на спільних моральних, культурних і світоглядних цінностях. У Концепції національно-патріотичного виховання в системі освіти України зазначається, що «серед виховних напрямів сьогодні найбільш актуальними виступають громадянсько-патріотичне, духовно-моральне, військово-патріотичне виховання як основні складові національно-патріотичного виховання, як стрижневі, основоположні, що відповідають як нагальним вимогам і викликам сучасності, так і закладають підвалини для формування свідомості нинішніх і прийдешніх поколінь, які розглядатимуть розвиток держави як запоруку власного особистісного розвитку, що спирається на ідеї гуманізму, соціального добробуту, демократії, свободи, толерантності, виваженості, відповідальності, здорового способу життя, готовності до змін та до виконання обов'язку із захисту незалежності та територіальної цілісності України. Тому нині, як ніколи, потрібні нові підходи і нові шляхи до виховання патріотизму як почуття і як базової якості особистості. При цьому потрібно враховувати, що Україна має древню і величну культуру та історію, досвід державницького життя, які виступають потужним джерелом і міцним підґрунтям виховання дітей і молоді. Вони уже ввійшли до освітнього і загальновиховного простору, але нинішні суспільні процеси вимагають їх переосмислення, яке відкриває нові можливості для освітньої сфери» [11].

Беручи до уваги ключові позиції вищезазначеної Концепції, тема фольклорних фестивалів, як джерела і підґрунтя патріотичного виховання дітей та молоді, видається стрижневою.

Огляд літератури. Проблематику патріотизму у своїх працях розкривають В. Бичко, Л. Буєва, О. Забужко, А. Кабаченко, П. Кононенко, Л. Курант, І. Мартинюк, І. Надольний, А. Петровський, В. Поплужний, Ю. Римаренко, М. Росенко, Л. Сохань, І. Стогній, В. Шинкарук та інші.

Питання патріотичного виховання учнів та молоді знайшло своє відображення у розвідках М. Боришевського, Г. Ващенко, О. Вишневецького, П. Ігнатенко, О. Киричук, І. Огієнко, Р. Петранговського, С. Русової, В. Сухомлинського, К. Ушинського, Г. Філіпчук, К. Чорної, П. Щербань та інших.

Тематику фестивального руху розглядають Г. Борейко, С. Виткалов, О. Дьячкова, О. Зінькевич, К. Жигульський, Д. Зубенко, С. Зуєв, А. Мізітова, А. Новик, А. Пискач, К. Рєзнікова, М. Рутинський, І. Сікорська, М. Топорницька, Ю. Чекан, С. Чернецька, А. Фурдиченко, М. Швед та інші.

Мета дослідження – розглянути вияви фольклористичного руху, зокрема дитячих фольклорних фестивалів як чинника, що зміцнює увагу соціуму до української традиційної культури; з'ясування їхньої ролі та значення в процесі патріотичного виховання підростаючого покоління.

Виклад основного матеріалу. Перш, ніж заглибитися у проблематику дитячих фольклорних фестивалів, слід з'ясувати пріоритетність патріотичного виховання як фундаменту суспільного й державного устрою. У документі «Про Стратегію національно-патріотичного виховання дітей та молоді на 2016 – 2020 роки» прописано: «події останніх років в Україні засвідчили, що саме сьогодні національно-патріотичне виховання дітей та молоді має стати одним із пріоритетних напрямів діяльності держави та суспільства щодо розвитку громадянина як високоморальної особистості, яка плекає українські традиції, духовні цінності, володіє відповідними знаннями, вміннями та навичками...» [12].

Як зазначає С. Гончаренко, «патріотизм – одне з найглибших громадянських почуттів, змістом якого є любов до батьківщини, відданість своєму народові, гордість за надбання національної культури [6].

Група науковців (І. Бех, К. Журба, В. Киричок та інші) дотримується думки, що патріотичне виховання – це процес, що формує усвідомлення своєї причетності до історії, традицій, культури свого народу, любов до своєї Батьківщини, вболівання за долю свого народу, його майбутнє [3, 3–6].

На нашу думку, система патріотичного виховання ґрунтується на пізнавальній, емоційній та практичній сферах. Тобто, патріотизм народжується у пізнанні, збагаченні знань підростаючого покоління про Україну, культуру народу, традиції, народну творчість, що призводить до поглиблення патріотичних почуттів, закріплюючи їх у практичній позитивно-емоційній діяльності.

Саме таким критеріям відповідає концепція організації дитячих фольклорних фестивалів, зерном якої є забезпечення у молодого

покоління розвинутої патріотичної свідомості і відповідальності, почуття вірності, любові до Батьківщини, турботи про спільне благо, збереження та шанування національної пам'яті.

Як слушно пише С. Чернецька, поняття «фестиваль» можна окреслити «як громадське масове святкування, метою якого є демонстрація досягнень мистецького та культурного життя суспільства» [20, 102]. Під терміном «фольклорний фестиваль» автор розуміє «поліфункціональну, інтерактивну та масову за кількістю учасників імпрезу, в якій чільне місце посідають народні традиції, звичаї, інші культурно-побутові елементи [19, 156].

Розквіт фольклористичного руху в Україні припадає на період з кінця 80-х – початку 90-х років XX століття. Це спричинило низку позитивних змін у сфері національного відродження та повернення широкому загалу традиційних культурних цінностей українців. Кожен масовий мистецький рух має свою чітку ієрархію. Ієрархічність фольклористичного руху цього періоду вибудовано на загальнонаціональному, регіональному, поліетнічному рівнях тощо.

О. Яковлев, розкриваючи значення та особливості фольклорно-фестивального руху в процесі формування сучасного культурного простору України, обґрунтовує нерозривний взаємозв'язок фестивального руху в Україні із загальносвітовими культуротворчими процесами, визначає його як суттєвий чинник регіональної самоідентифікації і водночас найважливіший засіб міжкультурної інтеграції національного культурного ландшафту [21, 56]

Ю. Афанасьєв та С. Чернецька пишуть, що фольклорні фестивалі як актуальне соціальне явище у просторі сучасної української культури, крім збереження й популяризації традиційної національної спадщини, виконують ще декілька важливих функцій: художньо-естетичну, інформаційно-комунікативну, когнітивну, виховну, освітню, естетично-репрезентативну, рекреаційну тощо. [2, 128].

Не пройшли поза нашою увагою розвідки, у яких автори розглядають характерні особливості фольклорно-фестивального руху України як одного із провідних репрезентантів вторинного фольклорного мистецтва краю; визначають провідні функції зазначених мистецьких платформ; досліджують видові форми фольклорних форумів, їх драматургію, сценографію, промоцію; аналізують відомі форуми фольклорно-етнографічного спрямування (С. Виткалов [4], А. Фурдичко [16; 17], Г. Хрома [18] та інші).

Проаналізуємо знані в Україні дитячі фольклорні фестивалі, які мають цікаві концепції.

Міжнародний фестиваль-конкурс дитячого фольклору «Котилася торба ...». Фестиваль-конкурс має статус С.I.O.F.F. та IOV¹, що співпрацюють з ЮНЕСКО. Ідея Фестивалю належить ініціативі відомого народознавця, журналіста і письменника В. Скуратівського наприкінці 1980-х років [19, 156]. Організаторами та співорганізаторами фестивалю-конкурсу є Міністерство культури України, управління культури і туризму Рівненської обласної державної адміністрації, комунальний заклад «Рівненський обласний центр народної творчості» Рівненської обласної ради, Дубенська районна державна адміністрація, Дубенська районна рада, Дубенська міська рада [8, 38].

Фестиваль представлений великою кількістю виконавських колективів, які повністю відтворюють його тематику з відродження, пропагування національної культури, успадкування, вивчення та популяризації дитячого фольклору, виявлення регіональних особливостей. До Дубна з різних областей України (Волинської, Івано-Франківської, Рівненської, Харківської, Херсонської, Хмельницької, Чернівецької) та країн Європи (Словаччини, Сербії, Чорногорії, Грузії, Молдови, Польщі, Білорусі), приїжджають фольклорні гурти та танцювальні колективи, майстри декоративно-ужиткового мистецтва, що займаються збереженням та вивченням народної творчості.

Міжнародний молодіжний фестиваль традиційної народної культури «Древлянські джерела» засновано у 1995 році, перший фестиваль відбувся у 1998 році. Він вже давно став візиткою не тільки міста Рівне, а й усієї держави. Фестиваль внесений до календарів та має статус фестивалю CIOFF та IOF. Засновниками фестивалю є: Рівненська обласна молодіжна громадська організація – Творче об'єднання «Древлянські джерела» та Етнокультурний центр «Веснянка» Рівненського міського Палацу дітей та молоді. Автор проекту фестивалю: Ковальчук Віктор Павлович.

Основне завдання організатори вбачають в успадкуванні та оригінальному відтворенні традиційних звичаїв і обрядів, оволодінні традиційною манерою виконання, знайомстві з народною культурою різних країн і народів, розширенні творчих та туристичних зв'язків між різними країнами. Метою фестивалю є: залучення дітей і молоді до вивчення, успадкування, збереження та популяризації фольклору, народних історико-культурних традицій, звичаїв і обрядів України, підвищення ролі аутентичного фольклору в молодіжному та дитячому середовищі й збереження регіональних особливостей

¹ CIOFF (Міжнародної Ради Організацій Фестивалів Фольклору) та IOF (Міжнародної Організації з Народної Творчості) – організації, що співпрацюють з ЮНЕСКО.

традиційного народного виконавства у дитячих та молодіжних фольклорних гуртах.

Проте поруч із молоддю участь у «Древлянських джерелах» беруть також і носії традицій народної культури – люди похилого віку. За роки проведення на фестивалі побували понад 280 фольклорних гуртів з-за кордону, регіонів України та Рівненщини.

У перші роки «Древлянські джерела» проводилися в концертних залах, розрахованих на невелику кількість людей, останні форуми використовують одночасно кілька сцен. Художній керівник етнокультурного центру «Веснянка», автор проекту та директор фестивалю «Древлянські джерела» Віктор Ковальчук вважає що фольклор – «це спосіб мислення, життя. Хоча в сучасних суспільствах елементи фольклору дедалі більше втрачаються, такі фестивалі – це форма зберегти їх, передати за допомогою мистецьких колективів, сценічних форм, успадкування дітьми й молоддю від старшого покоління. А зберігати фольклор, безперечно, потрібно, адже це спосіб ідентифікації нації і всього, чим вона живе, в мові, музиці й навіть інтонаціях» [9, 35].

Всеукраїнський дитячий фольклорний фестиваль «Орелі» є унікальним заходом у культурно-виховному просторі України, що поєднує в собі мистецькі, оздоровчі, музичні, екологічні, освітні, виставкові та інші культурно-розважальні і культурно-просвітницькі програми.

Заснований у 2008 році Українським центром народної культури «Музей Івана Гончара» та Продюсерською компанією «*Ethno Sound*», форум проходить під лозунгом «Турбота про майбутнє України варта всіх наших зусиль!» і має за мету впровадження найкращих здобутків української етнопедагогіки в сучасний виховний простір [7, 3].

Виконавчий директор фестивалю «Орелі» Мирослава Щокіна у своєму інтерв'ю розповіла, що «Ідея фестивалю народилась від великого бажання організувати постійно діючу дитячу школу українського мистецтва та культури. У такій школі навчання проходило б у неділю у відмінній від звичайних навчальних закладів формі. У цій школі дитина матиме можливість самовиражатися та творити». А Петро Гончар, директор «Музею Івана Гончара», підкреслив: «Нашою найголовнішою метою є гармонійне впровадження у сучасну педагогіку українських традицій. Фестиваль – це лише перші сходи до організації багатьох дитячих мистецьких шкіл на території усієї України» [1].

Другий щорічний фестиваль вже планувався у декілька етапів: 24 серпня святкове відкриття, а під час зимових свят від Миколи до Водохреща головні дійства.

У 2010 році фестиваль вперше перемістився у с. Пирогів. Абсолютно безкоштовний для дітей, батьків і всіх охочих, фестиваль «Орелі» представляє дитячі фольклорні групи із різних куточків України, представників творчих студій та шкіл мистецтв, народних майстрів, фольклористів, психологів, екологів тощо [14].

У Фестивалі свого часу брали участь Сашко Лірник із химерними казками та дотепним українським гумором, героєм яких міг стати кожен, Сусанна Карпенко та Ілля Фетисов – самотній родинний гурт, учасники ансамблю «Божичі», Максим Бережнюк із унікальною програмою на народних інструментах, Северин Наливайко – майстер українського слова, автентичні народні колективи та інші.

У рамках фольклорної програми представляються унікальні традиції весняних та літніх календарних свят у всьому розмаїтті регіональних проявів: веснянки Слобожанщини, Полісся, Наддніпрянщини, гаївки Поділля та Львівщини, кушові обряди Рівненського Полісся, купальські обряди Київщини, Житомирщини та Півдня України.

