

Хмельницька обласна рада
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія
Гуманітарний факультет
Кафедра музикознавства, інструментальної підготовки
та методики музичної освіти
Кафедра вокалу та диригентсько-хорових дисциплін

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ
ПЕДАГОГІКИ: СУЧАСНИЙ СТАН,
ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ**

**Тези доповідей учасників
XII Всеукраїнської науково-практичної конференції
(м. Хмельницький, 4 грудня 2024 року)**

Хмельницький 2024

УДК 37.013.8:7(08)

ББК 85.31, 215.1

А43

Затверджено рішенням вченої ради Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, протокол № 12 від 18.12.2024 р.

Актуальні питання мистецької педагогіки: сучасний стан, перспективи розвитку : збірник тез доповідей учасників XII Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Хмельницький, 4 грудня 2024 року) / упорядники К. Івахова, О. Морозова. Хмельницький : ХГПА, 2024. 176 с.

Рецензенти:

БУЧКІВСЬКА Г. В. – доктор педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, декан гуманітарного факультету Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії;

МИХАСЬКОВА М. А. – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та методики музичної освіти Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії;

ГУЦАЛ Р. С. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

© Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, 2024

© Колектив авторів, 2024

ЗМІСТ

Баранецька Ю. М., Ковтонюк Л. Д. ВИМОГИ ДО СУЧАСНОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ.....	6
Барицька О. А., ВИКОРИСТАННЯ МУЗИЧНИХ ІНТЕРФЕЙСІВ У ІНКЛЮЗИВНІЙ МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ.....	10
Бих Х. В., СИСТЕМНО-АНАЛІТИЧНИЙ ПІДХІД ДО ВИКЛАДАННЯ СУЧАСНОГО ВОКАЛУ ТА РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНИХ ЗДІБНОСТЕЙ.....	13
Будім Л. В. ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО АРТИСТИЗМУ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ.....	16
Василець В. П., ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ЧИТАННЯ НОТ З ЛИСТА НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО.....	21
Воротняк А. В., ВИКОРИСТАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ПІД ЧАС НАВЧАННЯ ХОРЕОГРАФІЇ: МОДЕЛЬ TdFu.....	25
Гавран І. А. ДО ПИТАННЯ ВПРОВАДЖЕННЯ ТА ВИКОРИСТАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА.....	33
Гавриленко Л. М. РОЗВИТОК ДУХОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ УЧНЯ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ СПІВУ.....	38
Гуцал Р. С., Гуцал О. П., ДИРИГЕНТСЬКИЙ СТИЛЬ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЕФЕКТИВНОГО УПРАВЛІННЯ ТВОРЧИМ ПРОЦЕСОМ.....	40
Доманський А. С., СУЧАСНІ ВОКАЛЬНІ ПРИЙОМИ В ЕСТРАДНОМУ СПІВІ: ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ, ВПЛИВ НА ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ І ВЗАЄМОДІЯ З АУДИТОРІЄЮ.....	45
Журавльова Н. І. ФІЛОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МАЙБУТНЬОГО МУЗИКАНТА У ПЕДАГОГІЧНОМУ ЗВО.....	48
Івахова К. П. ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО БАКАЛАВРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ.....	52
Кашперська В. В. ОРГАНІЗАЦІЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТА-ХОРЕОГРАФА В МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ОСВІТИ.....	58

Кашперський В. П. ОСНОВНІ ЕТАПИ РОБОТИ НАД ЗВУКОВИДОБУВАННЯМ ТРУБАЧА-ПОЧАТКІВЦЯ.....	61
Литвин І. П. ВИКОРИСТАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ТЕХНОЛОГІЙ У РОЗВИТКУ КОМУНІКАТИВНИХ НАВИЧОК ДІТЕЙ З АУТИЗМОМ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ.....	64
Лось О. М. УДОСКОНАЛЕННЯ НАВИЧОК АКОМПАНУВАННЯ У СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ОСВІТНЬОГО КОМПОНЕНТУ «КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКИЙ КЛАС».....	68
Лукіна Т. В. ТВОРЦІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ГІТАРНОГО РЕПЕРТУАРУ.....	72
Мазур І. В. ЗНАЧЕННЯ ВИКОРИСТАННЯ ІСТОРИКО-СТИЛЬОВОГО АНАЛІЗУ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІН МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНОГО СПРЯМУВАННЯ.....	76
Мархайчук Н. В. ФАКУЛЬТЕТ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ СУЧАСНИХ РЕАЛІЙ: ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ.....	80
Мелешко В. Д. РОЗВИТОК МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДОШКІЛЬНИКІВ У ПРОЦЕСІ ПРОВЕДЕННЯ МУЗИЧНИХ ЗНАНЬ.....	85
Михаськова М. А. КОРЕКЦІЙНО-РОЗВИВАЛЬНА РОБОТА З ІНКЛЮЗИВНИМИ ДІТЬМИ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	88
Морозова О. О. ДЕЯКІ ПРИЙОМИ ТА МЕТОДИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ-ПАНІСТІВ.....	91
Незнанова-Липчинська Н. І. МЕТОДИЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИКЛАДАННЯ ІНТЕГРОВАНОГО КУРСУ «МИСТЕЦТВО» У 7-Х КЛАСАХ НУШ.....	94
Озимовська Г. В. ВПЛИВ ФОРТЕПАННОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ НА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ПАНІСТА.....	100
Олійник Н. А. ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 025 МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ПІД ЧАС ВИРОБНИЧОЇ ПРАКТИКИ.....	104
Портний Ю. Л. ДО ПРОБЛЕМИ ФОРТЕПАННОГО МИСТЕЦТВА НА ПОДІЛЛІ. ФОРТЕПАННА ТВОРЧИСТЬ О. РЕЗЦОВА.....	109