На фестивалі безкоштовно організовуються майстер-класи та художні майстерні для дітей за участі художників та майстрів народної творчості: малювання на папері, полотні, асфальті, розпис на склі, розпис хатинок традиційними орнаментами, петриківський розпис, соломоплетіння, випікання жайворонків із тіста, глиняної та дерев'яної іграшки, витинанки, вироби з кукурудзиння, виготовлення та розпис кераміки, виготовлення ляльки з сіна, квітів, кукурудзи; майстер-класи гри на сопілці, дводенцівці, окарині тощо.

Дівчатка зі своїми родинами можуть відвідати унікальну виставку народних ляльок та народного одягу, а майбутні чоловіки можуть випробувати себе у козацьких забавах від Братства бойового звичаю «Спас», виховуючи мужність і лицарський дух Фестиваль «Орелі» [15].

Для батьків та вчителів цікаве зазвичай не тільки це, а й семінари та лекції. На фестивалі діє також виставка-ярмарок українських видавництв, де можна придбати українські книжки, музику тощо. Отже, Фестиваль «Орелі» представляє живу традицію дитячого фольклору, народних ігор та забав.

Всеукраїнський дитячий фольклорно-етнографічний фестиваль «Весна у «Київській Русі» проходить навесні у Центрі культури та історії Київської Русі «Парк Київська Русь». Цей Фестиваль – веселковий дивосвіт української сучасності та старовини, що славиться героїчним минулим і багатим культурним та духовним надбанням. За роки існування Фестиваль змінив свою назву, формат і котрий рік поспіль проходить у Центрі культури та історії Київської

Русі «Парк Київська Русь» у с. Копачів Обухівського району Київської області.

На сцені фестивалю під час святкового концерту «Барви рідної землі» дитячі фольклорні, хореографічні, вокальні колективи демонструють справжній калейдоскоп розмаїття фольклорної спадщини України: автентичні пісні, танці, ігрові програми. Кожен виступ – це феєричне театральне дійство з регіональними особливостями, неповторний світ українського фольклору.

Цікавістю та насиченістю вирізняється дозвіллова програма фестивалю. Під час екскурсій до Центру культури та історії Київської Русі «Парк Київська Русь», Київського обласного археологічного музею в селі Трипілля Обухівського району учасники фестивалю знайомляться з давніми сторінками історії рідної країни [5].

На особливу увагу в межах цієї публікації заслуговують фестивалі, що організовуються на Житомирщині, серед яких слід назвати обласний дитячий фольклорний фестиваль колядок «Янголи віншують». Організатори фестивалю: управління культури Житомирської обласної державної адміністрації, Житомирський обласний Центр народної творчості Житомирської обласної ради, управління культури Житомирської міської ради, Житомирський Свято-Михайлівський кафедральний собор, Житомирський академічний обласний театр ляльок.

Фестиваль відбувається з метою розвитку та збереження джерел національної духовної культури українського народу, пропагування кращих фольклорних зразків пісенної творчості, посилення впливу народних свят, звичаїв та обрядів на духовне формування особистості, удосконалення виконавської майстерності фольклорних колективів.

До програми Фестивалю увійшли святковий концерт у приміщенні Житомирського Свято-Михайлівського кафедрального соборі під час якого дитячі фольклорні колективи виконували колядки та щедрівки, вшанування пам'яті Героїв Небесної Сотні та загиблих в АТО, святкова хода учасників фестивалю вулицею Михайлівською до прикрашеної ялинки та імпровізованої сцени на Майдані Корольова, святкове дійство в приміщенні академічного обласного театру ляльок.

Учасники фестивалю представили зразки колядок та щедрівок, що побутують у місцевості виконавців і максимально наближені до виконання їх справжніми носіями традиційної народної культури. У фестивалі взяли участь зразковий фольклорний гурт «Джерельце», м. Житомир (керівник Ангеліна Нестерова); зразковий фольклорний ансамбль «Зернятко» Андрушівського РБК (керівник Ірина Костюк); дитячий фольклорний гурт «Полісяночка» Будинку культури села

Білокоровичі Олевського району (керівник Олександр Борисовець); зразковий фольклорний ансамбль «Мальва», м. Новоград-Волинський (керівник Галина Кучинська); дитячий хор недільної школи Свято-Михайлівського кафедрального собору міста Житомир (керівник Аліна Колодзінська); вокальні ансамблі «Калинонька» і «Весняночка» Черняхівської гімназії (керівники Наталія Федорчук і Вікторія Субіна); зразковий фольклорний ансамбль «Берегиня» (керівник Ольга Варгалюк) та гурт «Колядники» (керівник Владислав Пешкін) села Будичани Чуднівського району; дитячий фольклорний ансамбль БК села Новоівницьке Андрушівського району (керівники Галина Григорчук та Вікторія Поприк); дитячий фольклорний ансамбль «Розмарінек» спілки волинських чехів міста Житомира (керівники Ева Ржезнічкова, Олена Луковець та Олена Денисевич); вокальний ансамбль Житомирського екологічного ліцею №24 (керівник Ольга Михайлюк); зразковий фольклорний ансамбль «Вінець» Центру позашкільної освіти імені О. Разумкова м. Бердичів (керівник Лариса Куліченко); зразковий фольклорний ансамбль «Веретенце» Андрушівської школи мистецтв (керівник Неля Виставкіна); польський дитячий ансамбль «Дзвіночки» Центру творчості дітей та молоді міста Житомира (керівники Богдан та Ядвіга Поліщуки); вокальний ансамбль Свято-Василівського храму УГКЦ (керівник Віра Бочелюк); народний хор студентів Житомирського коледжу культури і мистецтв імені І. Огієнка (керівник Ірина Біленікіна); вокальний ансамбль ЗОШ № 6 міста Житомира (керівник Ольга Матюшенко); християнський молодіжний театр «Прийміть любов» храму Святого Василя УГКЦ (керівник Єлисавета Варніська); зразковий ансамбль народної музики «Веселі музики» ЗОШ № 33 міста Житомира (керівник Віктор Голуб); ансамбль народної пісні учнів та вчителів ЗНЗ міста Житомира (керівник Ангеліна Нестерова); колектив вчителів християнської етики ЗНЗ міста Житомира (керівник Ангеліна Нестерова) [10].

Регіональний фольклорний родинно-сімейний фестиваль «Бабусина пісня» організовують Чуднівський районний Будинок культури, Житомирський обласний Центр народної творчості спільно з сектором культури Чуднівської райдержадміністрації. Свято проводиться з метою відродження та збереження духовної спадщини українського народу, пропагування народних свят, звичаїв, обрядів, пісенного фольклору, розкриття творчих здібностей підростаючого покоління. В конкурсній програмі фестивалю дитячі аматорські колективи і виконавці солоспіву представляють фрагменти календарно-обрядових свят, народний спів, мовний діалект своєї місцевості, старовинний український одяг [13].

Висновки. Аналіз наукової літератури та практики організації вітчизняних дитячих фольклорних фестивалів, а також розгляд їхніх функцій дозволяє резюмувати, що ці культурно-мистецькі та науково-просвітні заходи позитивно впливають на процес патріотичного виховання дітей та молоді у керунку збагачення його національно-культурної, духовної домінанти.

Активізація фольклорного руху свідчить, що цей вид форумів має право на існування як один із засобів популяризації культурно-мистецької спадщини України у площині усвідомлення підростаючим поколінням своєї національної культурної унікальності, «індивідуального коду цінностей».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Артюх Л. Дитячий фольклорний фестиваль «Орелі» відкрився у Києві. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/837705-dityachiy-folklorniy-festival-orel-vdkrivsya-u-kiv-830532> (дата звернення: 15.02.2021).
2. Афанасьєв Ю. Л. Характерні особливості та функції фольклорних фестивалів. *Вісник ДАКККіМ*. 2011. Вип. 4. С. 126–130.
3. Бех І. Д., Журба К. О., Киричок В. А. Система патріотичного виховання дітей та учнівської молоді в умовах одержаності суспільних змін: навчально-методичний посібник. Київ: Педагогічна думка, 2011. 240 с.
4. Виткалов С. В. Фестивальний рух як культурний феномен сучасності: аналіз регіонального вектора. *Культура України. Серія: Культурологія*. 2016. Вип. 52. С. 182–190.
5. Всеукраїнський дитячий фольклорно-етнографічний фестиваль «Весна у «Київській Русі». URL: <http://udcpo.com.ua/%D0%B2%D1%81%D0%B5%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%B4%D0%B8%D1%82%D1%8F%D1%87%D0%B8%D0%B9-%D1%84%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%BE-%D0%B5/> (дата звернення: 16.02.2021).
6. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник. Київ: Либідь, 1997. 376 с.
7. Гришина К. Дитячий фестиваль «Орелі» зібрав сотні учасників з усієї України. *День*. 2010. №88. С. 1–3.
8. Зубенко О. Споріднені пісню. *ЕнергоАтом України*. 2006. №2 (20). С. 38–39.
9. Ковальчук В. П., Гумінська О. О. Етнокультурний центр у системі позашкільного закладу: концепція, досвід, перспективи: метод. посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2014. 192 с.
10. Обласний дитячий фольклорний фестиваль колядок «Янголи віншують». URL: <https://www.tvorchist.com.ua/oblasniy-dityachiy-folklorniy-festival-kolyadok-yangoli-vinshuyut-2.html> (дата звернення: 15.02.2021).
11. Про затвердження Концепції національно-патріотичного виховання дітей і молоді, Заходів щодо реалізації Концепції національно-патріотичного виховання дітей і молоді та методичних рекомендацій щодо національно-патріотичного виховання у загальноосвітніх навчальних закладах. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0641729-15#Text> (дата звернення: 25.02.2021).

12. Про Стратегію національно-патріотичного виховання дітей та молоді на 2016-2020 роки. URL: http://osvita.ua/legislation/pozashk_osv/48106 (дата звернення: 25.02.2021).
13. VII регіональний фольклорний родинно-сімейний фестиваль «Бабусина пісня». URL: <https://www.tvorchist.com.ua/vii-regionalniy-folklorniy-rodinno-simeyniy-festival-babusina-pisnya-2.html> (дата звернення: 19.02.2021).
14. Фестиваль «Орелі». URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (дата звернення: 19.02.2021).
15. Музей Івана Гончара. URL: <https://honchar.org.ua/proekty/festyval-oreli> (дата звернення: 19.02.2021).
16. Фурдичко А. Регіональні вторинні музичні фольклорні колективи як складова фольклористичного руху України кінця XX – початку XXI століття. *Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті*. збірник наукових праць Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2017. С. 124–131.
17. Фурдичко А. Етнофестивальний розквіт кінця XX – початку XIX ст. як неодмінна складова фольклорного руху України. *Народознавчі зошити*. 2018. №4. С. 1000–1008.
18. Хрома Г. Фольклорні фестивалі України і проблеми сценічного втілення фольклору. *Вісник КНУКіМ: 36. наук. праць*. 2003. Вип. 6. С. 109–120.
19. Чернецька С. Ю. Фольклорні фестивалі в системі сучасних засобів поширення етнографічної інформації та популяризації культурно-мистецької спадщини. *Культура України*. 2011. Вип. 35. С. 155–164.
20. Чернецька С. Ю. Фестивалі фольклору в соціокультурних процесах України кінця XX – початку XXI століття: дис. ... канд. мист-ва: 26.00.01. Київ, 2015. 469 с.
21. Яковлев О. В. Фестивальний рух як чинник інтеграції та збереження національного культурного ландшафту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 56–60.

УДК 372.785.1

Василь Рутецький,
доцент кафедри мистецької освіти
ORCID ID: 0000-0003-4606-4256;
Ігор Суботницький,
викладач кафедри мистецької освіти
ORCID ID: 0000-0003-1809-268X;
*Житомирський державний
університет імені Івана Франка
(Житомир)*

СПЕЦИФІКА ДІЯЛЬНОСТІ ОРКЕСТРОВОГО ДИРИГЕНТА В УМОВАХ РОБОТИ З ДІТЬМИ З ОСОБЛИВИМИ ОСВІТНІМИ ПОТРЕБАМИ

У статті висвітлено особливості корекційної роботи оркестрового диригента з дітьми, котрі мають особливі освітні потреби. Доведено необхідність використання музикування на будь-якому інструменті. Визначено багатовекторність

музикотерапії, якою має володіти керівник оркестру. Запропоновано методи навчально-виховної роботи з використанням оркестричного виховання у площині полегшення роботи в оркестровому класі.

Ключові слова: діяльність оркестрового диригента, діти з особливими освітніми потребами, оркестричне виховання, музикотерапія.

SPECIFICITY OF THE ORCHESTRA CONDUCTOR'S ACTIVITY IN THE CONDITIONS OF WORKING WITH CHILDREN WITH SPECIAL EDUCATIONAL NEEDS

The article reveals the importance of correctional work of an orchestra conductor with children with special educational needs and the need to use music on any instrument. The multi-vector nature of music therapy, which should be possessed by the orchestra leader, has been determined. Possible methods of educational work with the use of orchestras, which should be aimed at facilitating the work in the orchestra class.

Keywords: activity of orchestral conductor, children with special educational needs, orchestrics, music therapy.

© Рутецький Василь Володимирович, Суботницький Ігор Миколайович, 2021

Постановка проблеми. Діяльність оркестрового диригента є інтегративною та поєднує педагогічний, виконавський, дослідницький та інші компоненти. Проте його професійна діяльність в умовах роботи з дітьми з особливими освітніми потребами має ґрунтуватися не лише на знаннях із загальної психології, педагогіки і методики навчання гри на оркестровому інструменті, а й на знаннях зі спеціальної психології, корекційної педагогіки і спеціальних методик викладання. Це дозволить викладачу проводити оркестричну роботу з різними категоріями дітей, котрі мають порушення розвитку, а також спрямовувати навчально-виховний процес на запобігання порушенням розвитку і поведінки.

Оркестричне виховання є додатковою складовою навчання дітей з особливими освітніми потребами. Навчально-виховну роботу з такою категорією вихованців здійснюють спеціальні фахівці (педагог, спеціальний психолог, соціальний працівник), проте до цієї допомоги можуть залучатися й інші педагоги, зокрема, диригент оркестру.

Огляд літератури. Різними аспектами музичного виховання дітей займалися В. Сухомлинський, Д. Кабалевський, М. Леонтович, М. Лисенко, О. Рудницька та інші вчені.

А. Колупаєва наголошує, що організація та навчання дітей з особливими освітніми потребами передбачає підготовку та створення умов, необхідних для засвоєння учнями програмного матеріалу, подолання ними навчальних проблем, висвітлених в їхніх індивідуальних навчальних планах [2].

Ю. Бекетова доводить, що багато дітей з особливими потребами обдаровані в музичному плані. Тому можна стверджувати, що оркестрове музикування є своєрідними «брамами» для емоцій і почуттів (душі) та індивідуальності такої дитини.

Стосовно фізіологічного аспекту впливу музики на дитину, то аналіз наукових досліджень В. Хольцапфеля, К. Кьоніга, В. В'юнша та інших вчених переконує, що слухове сприйняття музики активізує рухливість дитини: вона кориться вільному руху та тягнеться за ритмом, мелодією, тягнучись до руху всім тілом, що створює основу для залучення дитини до наступної діяльності.

Мета статті – з'ясувати специфіку діяльності оркестрового диригента в умовах роботи з дітьми з особливими освітніми потребами.

Виклад основного матеріалу. Організація такої роботи охоплює широкий діапазон завдань: визначення організаційної форми (групова, підгрупова, індивідуальна), типу заняття та його оптимальної структури, а також забезпечення дітей необхідними музичними інструментами.

Під час роботи з дітьми диригент оркестру має використовувати різні освітні технології та інноваційні методики, або їх модифіковані чи адаптовані елементи. Таким адаптованим елементом є оркестичне виховання.

Оркестичне виховання – інтеграційний педагогічний процес, що базується на продукуванні емоційних ефектів засобами слова, співу, гри на музичному інструменті, сталих інтонаційних моделей музики, ритмоформул, де суб'єкт-учень є самою дією, а суб'єкт-учитель – співучасником пошуку. Метою оркестичного виховання є розвиток в учнів ладоінтонаційного мислення. Властивість дитячої психіки – прагнення досягнути незнане за допомогою активної дії самих учнів, результатом якої є міцні та продуктивні знання.

На кожному занятті диригент оркестру може запропонувати такі вправи, що допоможуть дитині позбутися емоційних затисків перед інструментальним виконанням, підготуватися до сприймання

римоформул музичного твору, інтонацій мелодії. Розглянемо їх детальніше.

1. Ладоінтонаційна робота (вивчення інтонаційних моделей на основі релятивної системи, де ручні знаки допомагають установити міцні умовно-рефлекторні зв'язки; вивчення інтервалів; переживання в активній дії нових понять);

2. Метроритмічна робота (вивчення ритмоформул з використанням четвертних, восьмих і половинних тривалостей та пауз у дво-, тридольному метрах);

3. Рухова робота (гімнастично-ігрові рухи; рухи на опанування прийомів гри на музичному інструменті);

4. «Слухаємо мову речей» (вивчення різноманітних шумових звуків та виготовлення дітьми найпростіших шумових інструментів з природного матеріалу, як додаткова «фарба» до звучання основного інструменту);

5. Творче завдання – «уява» (власна творчість дітей на основі вивчених рухів, слухання музики);

6. Слухання музики як музикотерапевтичний засіб.

Використання оркестрової музики як засобу розвитку і корекції дитячого організму є ефективним для забезпечення нормалізації життєдіяльності дітей з особливими освітніми потребами та сприяє формуванню в них стійкого інтересу до музики як виду мистецтва.

Безумовно, важливим завданням оркестрового музикування є естетичне виховання дітей та їх залучення до світової культурної спадщини. Тому варто використовувати інструментальну музику як засіб, котрий впливає на всі основні сфери людини (фізичну, психічну та розумову). Спільне музикування сприяє оптимізації таких позицій (за Бекетовою): встановленню контакту з навколишнім світом, побудові взаємовідносин з ним та іншими людьми; активізації важливих фізичних та психічних функцій дитини (рух, мовлення, мислення); залученню дитини до процесів діяльності, до життя суспільства в цілому тощо [1].

Висновки. Діяльність оркестрового диригента у роботі з дітьми з особливими освітніми потребами є складною, багатоаспектною, комплексною проблемою. Специфіка такої діяльності полягає у застосуванні інтегрованих наукових знань, зокрема у площині соціалізації дитини з особливими освітніми потребами. У виборі форм і методів роботи диригента варто зважати на особливості кожної дитини. Він має бути компетентним учасником педагогічного та виконавського процесу, здійснювати кваліфіковану професійну діяльність з різними колективами та соціальними групами дітей, застосовуючи спеціальні знання та вміння.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бекетова Ю. В. Особливості впливу музики на дітей з особливими потребами. URL: <https://www.sportpedagogy.org.ua/html/journal/2009-03/09byvcsn.pdf> (дата звернення 01.03.2021).
2. Основи інклюзивної освіти: навч.-метод. посіб. / за заг. ред. А. А. Колупаєвої. Київ: «А.С.К.», 2012. 308 с.

УДК 377

Іванна Свирид,
аспірантка кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника;
викладач
ORCID ID: 0000-0003-2838-9188;
Фаховий коледж культури і мистецтв
(Калуш)

НАВЧАЛЬНІ ІГРИ – АКТИВНА ФОРМА ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ МЕНЕДЖЕРІВ СФЕРИ КУЛЬТУРИ ТА ДОЗВІЛЛЯ

В умовах швидкого росту обсягу знань, коли викладач повинен видавати великі обсяги інформації в обмежений час, а студент – засвоювати її, освітній процес стає все складнішим і вимагає використання різноманітних нових методик навчання.

У статті розглянуто аспекти навчальних ігор як однієї з активних, інноваційних форм професійної підготовки майбутніх менеджерів соціокультурної сфери. Проаналізовано сучасні вимоги до змісту підготовки менеджерів соціокультурної діяльності, інтерактивні технології навчання. Аналізується педагогічна складова роботи менеджера соціокультурної діяльності, її спрямованість на вирішення певних соціокультурних завдань, методи інтерактивного навчання.

Ключові слова: навчальна гра, менеджер, студент, соціокультурна діяльність, професійна підготовка, дозвілля.

EDUCATIONAL GAMES – AN ACTIVE FORM OF PREPARATION OF FUTURE MANAGERS IN SOCIO-CULTURAL FIELD

In the face of the quick growth of the amount of information available, when a teacher must be able to deliver a big piece of information in a short time and the student – to receive and understand

this information, the educational process is becoming more difficult and requires a new methods usage.

In this article, some of the aspects of educational games are looked at as like at one of the active and innovative forms of the professional preparation of future managers in socio-cultural field. Modern demands in the given field are analysed, including interactive methods of education. The pedagogical aspect of the work of a manager in socio-cultural field is also analysed and its perspective on solving of some socio-cultural tasks, methods of interactive learning.

Keywords: *game, manager, student, socio-cultural activity, professional preparation, leisure.*

© Свирид Іванна Євгенівна, 2021

Постановка проблеми. Проблеми формування та використання інтелектуального потенціалу, знань соціокультурної діяльності є пріоритетними для майбутніх менеджерів сфери культури та дозвілля.

Особливу увагу потрібно надавати формуванню та впровадженню інноваційної моделі соціально-економічного розвитку. Орієнтація на інноваційну діяльність, що тісно пов'язана із всебічним використанням інтелектуального потенціалу, потребує переорієнтації в системі соціокультурного регулювання на широке заохочення закладу освіти, постійної ініціативи та скоординованої системи управління інноваційними процесами. Сучасні інноваційні процеси вимагають високопрофесійного менеджменту, передбачаючи застосування нових форм управління і в соціокультурній діяльності також. Саме навчальні ігри є важливою складовою в підготовці майбутніх менеджерів соціокультурної діяльності.

Огляд літератури. Феномен гри привертав до себе увагу мислителів, філософів, соціологів, психологів і педагогів впродовж усієї історії людства. Ігри у різних педагогічних аспектах розглядав В. Сухомлинський у праці «Серце віддаю дітям» [4, 25]. Г. Костюк виокремив гру, як школу розвитку дитини, зокрема він розглядає цю проблему у праці «Навчально-виховні практики і психічний розвиток особистості» [1, 420–422]. Використання активних методів та ігрових елементів на заняттях розкрито у роботі Е. Кривошапки [2, 115–116].

Метою дослідження є розкриття педагогічного аспекту становлення ігрових технологій як інноваційної форми навчання у закладах фахової передвищої освіти.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні навчальний процес у закладі вищої освіти потребує звернення до раціонального творчого

мислення студентів, організації їх самостійної активної розумової діяльності. Це диктує необхідність впровадження нових форм і методів, які інтенсифікують освітній процес. Проблема активізації розумової діяльності в процесі навчання ще й у тому, що на сучасному етапі розвитку науки і техніки необхідно готувати майбутніх фахівців до творчої діяльності, формувати в них навички до активного самостійного накопичення знань, прагнення до самоосвіти.

На думку І.Петрової, студент, який здобув ґрунтовну професійну практичну підготовку, досить швидко адаптується у професійному середовищі, вільно орієнтується у наукових концепціях та професійних інформаційних тенденціях, здатен чітко формулювати мету та завдання своєї діяльності, прогнозувати її результати; володіє професійною інтуїцією та навичками ділового творчого спілкування у соціокультурній сфері. Робота спеціалістів дозвілєвої сфери ускладнюється необхідністю працювати з представниками різних соціальних груп та інститутів. Ці обставини зумовили істотне розширення освітнього спектра в дозвілєвій сфері, відмову від пріоритетної орієнтації на формування спеціалістів теоретичного профілю та привернули серйозну увагу до практичної підготовки кадрів цієї сфери [3, 346].

Партнерські відносини викладача і студента, які повинні домінувати, це водночас і вікно, крізь яке студенти можуть спостерігати сам процес навчання, і дзеркало, в якому вони бачать себе з нової точки зору.

Участь в обговоренні, усвідомлення відповідальності за його якість, зацікавленість як наслідок навчання – все це допомагає студентам взяти процес освіти у власні руки. Це не тільки стимул для них, який змушує їх постійно прагнути до кращих наслідків, а й підвищує якість роботи викладача.

Повністю замінити загальновідомі традиційні технології навчання на інтерактивні було б нерозумно. Та якщо хочемо навчити всіх, враховуючи особистість студента з його потребами, інтересами та життєвими проблемами, ми повинні вносити зміни у освітній процес, наше завдання – не лише передати знання, а й забезпечити розвиток і саморозвиток особистості студента, активізувати його творчі можливості в навчанні.

На думку В. Сухомлинського: «Дитина має справжнє емоційне й інтелектуальне життя тільки тоді, коли вона живе в світі ігор, казки, музики, фантазії і творчості. Без цього вона не краща за здавлену квітку <...>. Без гри немає й не може бути повноцінного розумового розвитку» [4, 25].

В основу навчальної гри покладено загальноігрові елементи: проблему, наявність ролей, ситуацій, в яких відбувається їх реалізація, дії, якими реалізується роль, різноманітні ігрові предмети. Проте на відміну від інших ігор, навчальні мають і специфічні, властиві лише цьому виду навчальної діяльності, ознаки, без яких гру не можна вважати навчальною: моделювання умов, наближених до реальних, що імітують професійну діяльність, поетапний розвиток гри, внаслідок чого виконання завдань попереднього етапу впливає на хід наступного, наявність складних ситуацій, обов'язкову спільну діяльність учасників гри, опис ситуацій та об'єкта ігрового імітаційного моделювання, контроль ігрового часу, заздалегідь розроблену систему оцінок, правила, які регулюють хід гри, елементи змагання.

Найчастіше в освітньому процесі використовуються ділові, рольові, дидактичні ігри.

Ділова гра, певною мірою, – імітація професійної діяльності. Такі ігри використовують для розвитку творчого мислення і формування практичних умінь майбутньої професійної діяльності, для стимулювання аналітичних здібностей, прищеплення вміння приймати рішення в різних виробничих ситуаціях. У процесі рольової гри розкривається особистість майбутнього менеджера сфери культури і дозвілля, виявляються його здібності й перспективи майбутньої фахової діяльності.