Прядко О. М. КОМУНІКАТИВНА КОМПЕТЕНЦІЯ ЯК СКЛАДОВА ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	111
Рачинська О. А. ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ПОДІЛЬСЬКОГО КОМПОЗИТОРА ТА ПЕДАГОГА О. П. ЛУКІНА (НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ «ОЙ, ГИЛЯ, ГИЛЯ, ГУСОНЬКИ НА СТАВ» ТА «ОЙ ТИ ГАРНИЙ СЕМЕНЕ»).....	114
Рікановська О. Ю. ОСНОВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ МЕТОДИКИ МУЗИЧНОГО РОЗВИТКУ ДІТЕЙ «МЕТОДУ СУЗУКІ».....	119
Рудь Н. М. ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ТА ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ УЧНІВ У ПРОЄКТІ «ЧАРІВНА ДУША УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ».....	122
Сандульський С. М. АНАЛІЗ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ В ХОРЕОЛОГІЇ.....	126
Сербіна-Лукасюк Л. П., Мелешко В. Д. ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ НА ЗАНЯТТЯХ З ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ.....	136
Сікора Г. І. ЕТАПИ МИСТЕЦЬКОГО СТАНОВЛЕННЯ ЛЮДМИЛИ БУДІМ: НА ПЕРЕХРЕСТІ ТРАДИЦІЙ І НОВАЦІЙ.....	141
Туровська Н. А. МУЗИЧНЕ ПРОСВІТНИЦТВО СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ У СВІТЛІ ФІЛАРМОНІЧНИХ ФЕСТИВАЛЬНИХ ІМПРЕЗ	148
Федоровська І. С. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА ВИКОНАННЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ.....	153
Хань Н. М. ОСНОВНІ ШЛЯХИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-РИТМІЧНОГО ПОЧУТТЯ В УЧНІВ МОЛОДШИХ КЛАСІВ НА УРОКАХ ФОРТЕПІАНО....	157
Цмур І. І. ОСОБЛИВОСТІ КЕРУВАННЯ ХОРОВИМ КОЛЕКТИВОМ У СКЛАДНИХ УМОВАХ: ВИКЛИКИ ТА СТРАТЕГІЧНІ РІШЕННЯ.....	161
Шубіна В. Б. ПРАКТИКИ ПОДОЛАННЯ СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ ПІАНІСТІВ.....	166
Яківчук Г. В. УКРАЇНСЬКИЙ ПОБУТОВИЙ ТАНЕЦЬ В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ ДО ТВОРЧОЇ КОЛЕКТИВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ.....	171

*Баранецька Ю. М.,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький*
*Ковтонюк Л. Д.,
старший викладач
кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький*

ВИМОГИ ДО СУЧАСНОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ

На сучасному етапі розвитку суспільства досить активно відбувається процес реформування вітчизняної системи освіти. Ухвалення Закону України «Про освіту», що був прийнятий Верховною Радою України 5 вересня 2017 року, дозволило провести досить глибоку освітню реформу, що торкнулася закладів загальної середньої освіти. Відповідні зміни покликані значно підвищити якість здобуття освіти школярами та спрямовані на одержання ними не лише інформації, а знань, які, згодом, застосовуватимуть у будь-яких життєвих ситуаціях.

Згідно сучасної реформи в поле зору потрапляє, перш за все, людина, яка наділена здатністю до творчого і креативного мислення, має свої внутрішні переконання, готова до реалізації глобальних змін у галузі освіти. Пошук нових підходів до навчання відбувається і у мистецькій освітній галузі, реалізація якої, потребує відповідної підготовки майбутніх фахівців, які здатні якісно забезпечити навчальний процес у Новій Українській Школі (НУШ), володіючи новітніми освітніми технологіями.

Так, загальними критеріями вчителя музичного мистецтва ХХІ століття є:

1. Вміння знаходити спільну мову зі своїми учнями. Він – ідеальний психолог.
2. Здатність зрозуміти своїх «нових учнів» і бути їм цікавим, стимулювання та підготовка їх до майбутнього.

3. Впевненість у собі, успішність, здатність до самовдосконалення.
4. Творчість, різностороння обізнаність, професіоналізм, ерудованість, вміння експериментувати.
5. Володіння новими технологіями, вміння іти в ногу з часом.
6. Вимогливість і суворість у поєднанні із здатністю бути в процесі виховання помічником, радником і другом своїм.
7. Уособлення в собі педагога, диригента, концертмейстера, артиста, виконавця, тощо [5, с. 43].

Так, в сучасних умовах реформування закладів загальної середньої освіти, головне завдання учителя музичного мистецтва полягає у тому, аби створити таке освітнє середовище, у якому, перш за все, було б цікаво навчатися підростаючому поколінню. І тут мова йде не лише про досконале володіння сучасними методиками викладання, але високим рівнем виконавської майстерності, вміння глибоко проникати у зміст самого твору, вивчати його різнобічні грані, а також займатися пошуком засобів музичної виразності.