Характерними ознаками рольової гри є: наявність проблемних ситуацій та ролей, відмінність рольових цілей учасників гри, що виконують різні функції, взаємодія учасників гри, наявність в ігрового колективу спільної мети, комунікабельність, тактовність, дружелюбність, готовність прийти на допомогу, значна кількість альтернативності рішень, наявність системи групового чи індивідуального оцінювання діяльності учасників гри, керованого емоційного напруження.

Особливості ділових ігор:

- їх використання максимально наближує процес навчання до реальної практичної діяльності;
- ділова гра є ігровим методом навчання, а всі її учасники виконують певні ролі і відповідно до них приймають рішення;
- ділова гра є колективним методом навчання, а тому рішення в них виробляються колективно;
- в ділових іграх спеціальними засобами створюється емоційний настрій гравців.

У процесі ділової гри на професійному рівні відбувається діалог, зіткнення різних думок та пропозицій, взаємна критика гіпотез і пропозицій, їх обґрунтування та зміцнення, що сприяє набуттю

нових знань, уявлень, досвіду розв'язання соціокультурних завдань та вирішення ситуацій. Отже, ділові ігри є засобом не лише імітаційного процесу професійної діяльності а й формування майбутнього фахівця, менеджера сфери культури, дозвілля.

Дидактична гра – творча форма навчання, виховання і розвитку студентів. Дидактичні ігри розвивають спостережливість, увагу, пам'ять, мислення, мову, сенсорну (чуттєву) орієнтацію, кмітливість, а тому їх можна використовувати під час викладання будь-якої навчальної дисципліни. Дидактичні ігри мають також важливе значення для морально-професійної підготовки майбутнього фахівця і підвищення інтересу студентів до занять, активізації процесу оволодіння майбутньою професією.

Рольова гра – імітаційна форма активного навчання, що потребує менших затрат часу на її розробку та впровадження, однак при розв'язанні соціокультурних завдань і ситуацій вона надзвичайно ефективна. Головна мета застосування цієї форми – розвиток у студентів цілеспрямованості, витримки, самостійності, вироблення вміння діяти відповідно до норм професійної культури.

Сучасна дидактика справедливо вбачає в іграх можливості ефективної взаємодії педагогів і студентів, продуктивної форми їх спілкування з властивими їм елементами безпосередності й незадовільної цікавості. Яскравим прикладом дидактичної гри є «Брейн-ринг».

Мозковий штурм – розв'язання невідкладних культурно-психологічних ситуацій, що виникають на заняттях, під час колективних чи індивідуальних заходів. Особливістю цієї форми є те, що для розв'язання проблеми мікрогрупам студентів надається одна хвилина, а потім під час загальної дискусії виробляється найоптимальніше рішення.

Ігрове проектування – розробка студентами рекомендацій, планів і заходів дозвіллевого характеру. Для цього студентів поділяють на групи з 3 – 5 осіб. Кожна з груп виробляє свої варіанти проектів тих чи інших документів з попереднім їх рецензуванням, а потім захищає їх під час загальної дискусії на імітованій нараді.

Використання цього виду гри значною мірою заохочує студентів до вивчення нового, сприяє підвищенню ефективності навчання, наближаючи їх до умов реальної фахової діяльності.

Мета навчальних ігор – формування у студентів умінь вже під час навчання поєднувати теоретичні знання з практичною діяльністю. Оволодіти потрібними знаннями, вміннями та навичками студент зможе лише тоді, коли сам достатньою мірою виявлятиме до них інтерес і докладатиме належні зусилля.

Е. Кривошапка вважає, що за допомогою навчальних ігор можна змодельовати адекватні, порівняно з традиційним навчанням, умови формування особистості майбутнього спеціаліста. При цьому навчання має сумісний, колективний характер, тому що особистість спеціаліста розвивається під впливом компетентних предметних і соціальних відносин колективу. В такому «контекстовому» навчанні досягнення дидактичних і виховних цілей поєднується з соціальною активністю студентів, яка реалізується в формі ігрової діяльності [2, 115–116].

Якщо студенти знатимуть, що вивчення значної частини тем завершується навчальними іграми, в яких вони мають виявити не лише свої знання, а й уміння, що їм треба буде доводити свою професійну компетентність колегам, вони відповідальніше ставитимуться до систематичного вивчення всіх навчальних дисциплін. Будь-яка гра потребує від учасників глибоких знань не тільки конкретної теми.

Відомий український психолог Г. Костюк писав: «...всю різноманітність проявів людської діяльності можна поділити на кілька видів: гра, навчання і праця», «Гра – це не пуста забава, а змістовна творча діяльність, у якій дитина ставить свідомі цілі, прагне до їх здійснення <...>. Чим старша дитина, тим складнішою і досконалішою стає її гра <...>. Гра підносить особистість дитини, її свідомість на новий, вищий ступінь розвитку <...>. Гра є важливою школою розумового, фізичного, морального і психічного розвитку дитини» [1, 420–422].

Висновки. Оглянувши різні аспекти використання навчально-педагогічних ігор в освітньому процесі закладів вищої освіти, можна вважати їх одним із важливих шляхів його активізації. Гра виступає мотиватором, активізатором процесу практичної діяльності студентів за умов наближених до реального виконання ними їх професійних обов'язків у майбутньому.

Використання навчальних ігор у процесі вивчення дисциплін професійно-орієнтованого циклу сприяє активному оволодінню студентами системою вмінь і навичок, зокрема: аналізувати вихідні умови соціокультурної дії і формулювати завдання; передбачати соціокультурні ситуації та впливати на їх розвиток; програмувати розв'язання соціокультурних завдань і правильно обирати потрібні для цього форми і засоби впливу; складати плани підготовки і проведення культурно-просвітницьких заходів; керувати установою дозвілля, колективом, закладом культури; дбати про встановлення доброзичливих стосунків у колективі; оцінювати результати розв'язання тих чи інших завдань (аналізувати конкретні дії

культурологів, мистецтвознавців, істориків, менеджерів дозвілля та їх ефективність, виявляти і усувати методичні помилки).

У процесі розгляду конкретних ситуацій студенти поступово відхиляють чимало традиційних підходів для розв'язання соціокультурних завдань і ситуацій, замінюючи їх новою системою методів та прийомів дозвіллевої діяльності. Важливо не просто отримати знання, а вміти використати їх у подальшій професійній діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Костюк Г. С. Навчально-виховні практики і психічний розвиток особистості. Київ: Рад. школа, 1989. 608 с.
2. Кривошапка Е. А. Організація навчально-виховного процесу. З досвіду роботи вищих навчальних закладів I–II рівнів акредитації. Вип. 7. Київ: Інтак, 2006. 225 с.
3. Петрова І. В. Дозвілля в зарубіжних країнах: підручник. Київ: Кондор, 2005. 408 с.
4. Сухомлинский В. А. Серце віддаю дітям. Київ: Рад. школа, 1976. 244 с.

УДК [371.124:7.071.2:001](477)

Вікторія Тушева,
доктор педагогічних наук,
професор кафедри теорії
і методики мистецької освіти
ORCID ID: 0000-0002-9451-0532;
Харківський національний педагогічний
університет імені Г.С. Сковороди
(Харків)

ЗМІНИ МЕТОДОЛОГІЧНИХ ОРІЄНТИРІВ У ДОСЛІДНИЦЬКОМУ ПОШУКУ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

У статті на основі наукової рефлексії розглянуто методологічні орієнтири у дослідницькому пошуку, їх зміни, пов'язані із зростанням самосвідомості науки і розширенням форм її рефлексії, пріоритетом аксіологічної, антропо і культуроцентрованості в освітньому і науковому середовищі, трансформацією усього стилю мислення на основі нової парадигми пізнання, якій властива загальна тенденція до синтезу, міждисциплінарності, інтегративності, методологічній плюралістичності. Окреслено нові ідеали наукового пізнання як

сукупності певних концептуальних, ціннісних, методологічних установок, які транслюючись в дослідницьку діяльність, складають основу нової методології наукового пізнання в контексті мистецької теорії і практики.

Ключові слова: методологічні орієнтири наукового пізнання, інтегративність, міждисциплінарність, поліпарадигмальний підхід, культурологічне, антропологічне, синергетична знання.

THE CHANGES OF METHODOLOGICAL GUIDELINES IN A SCIENTIFIC RESEARCH IN THE CONTEXT OF ART EDUCATION

The article examines the methodological guidelines in scientific research based on scientific reflection, their changes connected with the growth of science selfconsciousness and widening the forms of its reflection, the priority of axiological, anthro and cultural centeredness in the educational and scientific environment, the transformation of the whole style of thinking based on the new paradigm of cognition, which is characterized by a general tendency for synthesis, interdisciplinarity, integrativeness, methodological pluralism. The new ideals of scientific knowledge as a combination of certain conceptual, value and methodological strategies, which form the basis of the new methodology of scientific knowledge acquisition in the context of artistic theory and practice are outlined.

Keywords: *methodological guidelines of scientific knowledge acquisition, integrativeness, interdisciplinarity, polyparadigm approach, cultural, anthropological, synergistic knowledge.*

© Тушева Вікторія Володимирівна, 2021

Постановка проблеми. Постнеокласичний раціоналізм, що затверджується, не лише значно розширює, а й ускладнює світобачення сучасної людини, змінює її світоглядні позиції, обумовлюючи необхідність вироблення нових методологічних підходів і ціннісно-цільових установок у науковому пізнанні. У цьому контексті має значення, з одного боку, нарощування методологічного знання, ставлячи і вирішуючи когнітивні завдання, а з іншого – коригування і застосування вже отриманих знань, що виступають у формі методологічних орієнтирів і конкретних характеристик дослідницького пошуку.

Сьогодні ми стоїмо на порозі фундаментальних трансформацій в соціальному і науковому світогляді та свідомості, що призводить до парадигмальних змін у методології наукового пізнання. Зміна підходів і способів отримання наукових знань в галузі освіти визначається не стільки змінами в самій освітньо-педагогічній

діяльності, скільки загальним напрямом руху думки, що пізнає, в цій сфері. Стосовно мистецької педагогіки це означає рух до створення нормативно-методологічних і теоретичних орієнтирів для концептуального і проектувального освоєння різних аспектів мистецької освіти, які реалізуються в дослідницькій роботі.

Огляд літератури. У сучасних умовах з очевидністю проглядається тенденція посилення методологічних пошуків всередині самої наукової реальності. І це підтверджується роботами С. Гончаренка, Б. Грязнова, В. Загвязинського, В. Краєвського, Н. Лизь, В. Лекторського, О. Новикова, М. Нікандрова, В. Щедровицького, Е. Юдіна та інших, в яких висвітлюються методологічні питання наукового пізнання. У сучасній мистецькій педагогіці (О. Комаровська, О. Олексюк, В. Тушева, О. Щолокова та інші) порушуються питання стосовно оновлення її методологічних орієнтирів, актуалізується дослідницький інтерес до її культурологічних, феноменологічних, антропологічних, герменевтичних та інших засад.

Вочевидь, виникає необхідність виявлення головних тенденцій стосовно трансформації методологічних орієнтирів у дослідницькому пошуку, а саме в аспекті мистецької освіти, що відображають зміни ідеологем, світоглядних парадигм і пріоритетів у суспільстві та культурі, та в свою чергу потребують спеціальної наукової рефлексії та експлікації.

Отже, **мета статті** – виявити напрями можливої трансформації парадигми педагогічної науки, розкрити сутність методологічних орієнтирів у дослідницькому пошуку.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі розвитку педагогічної науки, що характеризується відкритістю до нових ідей, концепцій, течій і напрямів, детермінантами наукового пізнання можна вважати методологічні підходи, які виступають методологічними орієнтирами (Н. Бордовська, В. Краєвський, В. Полонський та інші), впливаючи на вибір стратегій, змістові характеристики дослідницького пошуку та способи оновлення, перетворення і розвитку мистецької освіти. Ґрунтуючись на позиції І. Блауберга і Е. Юдіна, ми розглядаємо методологічний підхід як такий, що містить в собі широкий методологічний зміст, це і принципова методологічна орієнтація дослідження, точка зору, з якої розглядається феномен вивчення, поняття або принцип, керівний загальною стратегією дослідження.

Концептуалізація сучасної методології з новою силою доводить, що за нею закріплена функція визначення стратегії наукового пізнання, а методологічне знання розглядається як орієнтир дослідницького пошуку, джерело його наукового

забезпечення і зміст методологічної рефлексії. Ступінь володіння методологічними орієнтирами дослідницького пошуку для педагога-дослідника є показником його методологічної культури, яка репрезентується методологічною свідомістю, виступає системотвірним чинником функціонування дослідницьких стратегій.

Ситуація, коли одночасне співіснування точок зору і концепцій щодо сутності, сенсу і цінності освіти, культури, особистості свідчить про можливість наявності різних педагогічних концепцій у межах різних парадигм, і потребує розширення діапазону використовуваних теорій та методологічних підходів, що дозволить перейти до диференційованої методологічної освітньої стратегії, до поліметодології. Отже, у сучасних наукових дослідженнях в контексті мистецької освіти має виявлятися *методологічна плюралістичність* (А. Майданов) як наявність кількісного різноманіття пізнавальних засобів у розв'язанні однієї проблеми, що забезпечує якість пошукового процесу. У цьому сенсі, стаючи провідним принципом багатовимірного мислення, *плюралізм набуває об'ємного соціокультурного характеру*.