Згідно державної концепції НУШ сучасний вчитель має бути спроможний реалізувати ключові завдання навчання музичного мистецтва, у рамках зазначеної галузі, зокрема:

- застосовувати різноманітний методичний інструментарій, надаючи пріоритет діалогічним формам подачі матеріалу над монологічними;
- збагатити духовний світ дітей під час сприймання музичного мистецтва та художньої творчості;
- виховати повагу до національної і світової культурної спадщини;
- набути досвіду творення художніх образів через опанування елементарними мистецькими вміннями; розвивати загальні та спеціальні музичні здібностей здобувачів освіти;
- розкрити творчий потенціал учнівської молоді;
- стимулювання художньо-образного мислення, художніх інтересів;
- виховання естетичного смаку; сприяння творчому самовияву та розвитку індивідуального стилю здобувачів освіти через мистецтво;

- розвиток уміння інтерпретувати твори мистецтва, висловлювати враження та особистісне ставлення до них; засвоєння початкових знань про види мистецтва, особливості їхньої художньо-образної мови, зокрема у взаємозв'язках;
- формування вміння презентувати й оцінювати власну творчість, плекання потреби у самовдосконаленні;
- формування вміння взаємодіяти з іншими через мистецтво, виявляти зв'язки мистецтва з природним і соціокультурним середовищем;
- виховання здатності застосовувати мистецтво для отримання задоволення та емоційного самопізнання [2].

Важливим є те, що сучасний вчитель має володіти знаннями щодо методики проведення уроків музичного мистецтва дотримуючись його структури. Необхідною є подача знань про музичні стилі, жанри, форми, епохи, імена композиторів та виконавців, інформація про музичні інструменти, тощо. Поряд з цим, одним із найважливіших критеріїв дотримання сучасного уроку музичного мистецтва є його насиченість, яку, здебільшого забезпечують групові і колективні форми роботи, а саме: хорове виконання пісень, бесіда про музичний твір, колективний аналіз прослуханих творів, музично-ритмічна діяльність, гра на дитячих музичних інструментах, тощо.

Окрім цього, він має володіти методикою проведення бінарних та інтегрованих уроків мистецтва, поєднуючи музику із літературою, живописом, театром, хореографією та одночасно втілюючи в життя думки дитини, її почуттів, переживань, уявлення про світ, у тій формі, яку дає їй реальне почуттєве сприйняття дійсності. Не менш важливим є організація та проведення таких нетрадиційних сучасних уроків, як: урок-вікторина, урок-оркестр, урок-конкурс, урок-подорож, урок-«Круглий стіл», урок-самопізнання, урок-КВК та інші [4, с. 40].

Отже, сьогодні вчитель музичного мистецтва не тільки транслятор інформації, а, насамперед, партнер своїх вихованців з опанування різних видів мистецтв, тому на уроках він має здійснювати супровід їх навчальної діяльності,

полегшувати їм шлях до розуміння музичного мистецтва, сприяти формуванню в них творчих умінь, а також сприяти розвитку креативності.

Список літератури

1. Комаровська О. А. Мистецька освіта: передчуття змін і готовність учителя до них. *Мистецтво та освіта*. 2017. № 3(85). С. 10–15. 3.
2. Концепція «Нова українська школа»: затв. Рішенням колегії МОН від 27.10.2016. URL: <http://mon.gov.ua/202016/12/05/konczepczia.pdf> (дата звернення: 30.11.2024).
3. Масол Л. Концепція загальної мистецької освіти. *Мистецтво та освіта*. 2004. № 1. С. 2–5.
4. Орлов В. Ф. Професійне становлення вчителів мистецьких дисциплін : монографія. Київ : Наук. думка, 2003. 276 с.
5. Падалка Г. Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ : Освіта України, 2008. 274 с.
6. Про затвердження Концепції розвитку педагогічної освіти: наказ Міністерства освіти і науки України №776 від 16.07.2018. URL: <https://mon.gov.ua/ua/npa/pro-zatverdzhennyakoncepciyi-rozvitku-pedagogichnoyi-osviti> (дата звернення: 03.10.2024).
7. Про освіту: Закон України № 2145-19 від 05.09.2017. URL : <http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/2145-19> (дата звернення: 22.11.2024).

*Барицька О. А.,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький*

ВИКОРИСТАННЯ МУЗИЧНИХ ІНТЕРФЕЙСІВ У ІНКЛЮЗИВНІЙ МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ

Відповідно до статті 27 Загальної декларації прав людини [2], «кожен має право вільно долучатися до культурного життя суспільства, насолоджуватися мистецтвом, брати участь у науковому прогресі та користуватися його здобутками». Також у 24 статті Конституції України «гарантується рівність прав і свобод усіх громадян, незалежно від їх стану здоров'я, зокрема осіб з інвалідністю». Міжнародна класифікація функціонування, обмежень життєдіяльності та здоров'я (МКФ) Всесвітньої організації охорони здоров'я, підкреслює важливість повної участі людини у житті суспільства [3]. Іншими словами, кожна людина, якщо хоче цього, має право виражати себе через музику. Незважаючи на це, музичні заняття, гра на музичних інструментах для людей з особливими потребами часто залишаються недоступними.

Наше дослідження має на меті привернути увагу до проблеми інклюзії у музичній сфері, сприяти поінформованості щодо використання музичних інтерфейсів у інклюзивній музичній практиці, задля створення безбар'єрного доступу до музичних знань.

Історія електронних музичних інструментів починається з ХІХ століття. Серед ранніх розробок були телармоніум, аудіо піано, терменвокс, хвилі Мортено (електрофон), траутоніум і новакорд. Реалізацією ідеї використання музичних технологій, що сприяють інклюзії, можна назвати електропіаніно Гарольда Роудса у 1942 році [1], яке призначалося для моральної підтримки поранених льотчиків у другій світовій війні, що знаходилися у госпіталях на лікарняних ліжках. У цьому інструменті замість струн використовувались алюмінієві трубки з бомбардувальника В-17, а сам інструмент мав назву Rhodes Army Air Corps Piano.

Пізніше було багато спроб створити музичні технології для людей із захворюваннями чи обмеженими можливостями. До 1980-х років такі зусилля полягали у механічній адаптації акустичних інструментів, але розвиток MIDI та мікрокомп'ютерів сприяв інтеграції апаратного й програмного забезпечення з реабілітаційними технологіями, що викликало інтерес до розробки альтернативних контролерів та музичних технологій.

Сьогодні існує кілька ініціатив та організацій, які зосереджуються на цих темах, зокрема Drake Music Project, OpenUp Music, Adaptive Use Musical Instruments (AUMI) Project. Декілька компаній спеціалізуються на виробництві адаптивних цифрових музичних інструментів (ADMI) для людей з фізичними вадами (наприклад, Human Instruments), організовуються міжнародні конференції, такі як Conference and Awards – Music and Physical Disability: From Instrument to Performance.

Комерційно доступними є низка музичних інструментів, призначених для використання в умовах музичної терапії: Sound beam, Skoog, Magic Flute, Quintet, Jamboxx Pro, BioVolt, Groovtube.

В науковій літературі можна зустріти чимало термінів, які використовуються для опису досліджень, зосереджених на доступності ДМІ : «адаптована (адаптивна) музика», «інклюзивна музика» (використання музичних інтерфейсів, спрямованих на подолання бар'єрів, з якими стикаються люди з обмеженими можливостями) [4], «доступні інструменти», «адаптивні цифрові музичні інструменти (ADMI)» тощо. Поняття «цифровий музичний інструмент (DMI)» розглядається як концепція, що складається з трьох основних блоків:

- інтерфейсу керування, процесора та виводу.
- або генератора звуку, інтерфейсу між музикантом і генератором звуку, а також тактильної та візуальної реалізації інструменту, яка дозволяє музиканту почуватися комфортно під час гри на ньому.

Центральним поняттям інклюзивної музичної практики є поняття «розширення можливостей».

Розгляд цифрових музичних інструментів (DMI) як модульних систем, дозволяє модифікувати або адаптувати їхні елементи до можливостей і потреб певної особи, її взаємодії із системою В даному контексті *доступні музичні інтерфейси керування* визначаються як *музичні інтерфейси, що використовуються в електронній музиці, інклюзивній музичній практиці та музичній терапії.*

Наведемо приклади деяких сучасних розробок цифрових музичних інструментів (DMI) з адаптованими музичними інтерфейсами: - WamBam (електронний ручний барабан для сеансів музичної терапії з людьми із серйозними інтелектуальними вадами); - Bioelectric Controller (біоелектричний контролер для комп'ютерних музичних програм, який можна використовувати паралізованими людьми та особами з вадами руху для музичної композиції та виконання); - Doosafon (пристрій, що керується ротом і головою, схожий на ксилофон, використовує легку палицю, що тримається в роті, з'єднану з датчиком дихання).

Отже, завдяки адаптованим інструментам та музичним інтерфейсам люди можуть виконувати музику, незважаючи на фізичні обмеження. Адже музикування, саме по собі, є способом людської діяльності і не потребує жодного виправдання. На жаль, наше суспільство створило бар'єри, що заважають отримати освіту чи опанувати музичну професію людям з обмеженими можливостями. Саме тому, інклюзія у музичній освіті та практиці є надзвичайно важливою. Розглядаючи музику як одне з основних прав людини, суспільство забезпечує рівні можливості для кожного, незалежно від його здібностей та фізичних обмежень.

Список літератури

1. Родес-піано. (дата звернення 9 грудня 2024 р.) URL: <https://uk.wikipedia.org/>

2. Assembly, U.G. Universal Declaration of Human Rights; UN General Assembly: New York, NY, USA, 1948. (accessed on 09 December 2024) URL: https://www.un.org/en/udhrbook/pdf/udhr_booklet_en_web.pdf

3. McDougall, J.; Wright, V.; Rosenbaum, P. The ICF Model of Functioning and Disability: Incorporating Quality of Life and Human Development. *Dev. Neurorehabil.* 2010, 13, 204–211. [Google Scholar]

4. Samuels, K. The Meanings in Making: Openness, Technology and Inclusive Music Practices for People with Disabilities. *Leonardo Music J.* 2015, 25, 25–29. [Google Scholar].

*Бих Х. В.,
засновниця школи сучасного вокалу,
викладач та вокальний тренер
м. Хмельницький*

СИСТЕМНО-АНАЛІТИЧНИЙ ПІДХІД ДО ВИКЛАДАННЯ СУЧАСНОГО ВОКАЛУ ТА РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНИХ ЗДІБНОСТЕЙ

Вокальна сфера за останні десятиліття стрімко розвивається, проводяться все нові і нові дослідження того, як працює голос, як працюють м'язи, які м'язи задіяні, як працює людський мозок в процесі співу і тд. Всі ці дослідження надзвичайно цікаві і дають викладачам більше інструментів для роботи з учнями, а вокалістам вони дають велике поле можливостей для творчості та велику кількість інструментів для розвитку свого голосу.