Ідеї методологічної плюралістичності, як характеристики наукового мислення, світогляду сучасного педагога-дослідника у мистецькому просторі, мають продовження і поглиблення у затвердженні *поліпарадигмального підходу* як результату багатолінійного і міждисциплінарного аналізу, що забезпечує всебічність розгляду мистецьких процесів і феноменів, реалізується як єдність цілого спектру парадигм, взаємодіючих і компенсуючих один одного при створенні концептуального простору. У цьому контексті єдність дослідницьких парадигм розуміється як «єдність різноманіття» (М. Риккерт), а поліпарадигмальний підхід розглядається як свого роду «методологічна тріангуляція», перехресна інтерпретація одного і того ж об'єкту декількома доповнюючими один одного джерелами (дослідницькими парадигмами), що відтворюють певну цілісність, систему. Це підхід, в якому реалізується «*комплексність*» як атрибут і принцип наукового пізнання, який свідчить: чим складнішу організацію має об'єкт, тим різноманітніші знання і прийоми потрібно для його вивчення.

Видається доцільним використовувати ідею поліпарадигмальності як стосовно феномена цілісності педагогічної науки, так і практики. Звертаючись до практико орієнтованої методології, інтегративні засади освіти розуміються як: досягнення цілісності світогляду особистості; бачення головного інтегративного начала в особистісних смислах; інтегроване знання, що виявляється у нових полідисциплінах. Але в умовах мистецької освіти такі

засади є частковою тенденцією інтеграції як естетичної якості. Естетичний вимір освіти полягає у встановленні в ній *принципу поліцентричної інтеграції*, що вимагає перебудови архітектури освітнього простору, яка покликана гармонізувати суперечливий світ людського буття. І це становить одну з особливостей методології мистецької освіти, покликання якої у культивуванні гармонії творчо-естетичних ідеалів засобами мистецтва.

Необхідність появи міждисциплінарних зв'язків у дослідженні можна пов'язати з двома факторами – логічним та історичним. *Логічний фактор* – це внутрішня закономірність розвитку самої науки, якою є мистецька педагогіка, через процеси диференціації до інтеграції і побудови єдиної наукової картини світу. *Історичний фактор* пов'язаний з процесами глобалізації, які викликають потребу в комплексному і системному осягненні культурних ресурсів при урахуванні людського фактора. Внаслідок наявності цих двох чинників можна говорити і про два сенси поняття міждисциплінарних досліджень. *Перший*, більш широкий, це будь-які дослідження, в яких здійснюються інтеграція і синтез наукових знань. У *другому* значенні міждисциплінарні дослідження – це розробки комплексних дослідницьких програм. Нарешті, існує і найвужчий, але останнім часом найбільш поширений сенс поняття *«міждисциплінарні дослідження»* – це дослідження об'єктів гуманітарних наук як найбільш складних і таких, що вимагають всебічного міждисциплінарного вивчення.

У науковому дослідженні в контексті мистецької освіти простежується акцентування на нових методологічних принципах, пов'язаних з міждисциплінарністю, які виявляють тісний взаємозв'язок з філософсько-світоглядними орієнтирами *постмодернізму*, що заперечує можливість якої-небудь універсальної гармонізації і монодисциплінарного дослідження. У цьому сенсі стає значущим множинність і диверсифікація, різноманіття парадигм, співіснування, визнання різноманіття сучасних філософських вчень і наукових концепцій.

Інтегративність і міждисциплінарність стають вимогою сучасної науки, наукового бачення, уможливлуючи синтезування як на рівні знань, так і різних способів цілепокладальної діяльності у межах освітньо-педагогічних і мистецьких технологій. Інтегративна сутність змістових характеристик дослідницьких стратегій, з одного боку, виявляється саме у глибинному проникненні в сутність культурно-мистецьких педагогічних явищ, процесів, пошуку загальних закономірностей їх функціонування на підґрунті інтегративних теорій і концепцій, з іншого боку, у широкому

застосуванні універсальних методів і засобів наукового дослідження в єдності.

У своїй роботі ми акцентуємо увагу на *двох напрямках можливої трансформації парадигми педагогічної науки*. *Перший* – це зростання ролі міждисциплінарних досліджень в освіті; *другий*, тісно пов'язане з першим, і виявляється у підвищенні теоретичного рівня педагогічної науки, посиленні і реалізації її інтеграційної функції як однієї з методологічних умов формування сучасної педагогічної теорії.

У зв'язку з розвитком методології постнекласичної науки особливої значущості набуває синергетичне знання, орієнтоване на пошук універсальних патернів і самоорганізацію відкритих нелінійних систем, що спричинює зміни в парадигмі наукового пізнання, в усій концептуальній сітці мислення, «перемикання гештальту», зміни в методологічних засадах сучасної науки, філософському погляді на світ, і у такий спосіб формується *новий епістемологічний горизонт*. У новій – *синергетичній* – картині світу акцентується увага на *коеволюції, когерентності, кооперативності, багатовимірності, нелінійному синтезі, діалогічності, полілогічності* тощо. Йдеться мова про епістемологічні орієнтири, характерні для конкретної історичної епохи, що виявляється у вигляді наукового ідеалу, методологічного «інструменту» дослідження, усвідомлення себе дослідником як суб'єкту пізнання. Отже, синергетика розглядається науковцями (В. Аршинов, В. Буданов, О. Князева, В. Кремень, Й. Пригожин, Г. Хакен та ін.) як загальнонаукова концепція, новий світогляд, нова парадигма, що викликає зміни в епістемологічних засобах (способах постановки проблем і наукового дослідження), концептуальному арсеналі, використовуваних моделях, цілях і установах дослідницького пошуку, завдяки своєму міждисциплінарному характеру. Отже, синергетична знання може розглядатися як початкова основа для кросс-дисциплінарної, кросс-професійної і кросс-культурної комунікації.

В контексті синергетичної парадигми формується вміння розуміти широкий, а з огляду на сучасний рівень розвитку світу, – *глобальний контекст досліджуваної проблеми*. Знання трансформуються відповідно до різних способів осягнення (наукового, художнього) й сутнісних характеристик реальностей і проблем, які стають дедалі більш глобальними, трансформаційними, багатовимірними, полідисциплінарними і планетарними.

Важливе розуміння того, що на основі синергетичної парадигми виникають нові принципи об'єднання простих структур у складні, принципи еволюційного холізму (О. Князева). Виділяють

онтологічний холізм (затвердження верховенства цілостностей перед окремими елементами, способів з'єднання елементів у все складніші формоутворення), *епістемологічний холізм* (інтегральне, цілісне бачення складних феноменів пізнання і творчості, взаємна детермінація суб'єкта і об'єкту пізнання, логіки і інтуїції, раціонального і позараціонального, аналізу і синтезу тощо) та *методологічний холізм* (встановлення зв'язків між різними науками, з одного боку, з іншого – наукою, культурою, мистецтвом, конвергенція вищих цінностей людського буття – істини, добра і краси).

Видається продуктивним спосіб оновлення мистецької освіти через парадигмальну трансформацію її методології шляхом *філософсько-антропологічного обґрунтування* розвитку нового мислення і ціннісної свідомості, актуалізації смислоутворюючого духовного начала. Важливе осмислення культурної антропології як фундаментальної дослідницької дисципліни, що концентрує увагу на проблемах генезису людини як творця і творіння культури. У цьому контексті розглядаємо мистецтво як таке, що змінює контури як культурного простору, так і антропологічні характеристики людини, трансформуючи і збагачуючи її духовний досвід. Основою для впливу на особистість твору мистецтва є його *антропогенність та антропологічність*. Такий потенціал виявляється в єдності «людиновимірного мистецтва» і особистості; становленні людської суб'єктивності в усій її складності, різноманітті через інтерпретацію мистецтва; розумінні мистецтва як способу визначення системи стосунків Людина – Універсум. Отже, антропний принцип як сукупність підходів до проблеми людини в контексті різних філософських систем осмислення світу і шляхів його еволюції тісно пов'язаний із становленням нової наукової парадигми, згідно з якою домінуючим у науковому пізнанні є «суб'єктивний полюс» [7].

У глобалізаційних умовах перспективним стає звернення до *культурологічного підходу як конкретної науково-педагогічної методології пізнання* (Є. Бондаревська, В. Бенін, Г. Гайсина, С. Гончаренко, І. Зязюн, Н. Крилова, В. Сластьонін та інші), *методу дослідження*, що впливає на створення своєрідного аксіологічного дослідницького простору і являє собою експліцитне вираження процедур представлення досліджуваних об'єктів як феноменів культури і способів їх культурного опису, тлумачення і конструювання. Як зазначає В. Бенін [1], культурологічний підхід, виступаючи в якості методологічної основи наукового дослідження, передбачає розгляд проблеми, що вивчається, через призму культури як механізму, що має певну структуру і усі характеристики системи (горизонтальний зріз), а також дослідження проблеми

(предметної області в цілому) в контексті історії культури (вертикальний зріз).

Культурологічний підхід спричинює зміщення акцентів дослідницького імперативу. Така гуманістична спрямованість визначає характер дослідницького пошуку, що виявляється у зверненні до гуманістичної методології як його підґрунтя, передбачає орієнтацію на ідеї та принципи мистецької філософії, антропології, культурології, герменевтики, феноменології тощо, у площині яких акцентується увага на затвердженні самоцінності особистості, розкритті її сутнісних сил, а процес формування особистості в освітньому просторі вимагає зміни характеру педагогічного процесу в бік акценту його особистісної зверненості.

У межах культурологічної парадигми пріоритетного значення набуває *інтегративний, комплексний метод дослідження* і проектування педагогічних систем, реалізація якого вибудовується на принципі цілісності як системо і смислотвірною, що стає домінуючим у вивченні освітніх і мистецьких феноменів. Особливості принципу цілісності розкриваються у таких концептуальних положеннях:

1) *цілісність* визначає загальну стратегію сучасного дослідження й одночасно складає його педагогічний норматив; цілісність підходу будується на основі єдності теоретичного базису наук про культуру й культурологічного методу дослідження;

2) *цілісне уявлення культури* постає як єдність науково-методологічних підходів до вивчення культури як феномену, діалектики співвідношення освіти й культури;

3) *цілісне уявлення людини* – як культурно-антропологічні уявлення сутності людини (людина цілісна), відносність якої в її незавершеності, що визначає рушійні сили саморозвитку і самостворення особистості;

4) *цілісність змісту мистецької освіти* відображає внутрішню нерозривність її елементів у контексті культури, *цілісна педагогічна система* утворює єдність її підсистем (цілей, принципів, методів, засобів), наповнених єдиним культурологічним, культуротворчим змістом;

5) *цілісність як якість педагогічного процесу* характеризує найвищий рівень його розвитку, якому властива єдність, взаємодія і взаємозв'язок усіх його компонентів, взаємодоповнювальність і варіативність змісту та результатів мистецької освіти; цілісна особистість може бути розвинута тільки у цілісному педагогічному процесі.

Висновки. Таким чином, концептуалізація сучасної методології з новою силою доводить, що за нею закріплена функція визначення

стратегії наукового пізнання, яка спирається на ряд постулатів і теорій. Відбуваються зміни не лише понять, категорій, концептів та методів дослідження, а й усього стилю мислення на основі нової парадигми пізнання, методологічних орієнтирів у мистецькому просторі, деяке їх зрушення у бік аксіологічно орієнтованого, антропоцентричного, синергетичного, культурологічного. Розглядаючи новітню поліцентричну науку (мистецьку педагогіку), якій властиві поширення і поглиблення міждисциплінарних форм пізнання, поліконцептуальність, гіпотетичність, інтерпретаційна неоднозначність, суб'єктозалежність знання, метафоричність; розгляд складних, антропних, міждисциплінарних об'єктів; зближення наукових і художніх методів пізнання, актуалізація гуманістично-рефлексивних його методів тощо, ми доходимо висновку, що сьогодні складається новий тип ідеалів і норм наукового пізнання, дослідження, способів пояснення і обґрунтованості знання. У такий спосіб, виступаючи як сукупність певних концептуальних, ціннісних, методологічних й інших установок, нові ідеали і норми наукового пізнання транслуються в дослідницьку діяльність і складають основу методології наукового пізнання в контексті мистецької теорії і практики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бенин В. Л. Педагогическая культурология: курс лекций. Уфа: БГПУ, 2004. 515 с.
2. Колесникова И. А. Педагогическая реальность: опыт межпарадигмальной рефлексии: курс лекций по философии педагогики. Санкт-Петербург, 2001. 247 с.
3. Краевский В. В., Бережнова Е. В. Методология педагогики: новый этап. Москва: Издательский центр «Академия», 2006. 394 с.
4. Майданов А. С. Методология научного творчества. Москва: Изд-во ЛКИ, 2008. 512 с.
5. Полонский В. М. Большой тематический словарь по образованию и педагогике. Москва: Народное образование, 2017. 840 с.
6. Степин В. С. Синергетическая парадигма. Многообразие поисков и подходов. Москва: Прогресс-традиция, 2000. 536 с.
7. Тушева В. В. Культурологічна парадигма в умовах модернізації мистецької освіти: концептуальні ідеї та методологічні орієнтири. *Наукові записки* / ред. кол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. Випуск 163. Серія: педагогічні науки. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2018. С. 39–43.
8. Тушева В.В. Формування науково-дослідницької культури майбутнього вчителя музики в процесі професійної підготовки: теорія і практика: монографія. УМО НАПН України. Харків: Майдан, 2015. 449 с.