Якщо є можливість скоротити шлях учнів для досягнення результатів, навчити їх використовувати голосові можливості максимально, дати їм розуміння голосових процесів, щоб вони могли свідомо керувати своїм голосом, то чи можемо ми не використовувати цю можливість?

Дослідження роботи голосу на рівні науки тривають десятками років і надалі вони продовжуються, поглиблюються знання про голос і його роботу, структуруються і все більше і більше поширюються і застосовуються в

викладацькій та вокальній практиці. Однією з перших дослідників анатомії і фізіології голосу стала Джо Естілл. Вона була оперною співачкою, викладачем, науковим дослідником. Часто при співі вона задавалась питаннями: "Як я це роблю?" Тобто їй цікавило не просто звучання, їй цікавило як працює голос, які процеси відбуваються, які частини голосового апарату задіюються в співі. Саме тому вона багато років свого життя присвятила дослідженню роботи голосу і всі свої знання вона упаковала в Estill Voice Training – модель розвитку голосу, яка базується на наукових дослідженнях. [1]

Дослідження Джо Естілл зробили великий прорив в вокальній педагогіці і після її смерті ця справа продовжила свій розвиток, продовжуються дослідження голосу, з'явилося більше методик, які за основу беруть анатомію та фізіологію людини.

Завдяки дослідженням, які були проведенні до цього часу різними науковцями ми зараз визначаємо наступну модель:

- легенева система: джерело потужності звуку;
- гортань: джерело вібрацій голосу;
- вокальний тракт: джерело резонансу;
- рот, губи і язик: артикулятори.[2]

Дослідивши детально вокальний тракт ми розділяємо голосовий апарат на голосові структури (голосові складки, гортань, щитоподібний хрящ, перстнеподібний хрящ, язик, щелепа, м'яке піднебіння і тд), які можна тренувати ізольовано одна від одної. Саме робота з голосовими структурами дозволяє досягнути учням свідомого звучання замість досі поширеного "сліпого копіювання звуку" або ж перекладання відчуття в тілі викладача на відчуття учня, що часто не співпадають і тому учні не розуміють як має бути насправді. В процесі тренування голосових структур людина вчиться відчувати зміни і тій чи іншій зоні голосового апарату, фіксувати свої власні відчуття, контролювати ту чи іншу структуру та свідомо керувати нею (так само як ми рухаємо пальцями ми можемо навчитись рухати голосовими структурами).

Кожна структура має свою “зону відповідальності”, тобто має свій вплив на звучання, а тому на початковому етапі над нею важливо знайти комфортний для учня вид пояснення - візуалізація, емоція, відчуття в тілі (внутрішні відчуття в горлі або зовнішні тактильні відчуття за допомогою руки), асоціації (зі звуками тварин або ж персонажів) і тд. До кожного учня можна знайти свій ключик. В процесі тренування формується м'язова пам'ять, яка спрацьовує в подальшому, а тому під час виконання пісні людина не думає щоразу про те, як поєднати всі структури в вокальність і як ними працювати.

Знаючи як працює голос, які м'язи і хрящі задіюються, розуміючи особливості фізіології і анатомії голосу, розуміючи процеси звукоутворення, знаючи як насправді спрацьовують закони акустики ми можемо:

- співати і говорити без надмірного навантаження на голос;
- зменшити ймовірність виникнення голосових порушень, які можуть виникнути через неправильну вокальну техніку;
- зосереджувати увагу учнів на роботі їх голосу і відчуттів, тим самим даючи їм свободу у формуванні власного стилю звучання;
- вчасно виявляти на слух неправильну роботу певної структури (наприклад затиск хибних голосових складок або ж надмірне м'язове зусилля і тд);
- давати учням правдиві знання про їх голос.

Таким чином, використовуючи науково доведені знання про роботу голосу ми закладаємо учням базу, яка дозволяє їм надалі розвивати свій голос, розуміти його роботу і в подальшому самостійно його розвивати виходячи з отриманих знань без шкоди для свого голосового здоров'я.

Висновок: вивчаючи і досліджуючи наукові методи ми збагачуємо свій багаж викладацьких інструментів, що допомагає швидше приводити до результатів навіть "найскладніших" учнів, швидше визначати їх вокальні проблеми та вирішувати їх. З допомогою наукового підходу ми розвиваємо і формуємо вокалістів як особистостей, впевнених в своєму голосі і своїх знаннях, вокалістів, які в комфортній обстановці на уроках поступово, але впевнено

досягають найвищої вокальної майстерності. І, найголовніше, кожен з них буде формувати свій стиль та манеру виконання, буде звучати по-особливому, замість того, щоб "сліпо копіювати" свого викладача чи когось із популярних співаків. Використовуючи науковий підхід в викладацькій практиці ми даємо можливість учням збирати поступово правдиві знання про голос, вчитись свідомо керувати голосом, розвивати його, і не втрачати контроль над голосом в стресових ситуаціях.

Список літератури

1. Estill, J. (2019). *Level 1: Primer of basic figures*. Estill Voice Training.
2. Hoch, M.(2018). *So you want to sing CCM (Contemporary Commercial Music)*.
3. Fisher, J., & Kayes, G. (2016). *This is a voice*.

Будім Л. В.,
старший викладач кафедри
вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький

ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР УКРАЇНИ ТА ПОЛЬЩІ: СТИЛЬОВІ ПАРАЛЕЛІ ТА РЕГІОНАЛЬНА САМОБУТНІСТЬ

Пісенний фольклор України та Польщі викликає значний інтерес у науковців та широкого загалу дослідників нашого краю. У русі зростаючих зацікавлень народною культурою та сучасних етномузикознавчих досліджень переконуємось, що духовна і матеріальна культура наших народів має тісний взаємозв'язок і взаємовплив.

Життя народів у близькому сусідстві має свої особливості: змішані шлюби, двомовні сім'ї, двоконфесійне хрещення дітей тощо. Проживаючи поряд, обидва народи вносять свою частку в підвалини пісенної культури сусіда, зберігаючи при цьому самобутнє і вбираючи корисне. Той факт, що елементи художніх традицій братньої країни увійшли в гармонійну єдність з культурою корінного народу дає нам підставу для виділення характерних стильових ознак пісенного

фольклору України та Польщі, означення подібних рис та відмінностей між ними.

Дослідити корені спорідненості народної пісенності, виявити першоджерело варіанту – досить складно. Як правило, автора забувають, коли створена ним пісня припадає до серця багатьом людям і розповсюджуючись, вона змінюється, переробляється, набуває іншої форми, а іноді співається на новій мелодії. Тому на засадах класифікації будемо спиратись на структурний аналіз народних мелодій, їх ритмічну будову, спільність тематики і способів вираження, на мелодійну схожість.

Українські пісні, як і пісні інших народів, мають своєрідні ознаки, зумовлені історичним розвитком держави та впливом фольклору сусідніх народів. Український пісенний стиль характеризує багатство мелодійної мови, глибока образність, особливі норми у веденні мелодії, як то часте використання квартово-квінтових зворотів, а також зв'язок з обрядами, традиціями та побутом.

В той же час польській народній пісенності з найдавніших часів притаманні наступні специфічно національні риси: характерні мелодичні звороти, особлива гострота ритміки, оригінальна система акцентування, ладова різноманітність. Значний вплив на мелодику польської народної пісні справила інструментальна танцювальна народна музика, яка привнесла в пісню «інструментальне» інтонування, чітку ритміку народних танцювальних награвань.

Зупинимось на конкретних прикладах польської та української пісенної творчості. Викладаючи сольний спів в Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії, в репертуар студентів з-поміж інших творів включаю українську народну пісню «Глибока кирниця». Вона вирізняється «мажорним» мелосом, рухливою мелодією, наближеною до танцювальності.

В 1997р. на фестивалі польської культури «Тесца Polesia» («Веселка Полісся») в Житомирі я почула її польський аналог - «Gleboka studzienka» [3, с.12, 95]. Зміст, система образів пісні, мелодійна канва цих пісень тотожні. На

мою думку, польський варіант походить від українського, але має більш ліричний, задушевний характер .

В цьому сенсі цікаво порівняти також пісню «Gdybym miał gitarę»[3,с.51,165] з нашою відомою піснею «Взяв би я бандуру»[4,с.59] мелодії і зміст тексту яких майже повністю збігаються. Та навіть у виконанні однієї і тієї ж мелодії польською чи українською мовами можна помітити відмінності у стилі інтерпретації, та акцентах .

Танцювальним характером мелосу характеризується також польська народна пісня «Przybyli ulani pod okienko» [3, с. 30,34], що є передумовою її легкої засвоюваності. В українській народній пісенній культурі знаходимо пісню «Чиє ж то полечко не зоране» , яка повністю повторює мелодичну лінію вказаного твору. Синкопований ритм, моторна танцювальна мелодика польської народної пісні стала, на мою думку, зручною ритмічною матрицею для створення нового поетичного сюжету. Запозичення польських танцювальних ритмів, як- от мазурка ,куявяк чи оберек, зустрічаємо і в інших українських народних піснях, особливо Західного регіону України.

Характерним є і те, що багато пісень веселого танцювального характеру з жартівливим змістом, написані не в мажорному, а в мінорному ладі. Прикладом можуть слугувати польська народна пісня «Czerwona roza biały kwiat» та українська – «Червона ружа трояка», які при абсолютно однаковій будові мелодії значно відрізняються змістом. Висловлюючись словами М. Лисенка, вони створюють «оригінальний сумішок мажору з мінором», який властивий польським та галицьким народним пісням і є ознакою взаємного впливу і збагачення ще з часів княжої Русі.

Зустрічаються випадки, коли при дуже подібній мелодії, український та польський варіант пісні мають різний зміст. Прикладами можуть слугувати польська народна пісня” W poniedziałek Rano” [2, с. 232] та українська “Казав мені батько” [4, с. 124].

Важливим для наших народів було поважне ставлення до численних календарних і релігійних свят. Спорідненість за змістом знаходимо і у колядках,

які з давніх-давен побутували як найбільш яскрава і колоритна музична форма, у дитячих, обрядових піснях, дитячих співаних іграх, баладах та романсах. Так, відома з дитинства українська веснянка-гра «Мак» [1, с. 140], яку я разом з дітьми виконувала в рухах на Великодні свята, також має відповідний польський аналог- дитячу пісню-гру з ідентичною назвою. Відповідь пташини і запитання до неї тотожні з українським текстом. Створення «мостів» з піднятих рук пар і проходження по цьому «мосту» - широковідома танцювальна фігура, як у Польщі, так і в Україні. Мелодика цих пісень має низхідний напрям, а ритміка пристосована до ходи. Звичайно склад слова відповідає одному крокові пісні.