Валентин Федорченко,
викладач кафедри мистецької освіти
ORCID ID: 0000-0003-4013-5252;
Житомирський державний
Університет імені Івана Франка
(Житомир)

ТРАДИЦІЇ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ В УКРАЇНІ ЗАСОБАМИ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

У статті проаналізовано один з етапів в історії становлення і розвитку українського хорового співу, а саме конфесійний (домонгольський). Прослідковано спадковість традицій візантійського музичного виховання в церковному хоровому мистецтві Київської Русі. Вказано на виняткове значення хорової музики в моральному вихованні християн у Візантії та Київській Русі.

Проаналізовано суперечності між історичними традиціями і сучасним станом хорового мистецтва. Підкреслено, що навчання хорового співу відіграло значну роль у формуванні системи освіти у державі й вплинуло на подальший розвиток хорового мистецтва в Україні. Визначено принципи освітньої діяльності у православних школах, створених церковними братствами.

Ключові слова: братська школа, візантійська традиція, естетичне виховання, етно-культурна традиція, музична освіта, хорове мистецтво, спів.

TRADITIONS OF MUSICAL AND AESTHETIC EDUCATION IN UKRAINE BY MEANS OF CHORAL ART

The article analyzes one of the stages in the history of formation and development of Ukrainian choral singing, namely confessional (pre-Mongol). The heredity of the traditions of Byzantine musical education in the church choral art of Kievan Rus is traced. The exceptional importance of choral music in the moral education of Christians in Byzantium and Kievan Rus is pointed out. In parallel, an analysis of a number of contradictions between historical traditions and the current state of choral art. It is emphasized that teaching choral singing played a significant role in shaping the education system in the country and influenced the further development of choral art in Ukraine. The principles of educational activity in Orthodox schools established by church fraternities are determined.

Keywords: fraternal school, Byzantine tradition, aesthetic education, ethno-cultural tradition, music education, choral art, singing.

Постановка проблеми. Хоровий спів завжди був невід'ємною частиною системи освіти нашої держави незалежно від того, під чиєю юрисдикцією Україна перебувала в той чи інший час. Народ віками творив великий пласт співочого мистецтва, яке було і залишилося однією із найдоступніших, найдієвіших і найдешевших форм освіти й виховання.

Об'єктивно так сталося, що навіть в сучасних умовах глобалізації суспільства хорове виконавство залишилося основою культури, що зберегла морально-етичні ідеали українства. Однак парадоксом є те, що колективна вокальна творчість, яка процвітала в усіх напрямках культурного життя українства (співали разом спонтанно; співали разом при роботі; практично кожен навчальний заклад мав хор; об'єднані хори теж не були рідкістю), в сучасних умовах і доступі до найновіших досягнень передачі і отримання інформації та знань, в школах працює все менше хорових колективів; а якість тих, що існують (в прямому сенсі слова), бажає бути в рази вищою: досить часто групу горлаючих в один голос підлітків взагалі важко назвати поняттям хор. І така безрадісна ситуація складається в державі, яка здавна мала знамениті співочі традиції. Слід, однак, зробити зауваження, що такий стан є історично об'єктивним: до початку індустріальної епохи українці мешкали в селах з притаманною цій місцевості ментальністю. З плином часу та історичними катаклізмами село поступово вимирає, тому все менше маємо автентичного співу, все більше слухаємо ерзац-спів та репертуар, що спричиняє нівелювання національних традицій. Все частіше почали звучати слова «духовна та моральна деградація», «відмова від національних ідеалів, смаків», а вогнища освіти і культури мають призвичаюватися до ринкових відносин. Безперечно – сьогодні Україна може тішитися наявністю видатних хорових колективів (як дорослих, так і дитячих). Проте проблема (в певному сенсі) відродження потужних традицій хорового мистецтва, збільшення його присутності в системі освіти шляхом підвищення рівня майстерності керівників та широкого залучення школярів до колективної творчості, усвідомлення його ролі у вирішенні певних моральних, естетичних, та інших завдань наразі постала досить гостро, адже: « <... > в процесі хорової діяльності, яка передбачає слухання, аналіз і виконання вокально-хорових творів, у дітей розвиваються не тільки музичні здібності й вокально-хорові уміння та навички, а й емоційно-почуттєва сфера, творчий потенціал, художнє мислення, уява, пам'ять, виховуються такі важливі

особистісні якості, як цілеспрямованість, воля, працездатність, патріотизм, гуманістичне світосприйняття та ін..» [10, 2].

Огляд літератури. Необхідно зауважити, що естетичний вплив хорового мистецтва обирали до розгляду провідні науковці нашої держави. Їх наративи можемо умовно диференціювати на декілька напрямів: безпосередньо історією розвитку хорового мистецтва займалися М. Лебединська (Києво-Руський період), більш пізня його хронологія належить Л. Корній, І. Кузьмінському, Б. Сюті; естетичний аспект розвитку хорового мистецтва досліджували О. Михайличенко, О. Сбітнева. Хорове мистецтво братських шкіл представлено в дослідженнях Я. Ісаєвича, С. Кваші. Мистецький побут монастирів описував Ю. Ясіновський

Мета статті – проаналізувати становлення і розвиток українського богослужбового хорового співу доби Київської Русі в розрізі спадкоємності візантійського музичного виховання.

Виклад основного матеріалу. Невеликі рамки роботи не дозволять широко представити набутки національної хорової школи, тому доведеться обмежитися конфесійно-музичним етапом розвитку музично-педагогічної освіти (згідно диференціації О. Михайличенка): «Початковий етап ґенези музично-педагогічної освіти – конфесійно-музичний (кінець XI – кінець XVIII ст.) охоплює близько восьми століть з моменту хрещення Київської Русі, періоду, коли шкільництво розвивалося в лоні церкви» [9, 166]. З прийняттям християнства хорове мистецтво перейшло на більш організований і системний рівень. Віра стала об'єднуючим началом у процесі розвитку освіти і мистецтва. Богослужбовий спів вимагав певних знань і вмінь, яких ще треба було навчити. Візантійські демественики з цим завданням справилися блискуче, про що свідчить творчість наступних поколінь музикантів. Але зауважимо, що перші хорові колективи оцінювали не по рівню виконання, а по стилю життя артистів: дотриманню заповідей, моральних якостей, діянням [3]. Проте церковний обряд потребує, в першу чергу, вокального супроводу. Відповідно, – клір вимагав співаків, і співаків хороших. У той час, при відсутності системної освіти як такої (не згадуючи вже про спеціальну музичну), професійних співаків взяти було ніде. Хори комплектувалися за рахунок місцевих мешканців, у тому числі й дітей, яких вчили «нотах» (згідно існуючих на той час систем) та готували до практичної діяльності. Тому історики зауважували, що церква зробила для мистецтва і культури нашого народу більше, ніж, власне, для Дому Господнього. Зауважимо, що за часів Київській Русі європейські можновладці (особливо скандинавські) присилали своїх синів до двору Ярослава Мудрого, бо там процвітали письмо і співи – адже проукраїнські землі по праву

є наступниками культури Візантії. Додамо, що, незважаючи на відносно скромні набуток власне візантійської культури в порівнянні з еллінською і навіть давньоримською, свою цивілізаційну місію (принаймні для нашої держави) вона виконала. Наші предки змогли адаптувати і трансформувати кращі набуток християнства в свою ментальність. Зокрема, великого поширення в руських землях набула так звана «ідея виховання духовної людини» (виховання людини духовною музикою, родинне музичне виховання, виховання на великій кількості різноманітних духовних творів, виняткова місія людини, винятковість впливу співу *a cappella*) [6; 7; 8].

Неабияку роль в розвитку хорового мистецтва відіграли монастирі. Дослідники вказують, що Києво-Печерський монастир (як головний в Київській державі) одним з перших спричинився до розвитку співочого мистецтва: там творили domestik Стефан («учень Феодосія Печерського, який пізніше став ігуменом Печерського монастиря, заснував київський Стефановий монастир на Клові, а згодом зайняв єпископську катедру у Володимирі на Волині» [11, 232]), автор канонів Григорій. Пізніше (в XV столітті) тут перебував Касіян (головний співець), якому належить одна з редакцій «Києво-Печерського патерика» [*Ibidem*]. Має стосунок до Печерського монастиря і Єлисей Ільковський (загалом – цікава постать в монастирському мистецтві. Вчитель Луцької братської школи: «Керівник школи в 1627 р., відомий як композитор» [5, 8]; мимовільний вбивця нападника-єзуїта на православну школу [*Ibidem*]; монах та протопсалт Печерського монастиря [*Ibidem*]; регент музики в Жировицькому монастирі (Білорусь) [*Ibidem*]). Доля о. Ільковського є цікавою ще й в історії діяльності системи братської освіти.

Родовід братських шкіл розпочинався у XVI – XVII століттях, коли толерантний до православ'я та під впливом православної громадськості Король Польщі Великий князь Литовський Стефан Баторій підтвердив привілей короля Генріха Валуа (від 1574 року), згідно якого віленським городянам королівською милістю було надано дозвіл відкривати й утримувати школи «вищого ступеня» [1; 2]. Такою, зокрема, стала школа Луцького Хрестовоздвиженського братства: «Питання співу винесено в окремий шостий пункт. Тут зазначено, що співаки належать до зовнішнього оздоблення церкви, тобто є прикрасою церкви. Далі вказано, що аби у церкві існував спів, необхідно, щоб ігумен братського монастиря запровадив посаду протопсалта, тобто старшого співака, а також щоб шкільний вчитель шукав дітей, які мали здібності до співу, і якщо би таких знайшов, то представив міщанам, членам братства. Також вчитель повинен був піклуватися про життя цих хлопців-співаків» [4, 74].

Зауважимо, що предмет «спів» викладався в братських освітніх закладах різних фінансових спроможностей, адже їх засновники розуміли, що борються не тільки за національну незалежність, а й самобутність, складовою якої є музичне мистецтво. Ця освітня компонента входила в зміст освіти братств на протязі всього шкільного курсу: розпочинали навчання співу ще в підготовчих класах і тривали аж до закінчення навчання [2]. Дослідники свідчать, що існувала спеціальна «Інструкція» вчителю співів, яка передбачала виконання цілого списку обов'язків: робота в хорі, нагляд за дисципліною, знанням творів, підбір або «вибраковка» артистів, піклування про побут і здоров'я дзвонаря і тих, хто співав головну мелодію («путь»), вивчення церковного порядку. Загалом же братські школи стали фундаментом і своєрідними творчими лабораторіями становлення, розвитку та оновлення не тільки суто технічної сторони колективного співу, а й потужним форпостом національної ідентифікації та виховання майбутньої генерації митців, які творитимуть національне мистецтво.

Висновки. Вже мовилося, що відносно невеликі рамки нашого допису не дозволяють уповні представити потужний пласт хорового мистецтва України. Але, безперечно, що мистецька освіта того часу, яка базувалася на вірі, мала великий естетичний вплив на суспільство. Як монастирі, так і навчальні заклади не тільки акумулювали, але й примножували вікові традиції національного мистецтва. Довгий час вони були своєрідними «кузнями» кадрів для вітчизняної мистецької освіти на шляху боротьби за незалежність. І просвітницьку місію згодом переберуть на себе семінарії, музичні інститути, дзятківські школи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ісаєвич Я. Братства та їх роль в розвитку української культури XVI – XVIII століття: монографія. Київ, 1966. 248 с.
2. Кваша С. С. Педагогічна система Луцької братської школи: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. Київ, 1997. 24 с.
3. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки: монографія. Київ, 2014. 592 с.
4. Кузьмінський І. Партесний спів у Луцькому Хрестовоздвиженському братстві XVII ст. Луцьке Хрестовоздвиженське братство – інституційний розвиток та місце в суспільному русі України та Білорусі: матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 400-літтю Луцького Хрестовоздвиженського братства, м. Луцьк, 28 – 29 вересня 2017 р.: наук. зб. / упоряд. О. Бірюліна, О. Карліна. Луцьк, 2017. с. 73–84.
5. Кузьмінський І. Реформа церковного співу митрополита Петра Могили у Києві. *Українська музика*. 2018/2 (28). С. 5–11.
URL: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2019/01/2018-2-n28-03.pdf> (дата звернення 19.05.2021)

6. Лебединська М. О. Візантійські традиції музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі: автореф. дис. ... к-та пед. наук: 13.00.01. Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка; Державний заклад «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Полтава. Старобільськ. 2018. 20 с.
7. Лебединська М. Музичне виховання дітей у добу Київської Русі (882–1132 рр.). *Естетика і етика педагогічної дії*. 2015. Вип. 9. С. 92–99.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/eepd_2015_9_11 (дата звернення 04.03.2021).
8. Лебединська М. О. Становлення музичної освіти в шкільній системі Києва XI століття. *Молодий вчений*. 2017. № 8.1. С. 22–25.
URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/8.1/8.pdf> (дата звернення 04.03.2021).
9. Михайличенко О. Мистецька освіта в Україні: теорія і практика / О. Рудницька [та ін.]; заг. ред. О. В. Михайличенко, редактор Г. Ю. Ніколаї. Суми, 2010. 255 с.
10. Сбітнева О.Ф. Естетичне виховання молодших школярів у процесі хорової діяльності: автореф. дис. ... к-та пед. наук: 13.00.07. Старобільськ, 2018. 20 с.
11. Ясіновський Ю. Українські монастирі у розвитку музичного мистецтва. *Rola monasterów w kształtowaniu kultury ukraińskiej w wiekach XI – XX*. Redakcja Alicja Nowak, Agnieszka Gronek. Kraków 2012. С. 227–239.