Весняні ігри, які граються двома паралельними рядами, також зустрічаються у польських та українських творах відповідного циклу. Це нагадує змагання двох гуртів, які рухаються один одному на зустріч. До такого типу належить слов'янська пісня – гра «Їде, їде Зельман» [1, с. 44]. Ця гаївка була поширена на всіх українських землях. А от від записувача українського фольклору Миколи Тихоновича-Сафроняка з Тульчина, я почула цю пісню в польському варіанті:

Dzien dobry, Zelman,
Dzien dobry, jego brat,
Dzien dobry, Ielmanowa,
Cala jego rodzina.

В поетичних текстах приспівів весняно-літніх пісень обидвох народів часто значаться назви дерев: верба, явір, дуб, клен, горіх та інші. Це свідчить про символізацію життєвої сили природи. Слов'янська народна міфологія має широку і цікаву символіку. Верба – кущ чи дерево символізує швидкий ріст та родючість; мак в народному світобаченні пов'язаний із красою, молодістю, любов'ю; калина – опоетизований символ дівчини, жінки; явір - асоціативно пов'язаний з образом парубочої краси і сили.

Чільне місце серед парадигм художніх образів посідають птахи і рослини. Аналізуючи спільну тематику, помічаємо часте згадування як в

українському, так і польському фольклорі дерева-оберегу явору, який символізує парубочу красу і силу. Наприклад, у пісні «W zielonym gaju» є такий приспів:

W zielonym gaju ptaszki spiewaja

Ptaszki spiewaja pod jaworem.

Надзвичайно цікавим для спостереження виявляється взаємовплив польських та українських весільних пісень. Художньою довершеністю і навіть вишуканістю відрізняються варіанти весільної пісні, зверненої до молодої, яка залишає батьківське гніздечко. Вони мають різні початки: « Oj nie płacz, nie płacz, kochanie moje», « Oj siadaj ze z nami», «Oj sidaj, siday, moje kochanie» і одну розспівну, сумну мелодію [2, с. 78-80]. Ця польська весільна пісня набула також значного поширення в українській весільній пісенності, особливо в західних областях України. Пам'ятаю, як будучи на весіллі у м. Стрий Львівської області почула варіант видозмінених з польської пісні слів: « Сядай, сядай, коханне моє, ніц не pomoже плаканне твоє. Штири воли стоять в возі, сам молодин на завозі. Коханне моє, плаканне твоє», що повністю скальковано з польської пісні.

Одним із найулюбленіших жанрів поляків і українців є балади, які з музичного боку відзначаються багатоплановістю та різноманітністю. Є серед них мінорні, ліричні, наспівні (“Maniusiu, Maniusiu” [2, с. 191], Szumiala leszczyna” [2, с.187]), жваві, мажорні, танцювальні (Ozenil sie, pan Bielecki” [2, с. 90]). Балада “Poszta Marysia na Bukowine” відрізняється від інших більш складною “мозаїчною” будовою [2, с. 259]. Фольклористка Ярослава Павлюк записала український варіант твору в с. Желодець Кам'янсько –Бузького району на Львівщині:

Погнала воли на Буковину,

Там си купила скрипку єдину.

Ой грала, співала,

Поки свої волики продала.

Мелодія твору тотожна, співають цю народну пісню в польських селах Житомирщини і Хмельниччини, а не лише в Польщі.

Підсумовуючи, скажемо, що пісенний фольклор України та Польщі є яскравим матеріалом, за яким стоять нашарування духовної культури минулого. Внаслідок багатівікового сумісного життя, їх взаємного впливу різні музичні стилі переплелися настільки тісно, що їх складно відділити один від одного. Спільна тематика, символіка, атрибутика, а також разюча схожість ритмічної та мелодичної ліній польських та українських пісень, - свідчення того, що вони виростили з одного праслов'янського кореня.

Такий культурний діалог став яскравим прикладом взаємодії двох народів, які мають спільний багатівіковий досвід сусідства, що з одного боку, збагачує їхні музичні традиції, а з іншого- допомагає кожній культурі зберігати свою унікальну самобутність, сприяє взаємному підсиленню.

Список літератури

1. Веснянки. / упорядник Марія Пилипчак. Київ : ТОВ «Задруга», 2008. 140 с.
2. Пісенна культура польської діаспори України / Упорядник Лариса Вахніна. Київ : Голов. спеціалізм. ред. літ. мовами нац.. меншин України, 2002 . 288 с.
3. Spiewamy wszyscy/Obracawnie redakcyjne Jozef Wierzgon. – Katowice-CtskyTesin, 1998. 225 s.
4. Українські народні пісні / Ред. Преварська М.І. Київ : «Велес», 2008. 192 с.

Василець В.П.,
*старший викладач, концертмейстер
Хмельницької школи мистецтв «Райдуга»,
м. Хмельницький*

ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ЧИТАННЯ НОТ З ЛИСТА НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

Читання нот з листа у фортепіанній практиці – один з найважливіших аспектів, на який слід звернути увагу з перших уроків навчання гри на

фортепіано. Ця форма діяльності відкриває в подальшому широкі можливості для всебічного вивчення як фортепіанного репертуару, так і різноманітних зразків музичної літератури. Іншими словами – це постійна швидка зміна різноманітних вражень та компетентностей, інтенсивний потік багатой та різнохарактерної музичної інформації.