УДК 784.1 (477)

Лідія Шегда,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики музичного
виховання та диригування
ORCID ID: 0000-0002-8203-8752;
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ)

СПЕЦИФІКА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ ДІТЕЙ: МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОСТІ

У статті розглядається музика для дітей як галузь самостійного дослідження сучасного музикознавства, важлива як з огляду на її роль у вокальній творчості, так і на її вагомому позицію в українській музичній культурі. Окреслено жанрові і стилістичні напрямки музики для дітей в контексті загальних тенденцій української музичної творчості та виявлено основні тенденції у формуванні нових підходів до композиторської творчості.

Важливу роль у музично-естетичному вихованні відіграє фактор формування світогляду нових поколінь, який несе у собі

чималий потенціал у розвитку національної самоідентифікації як окремих індивідуальностей, так і певних дитячих груп, залучених переважно до колективного виконавства. Зазначено, що основою композиторських пошуків у музиці для дітей є український фольклор. Провідне значення вокально-хорової музики серед усього масиву інших жанрів у професійному мистецтві зумовили популярність серед різних вікових груп української народно-музичної творчості для дітей. Зосередження на сфері народно-пісенних зразків доводить розуміння митцями значення національного фольклору у естетичному вихованні нових поколінь. Специфіка поетики пісенного фольклору стимулює досягнення юними співаками глибинних сфер національної культури. Аналіз музики для дітей, як специфічної галузі композиторської творчості, дає можливість глибше осягнути закономірності створення пісенно-хорових композицій і окреслює завдання, вирішення яких сприятиме подальшому розвитку музичного мистецтва.

Ключові слова: жанр; естетичне виховання; музика для дітей; композиторська творчість; фольклор.

THE SPECIFICS OF COMPOSITION FOR CHILDREN: MUSICAL AND AESTHETIC PROBLEMS OF TODAY

The article considers music for children as an independent branch of modern musicology, important both in view of its role in vocal creativity and its important position in Ukrainian musical culture. The article outlines the stylistic directions of music for children, in the context of general trends in Ukrainian music and identifies the main trends in the formation of new approaches to composition.

The factor of forming the worldview of new generations plays an important role in music and aesthetic education and carries prominent potential for the development of self-identification of both individuals and certain children's groups involved mainly in collective performance. The article states that the basis of the composer's search for music for children is Ukrainian folklore.

The leading importance of the vocal and choral genre among the whole number of other genres in professional art has led to its popularity among various age groups of Ukrainian folk music for children. The focus on the folk-song samples proves the artists' understanding of the importance of national folklore in the aesthetic education of new generations. The specificity of the poetics of song folklore stimulates young singers to understand the deep spheres of national culture.

Analysis of music for children, as a specific field of creativity, provides an opportunity to better understand the patterns of song and

choral compositions and outlines the tasks, the solution of which will contribute to the further development of musical art.

Keywords: *genre, music for children, folklore, education, composition.*

© Шегда Лідія Василівна, 2021

Постановка проблеми. Істотною складовою сучасної музичної культури є композиторська творчість для дітей. Цей напрямок охоплює більшість жанрів музичного мистецтва: пісні, хори, музично-сценічні жанри, інструментальні п'єси для різних камерних і оркестрових складів тощо. Музичні твори або певний тип музикування окреслюють призначення музики для дітей – слухання чи виконання дітьми.

Відповідно до цього, музика для дітей виконує культурно-соціальні (педагогічно-виховні), естетико-філософські та суто мистецькі (зокрема, виконавські) функції. Вона характеризується певним стилем, змістовною й образною доступністю, простотою і чіткістю форм.

Культурно-соціальні функції музики для дітей інтегруються з педагогічно-виховними, які зорієнтовані на розвиток музичних можливостей школярів і естетичне сприйняття у процесі виховання різнобічно розвинутої (а відтак і соціально адаптованої) особистості.

Як вид виконавської творчості вона розгалужується на два типи – твори для безпосереднього дитячого виконання (тобто із врахуванням діапазонів дитячих голосів, технічного розвитку тощо) і твори для сприйняття дітьми, що переважно виконуються професійними музикантами (здебільшого – це музично-сценічні композиції). Вагому частку займають зразки світової та національної класики, серед яких досить широко представлені твори для дитячого виконання – від звичайних дидактично-інструктивних композицій до високомистецьких зразків [8].

Актуальність теми пов'язана з прагненням прослідкувати безпосередній зв'язок із традиціями і нинішніми тенденціями української музичної культури й чинниками, що впливають на цю галузь творчості.

Важливу роль у музично-естетичному вихованні відіграє фактор формування світогляду нових поколінь, який несе у собі чималий потенціал у розвитку національної самоідентифікації як окремих індивідуальностей, так і певних дитячих груп, залучених переважно до колективного виконавства.

Віддзеркалення соціального ставлення до дитини і світу дитинства, адресоване дітям, притаманне радянському періоду.

Свідченням цього є тематика творів (зокрема, пісенного, хорового, деяких зразків сценічного та інструментального жанрів). Проте, у музиці інших періодів превалюють етично-духовні аспекти, що відсторонюють безпосередню соціальну образно-тематичну лінію на другий план.

Аналіз музики для дітей, як специфічної галузі композиторської творчості, дає можливість глибше осягнути закономірності створення пісенно-хорових композицій і окреслює завдання, вирішення яких сприятиме подальшому розвитку музичного мистецтва.

Відтворюючи суттєві процеси, що відбуваються у музичному мистецтві й культурі загалом, пісенно-хорова творчість для дітей певним чином віддзеркалює співвідношення особистості й «загалу», масової та елітарної культури. Доцільно зауважити, що деякі її зразки виявляють істотну спорідненість з музикою масових жанрів на ґрунті їх достатньо поширеності, простоти сприйняття та доступності для виконання. Водночас, значний масив цієї музики відповідає потребам духовного осмислення й вираження внутрішнього світу композиторів і виконавців, залучаючи слухачів до активного мистецького співпереживання цих проблем. Такі зразки не тільки популярні у професійній концертній практиці, а й увійшли до активної частини репертуару шкільних виконавських колективів поряд з класичними творами [9, 4].

Огляд літератури. Потреба осмислення оригінальних авторських знахідок у сфері музики для дітей зумовила звернення до методології аналізу різнорівневих проблем сучасної композиторської [зокрема хорової (в т. ч. кантатної) та пісенної] та виконавської практики (М. Гордійчук, Н. Горюхіна, Л. Кияновська Г. Конькова, А. Муха, Л. Пархоменко, А. Терещенко, С. Грица, А. Іваницький, Б. Фільц та інші).

Проблеми формування естетичної культури піднімаються в дослідженнях психолого-педагогічних наук такими вченими, як А. Костюк, Б. Теплов, Б. Яворський; вдосконалення особистості засобами музики (Е. Абдулін, Ю. Алієв, Г. Падалка, О. Рудницька, В. Шацька та інші).

Метою статті є визначення специфіки композиторської творчості для дітей та її впливу на становлення і розвиток естетичної культури юних слухачів через формування в них художнього смаку, творчих здібностей, образного та емоційного сприйняття музики, ціннісного відношення до мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Сфера компонування для дітей в українській музичній творчості займає важливу і міцну нішу. Вона є одним з важливих видів функціонування національної музичної культури, володіючи давніми традиціями професійного мистецтва і

використовуючи потужні ресурси національного фольклору. Музика для дітей вирізняється органічним поєднанням виховних, високомистецьких та ігрових аспектів. Основними завданнями, що висувуються до неї у різні періоди є досягнення максимальної виразності у дидактичних творах (переважно навчально-виховної спрямованості), так і витончених мистецьких композиціях, розрахованих на естетику високопрофесійного виконання. Диференціювання на «музику для дітей» і «музику для дитячого сприйняття» («слухання») сприяє виявленню специфічних жанрових і образно-тематичних тенденцій і простеженню динаміки розвитку традицій та запровадженню новацій у їх межах.

Розвиток емоційної сфери і здатності до сприйняття дедалі складнішої інформації відбувається у процесі музичного виховання, формуються музичні інтереси і смак. Це спричинює набуття дітьми здатності дати оцінку не тільки тому чи іншому творові, але й його виконанню. Збагачення дитячих вражень відбувається одночасно із удосконаленням сенсорних здібностей, ладовисотного слуху і почуття ритму. При цьому індивідуальні здібності, особиста музикальність кожної дитини («фактор індивідуальності» за визначенням Б. Теплова) [6, 25] відтворюються у здатності переносити буквальний сенс вербально-поетичних символів у специфічну інтонаційну змістовність музичного твору за допомогою артикуляційно-агогічних засобів, а згодом, з набуттям досвіду сприйняття – у художні символи і естетичний смисл. При цьому в процесі сприйняття музичного змісту у молодшому і середньому шкільному віці посилюється його осмисленість, мобільність й узагальненість, які домінують вже у старших класах. Тому композиторська творчість для дітей має чітко виражену зорієнтованість на ту чи іншу вікову групу і відповідні психофізіологічні характеристики. Сприйняття дітьми молодшого шкільного віку вокально-хорових творів переважно обмежуються найяскравішими цілісними образами (переважно одноголосі), бо у цей період щойно формується рухливість голосу, вирівнюється діапазон і набуває стійкості вокальна інтонація. У підлітковому віці, із зростанням виконавського потенціалу, формуються навички рівноцінного осягнення і відтворення музики відповідно до її жанрових, стилістичних та образно-естетичних характеристик. А це, в свою чергу, дає можливість для виконавської реалізації завдання – виконання досить складних стилістично й концепційно опусів сучасних композиторів, які успішно використовують новітні прийоми музичної стилістики.

Основою композиторських пошуків у музиці для дітей є український фольклор. Першорядне значення мають жанри,

спрямовані винятково на сприйняття дітьми: забавлянки, колискові, заклички, примовки, лічилки тощо, а деякі з них можуть виконуватися дітьми і дорослими. Вони переважно представлені зразками календарно-обрядового фольклору – колядками, щедрівками, веснянками, гаївками та ін., а також танцювальними і жартівливими піснями. Музичний фольклор для дітей розрахований на специфіку дитячого сприйняття. Першорядне значення належить словесно-поетичному ряду, важливу роль відіграють чинники звуконаслідування. Надаючи тривкі імпульси для естетичного розвитку, фольклорно-пісенні твори реалізують і дидактичні функції (пізнавальні, виховні, нормативно-регуляторні, соціально-діяльнісні тощо). Фольклорні твори, в яких поєднується багатство образності і тематики з танцювальними і театральними елементами, залучає дітей до участі у сюжетній грі, відповідає дитячому мисленню. Вони сприймаються як музично-ігрові або вокально-хореографічні композиції, стимулюють їх пізнавальні інтереси на різних етапах розвитку та залучають до світу театру. При цьому відбувається інтеграція особистості окремої дитини у колективне середовище, а особисті здібності – у живу виконавську традицію.

Популярність серед різних вікових груп української народно-музичної творчості для дітей зумовили провідне значення вокально-хорової музики серед усього масиву інших жанрів у професійному мистецтві. Зосередження на сфері народно-пісенних зразків доводить розуміння митцями значення національного фольклору у естетичному вихованні нових школярів. Свідоме прагнення українських композиторів до послідовного засвоєння юними співаками основ українського хорового співу, специфіки поетики пісенного фольклору стимулює досягнення ними глибинних сфер національної культури.

Композитори поступово впроваджують в цю галузь нові стилістично-драматургічні ідеї. Охоплюючи всі жанри творчості для дітей, ці процеси помітно активізувались від другої половини 80-х років ХХ століття. Презентабельною виявилася сфера духовної музики, до якої після її «легалізації» в Україні на початку 90-х років активно звертаються Л. Дичко, В. Степурко, Г. Гаврилець, В. Польова, І. Щербаков, О. Щетинський та інші композитори. Сучасні вокально-кolorистичні прийоми стають неодмінним атрибутом різних жанрів вокально-хорової духовної творчості та сприяють розширенню і оновленню виражальних можливостей дитячого виконавства. Серед них: духовна кантата для дитячого хору і симфонічного оркестру «*Salve Regina*» В. Птушкіна, «Різдвяний триптих» для дитячого хору М. Стецюка на сл. О. Марченка, хорова мініатюра «*Pater noster*» О. Щетинського та

інші твори. Проте, хоч всі композиції й написані для виконання дитячими хорами, їх доцільно віднести до сфери прослуховування дітьми, бо для виконання юними співаками потрібно володіння складною професійною технікою.

Від 1960-х років музика для дітей збагачується новими відкриттями. Під впливом стрімкого розширення жанрово-стильової палітри значною мірою помітний відхід від типових жанрових моделей, а натомість простежується прагнення до індивідуалізації творчих задумів в трактуванні жанру в музичній культурі сьогодення. Не стає виключенням у цьому плані і вітчизняна вокально-хорова музика: діапазон творчих пошуків у цій галузі музичного мистецтва простягається від переусвідомлення та перетрактування традиційних жанрів (ораторія, кантата) через прагнення до дифузії різних жанрових ознак – до створення нових або повернення (своєрідного «відродження») забутих жанрових утворень» [1, 3].

Оновлення стилістики і драматургічної ідеї привносяться досконалим володінням новими технічними прийомами, виявляється потужний вплив досягнень і експериментування у інших сферах українського музичного мистецтва. Поява творів, що вирізняються яскравим індивідуальним змістом у хоровій, симфонічній, кантатній музиці, а також у камерно-інструментальних творах для дітей, свідчать про посилення ваги фольклорних чинників, інтерпретованих не тільки безпосередньо на жанрово-конструктивному рівнях, а й як семантичного фактора розвитку жанрово-виразової системи: «У творах, часто написаних на фольклорні тексти, в якості дієвого фактора драматургії (часто моделюючої, або ж її синтезу з театрално-подієвою) широко використовується семантика фольклорних образів і узагальнень (кантати і цикли В. Бібика, Л. Дичко, В. Загорцева, Ю. Іщенко, О. Киви, І. Кириліної, В. Сильвестрова та інших)». Як і раніше, у такий спосіб творчість для дітей входила до загального русла розвитку української музики, у якій в цей час відбувся новий «ривок» у осягненні закономірностей народно-музичного мислення (особливо ж – засад синкретичності) і їх використанні для оновлення традиційної жанрової драматургії стало втілення [4, 10–11].

Найвищі досягнення в жанрі музики для дітей переважно пов'язані з експериментуванням в руслі «нової фольклорної хвилі», що охоплює всі жанри творчості й виявляє переосмислення проблеми «композитор – фольклор». Як зазначає Г. Конькова, від передачі «колориту народності» українські композитори приходять до розуміння фольклорної творчості як «складної самостійної системи музичного мислення, де в єдиному комплексі виступають чисто композиційні елементи (лад, ритм, мелодія), виконавський

процес і форми побутування у народному середовищі: зв'язок з фольклором здійснюється багатоканально, у кожному конкретному випадку автор знаходить той шлях, який відповідає його задуму» [2, 31].

Поштовхом до використання пісенних текстів поза безпосереднього цитування справжніх мелодій у сфері музики для дітей стало створення композиторами оригінальних творів. Це, зокрема, цикли «Музична азбука» на народні тексти Ж. Колодуб, «Лісові акварелі» В. Пацери, «Пісні птахів» В. Мартинюк та інші твори.

Зменшення розмежування між музикою для дітей і музикою для дорослих дозволило композиторам впроваджувати складні стилістичні прийоми. Взаємовплив та тенденція до жанрового розвитку насамперед комунікативно близьких жанрів безпосередньо виявилась у наближенні пісенних хорових жанрів і кантати. Мотивацією посилення цього процесу з названих жанрів є переважання одноголосого викладу у хорах для дошкільного і молодшого шкільного віку і культивування простих куплетних форм у творах для різних вікових груп; циклізація в межах пісенного жанру приводить до активізації чинників хорової мініатюри, хоча найчастіше може йтися про сюїтний принцип об'єднання матеріалу або достатньо просту аналогію до хорових диптихів чи триптихів. Жанр кантати для дітей розвивається під впливом загальних тенденцій до симфонізації і театралізації різноманітних жанрів. Як відзначає А. Терещенко: «Розширення тематично-образної сфери кантат і ораторій пов'язане з пошуками нових композиційних і драматургічних вирішень. Продовжують розвиватись вже накреслені раніше типи вокально-симфонічної драматургії. Природно, що засади вокально-симфонічних творів даного періоду ґрунтуються на образному протиставленні, зіткненні протилежних сфер, окремих тематичних утворень, стилістичних прийомів, контрастних елементів фактури, гармонічних комплексів тощо» [7, 172].

Композитори працюють у цілком нових синтетичних жанрах, як от перемодельованні опери-комік «Всі миші люблять сир» Б. Янівський, зонг-опері «Золота рибка» Г. Юсим, опері-балеті «Барвінок» В. Філіпенка. Унікальним зразком нового жанрового варіанту, є кіноопера для дітей «Настало літо» Я. Фрейліна, що узагальнила новітні досягнення в жанрі кіномузики й мультиплікації¹

¹ Українська мультиплікація своїм успіхом значною мірою завдячує роботам композиторів Б. Буєвського, Л. Грабовського, М. Скорика, І. Карабиця, Є. Станковича, Л. Дичко, М. Завалішиної, О. Канерштейна, Л. і Ж. Колодуб, О. Киви, В. Кирейка, А. Коломійця, Я. Лапінського, А. Мухи, Ю. Рожавської, Г. Гембери, В. Шаповаленка, А. Штогаренка, Я. Цегляра та інших.

на основі класичної оперної драматургії.

Як визначив Б. Сюта, «якнайважливішим фактором у цьому процесі виступає нове розуміння музичної драматургії у співвідношенні з формою. Все частіше форма народжується «з драматургії», виникає і нове поняття для характеристики цієї єдності – «форма-драматургія»... Таким чином, музична драматургія стає з кінця 60-х років вирішальним фактором процесу композиторської творчості» [5, 8].

Попри значне образно-тематичне розмаїття, звернення до симфонічних жанрів не набуло значних масштабів. Домінуючим напрямком симфонічної творчості для дітей є програмна музика на основі опрацювання сюжетів зі шкільного життя, фольклору, казок і популярних літературних творів.

Висновки. Отже, українська музична творчість для дітей виконує важливі естетично-виховні функції, спрямована на систематичний розвиток музичної культури у процесі формування художнього досвіду дошкільників і школярів на різних етапах навчання. Вона представлена іменами фактично всіх провідних митців, позначена низкою важливих жанрово-стилістичних досягнень і внаслідок новаторських підходів часто відкриває нові напрямки її розвитку.

Творчість композиторів виразно показує основні характеристики того чи іншого жанру в межах певного стилю і демонструє яскравий поступ у розвитку національної музичної культури. Ускладнення образно-стилістичного рівня творів для дітей зумовлюється також піднесенням професійності дитячого виконавства у найрізноманітніших його видах. Внаслідок цього виникла можливість впровадження багатих колористичних прийомів, урізноманітнення манери звуковидобування (шепіт, гліссандо, цікаві прийоми артикуляції й вимови тексту); збільшення ролі зіставлень нюансів і штрихів, завдяки чому забезпечено широкі можливості для інтерпретації образної динаміки й драматургічного розвитку навіть у мініатюрах. Натомість пісенні композиції для дітей молодшого віку загалом не виходять за межі усталених зразків, що відповідає потребам поетапності музично-естетичного виховання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Батичко Г.І. Хоровий концерт в контексті сучасної музичної культури: автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.02. Київ, 1993. 18 с.
2. Конькова Г.В. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики. Музична Україна, 1985. 80 с.
3. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: Навч. посіб. Київ: ТОВ Інтерпроф, 2002. 270 с.

4. Сюта Б.О. Проблема обновления музыкальной драматургии в камерно-вокальном творчестве украинских хоровых композиторов середины 1960-1980-х годов: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Киев: 1992. 20 с.
5. Сюта Б.О. Музична творчість 1970-1990 років: параметри художньої цілісності. Київ: Грамота, 2006. 256 с.
6. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов // Проблемы индивидуальных различий. Москва: 1961. 535 с.
7. Терещенко А.К. Кантата і ораторія // Історія української музики: в 6 т. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2004. Т.5. С.140-173
8. Шегда Л.В. Жанрово-стилістичні особливості української пісенно-хорової музики для дітей (на матеріалі творчості Л. Дичко і Б. Фільц): автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Одеса, 2010. 18 с.
9. Шегда Л.В. Українська пісенно-хорова музика для дітей (на матеріалі творчості Л. Дичко і Б. Фільц): [монографія]. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2012. 208 с.

Зміст

Передмова. Обух Л. В.	3
<i>Бардашевська Я. М., Маскович Т. М.</i> Вплив соціокультурних викликів сучасності на процес формування музично-творчої особистості учня	5
<i>Бермес І. Л.</i> Загальні засади інклюзивної освіти і музика: зарубіжний досвід	12
<i>Бовсунівська Н. М.</i> Музично-естетичне виховання в гімназіях України та діаспори: порівняльний аспект	19
<i>Верецагіна-Білявська О. Є.</i> Мистецька освіта 2020-х: виклики і пошуки відповідей (спроба культурологічного аналізу)	27
<i>Горбенко С. С.</i> Підготовка студентів до гуманістично спрямованої музично-освітньої діяльності	35
<i>Григорцевич Н. П., Зеленянська Л. М.</i> Науково-практична конференція як спосіб популяризації хорового мистецтва	43
<i>Довбиш Г. С., Обух Л. В.</i> Творчий портрет Ігнація Яна Падеревського крізь призму польсько-українських культурних взаємин	49
<i>Дудик Р. В.</i> Деякі питання техніки диригентського жесту в професійній підготовці майбутнього вчителя музики	59
<i>Зваричук Ж. Й.</i> Роль хорового класу у формуванні професійних компетентностей здобувачів вищої освіти в структурі фахової підготовки	65
<i>Карась Г. В.</i> Музично-театральне краєзнавство Житомирщини як інтегративний навчальний курс з мистецької освіти у вищій школі	72
<i>Козицька М. З.</i> Камерний ансамбль як навчальна дисципліна у навчальних закладах	81
<i>Костеньов О. Л.</i> Вивчення джазу у вищих освітніх закладах України	87
<i>Куцик І. В., Медвідь Т. О.</i> Естетичний розвиток учнів засобами музичного мистецтва	92
<i>Луценко В. В.</i> Комп'ютерні музичні технології на уроках музичного мистецтва та в позакласній роботі	98
<i>Манелюк О. І.</i> Роль Івано-Франківського фахового музичного коледжу імені Дениса Січинського у поживленні культурно-мистецького життя Прикарпаття	105
<i>Моїсєєва М. А., Українець Н. В.</i> Лялькова фортепіанна музика Йосипа Ельгісера	111
<i>Неволов В. В.</i> Сучасні форми освіти і просвітництва в умовах війни	119
<i>Осмачко Ю. О.</i> Особливості музичного виховання в дошкільних закладах освіти (на прикладі діаспори США)	123
<i>Петрик М. В.</i> Про специфіку роботи зі співацьким голосом та розвиток вокально-виконавської майстерності	128
<i>Плотницька О. В., Плотницька Т. В.</i> Феномен інтеграції дисциплін художньо-естетичного циклу у формуванні особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва	135
<i>Роговська Є. В.</i> Дитячі фольклорні фестивалі в Україні як практика патріотичного виховання молодого покоління	140
<i>Рутецький В. В., Суботницький І. М.</i> Специфіка діяльності оркестрового диригента в умовах роботи з дітьми з особливими освітніми потребами	150
<i>Свирид І. Є.</i> Навчальні ігри – активна форма підготовки майбутніх менеджерів сфери культури та дозвілля	154
<i>Тушева В. В.</i> Зміни методологічних орієнтирів у дослідницькому пошуку в контексті мистецької освіти	160
<i>Федорченко В. К.</i> Традиції музично-естетичного виховання в Україні засобами хорового мистецтва	169
<i>Шегда Л. В.</i> Специфіка композиторської творчості для дітей: музично-естетичні проблеми сучасності	174
Зміст	184

Наукове видання

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ
Частина II

Збірник наукових праць

Редактори-упорядники: Л. Обух, М. Моїсєєва

Дизайн обкладинки: А. Дубініна

Верстка: М. Моїсєєва

Віддруковано з готового оригінал-макету

Формат 60х84/16. Ум. друк. арк. 10,81.
Наклад 300 пр. Зам. № 890.

Видавець О. О. Євенок
м. Житомир, вул. М. Бердичівська, 17А
тел.: 063 101 22 33

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції України
серія ДК №3544 від 05.08.2009 р.

Друк та палітурні роботи ФОП О. О. Євенок
м. Житомир, вул. М. Бердичівська, 17А
тел.: 063 101 22 33, e-mail: printinzt@gmail.com