У багатьох методичних розробках, з психологічного погляду, читання нот з листа – це високоорганізована система вмінь та навичок, заснована на тісному синтезі зору, слуху та моторики. Музичне мислення учнів за умови достатньо вмілого, кваліфікованого читання нот з листа, помітно активізується. Сприйняття стає більш яскравим, живим, загостреним, цілісним. Це процес, який завжди має яскраве, привабливе емоційне забарвлення. Якщо ми говоримо про те, що піаніст гарно читає з листа, то маємо на увазі високоякісне в технічному та художньому сенсі виконання твору без попередньої підготовки. Це велика майстерність, володіння якою зазвичай перевіряється у відповідних обставинах: на концерті, іспиті, в класі на заняттях з викладачем. Необхідно уявити форму твору, його стиль, динаміку, темп, звучання в цілому, підібрати зручну аплікатуру і потім почати виконання твору на інструменті. Практичний досвід, безперечно є передумовою набуття будь-якої компетентності [1, с. 183].

Отже, процес гри з листа є досить складним вмінням і тому, умовно, можемо його розділити на три етапи. Для початку розглянемо перший етап, який містить визначення характеру, темпу, тональності, розміру, швидкого перегляду тексту з метою визначення метро-ритмічного малюнку та агогіки, і, що є суттєвим, визначення стратегії поведінки рук. До другого етапу гри з листа відноситься вже саме читання, що пов'язане з роботою зору і слуху. Зорове охоплення та уявне дешифрування ритмічної й звукової графіки, розпізнавання у тексті знайомих елементів, а також, одночасне охоплення різних фрагментів тексту – той, який ще належить зіграти та той, що виконується на цей момент. Та, нарешті, третій етап полягає у реалізації нотного тексту, координації діяльності всього ігрового апарату, уявленні кінцевої мети, яким є художнє виконання та автоматизація процесів.

Велике значення при грі з листа має впевнене, виважене орієнтування рук на клавіатурі без додаткового контролю зору, володіння аплікатурною технікою, що є головними елементами навички читання нот з листа, починаючи від сприйняття тексту і закінчуючи його виконанням. І тому, одним з важливих завдань цієї методики полягає у стимулюванні планомірного накопичення у свідомості піаніста стійких компетентностей або «формул» фортепіанної музики, доведенні системи «зір-слух-моторика» майже до автоматизму, розподіляючи на дві стадії: перша – сприйняття та запам'ятовування, друга – виконання. Як пише автор: "Накопичений запас слухових вражень не завжди спрацьовує при читанні з листа. Коли піаніст переходить до гри по нотах, він не завжди охоплює музичну фразу цілком. Щоб підготувати його до читання нотного тексту, необхідно формувати дії та навички активної роботи зору, слуху і моторики" [2, с. 56].

Важливу частину роботи під час читання нотного тексту виконує зір. Під час цього процесу слід звернути особливу увагу на такі аспекти, як миттєве охоплення певних мелодичних та гармонічних побудов, точне визначення інтервальних відстаней між звуками та відповідне втілення їх на клавіатурі. Також необхідно розвивати здатність відрізнити по ступеневий рух від інтервальних стрибків, вміння визначати напрямок мелодичних побудов (праворуч-ліворуч, догори-донизу). Необхідно набувати вправності охопити зором одночасно два ключі на різних нотних станах та координувати рухи рук при зчитуванні двох нотних станів одночасно. На сам кінець, прочитання та миттєве втілення знаків альтерації, штрихів, динамічних відтінків, опанування основних аплікатурних принципів.

Саме на початковому етапі, на що потрібно звернути увагу, допомагають розвивальні метро-ритмічні ігри, які стають первинним елементом ритмічного виховання та канвою для сприйняття нотного тексту при грі з листа. Завдяки пульсації засвоюється співвідношення тривалостей, ритм, метр, який інтуїтивно відчуває виконавець. Як показує практика, під час читання з листа в учнів часто виникають труднощі в моменті, коли їм доводиться зосереджувати увагу на

нотному тексті та на грі, не дивлячись на клавіатуру. Це викликає зупинки у виконанні та не дає можливості розібратися у змісті та формі твору. Така ситуація трапляється внаслідок відсутності контакту між зоровим сприйняттям нотного тексту та фізичним відчуттям клавіатури. І тому, для подолання цього недоліку учням рекомендується грати повільні твори з плавним розвитком мелодії та нескладним супроводом [3, с. 89].

Таким чином, досліджуючи дане питання, можна зробити висновки, що читання нот з листа не є вродженою здібністю, ця компетентність є наслідком систематичного тренування в даній галузі музикантів різного профілю. Робота над формуванням навичок в жодному разі не повинна обмежуватись початковим навчальним етапом. Цей процес необхідно вдосконалювати весь період навчання в мистецькій школі. Загальний музичний розвиток має бути особливою фаховою метою фортепіанної педагогіки, тобто, читання музики з листа має всі підстави стати одним з головних, фахових засобів практичного досягнення цієї мети.

Список літератури

1. Заря Л. О. Специфіка формування навичок читання з листа нотного тексту у майбутніх вчителів музики : Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : зб. наукових праць. Вип. 18(23). Київ, 2015. С. 182-184.
2. Рябов І., Рябов С., Читання з листа в класі фортепіано : 1–2 кл. Київ : Музична Україна, 1988. 64 с.
3. Скоробагатько Н. Нотатки оперного концертмейстера. Київ : Музична Україна, 1973. 330 с.

Воротняк А.В.
здобувач освіти
спеціальності 024 Хореографія
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький

ВИКОРИСТАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ПІД ЧАС НАВЧАННЯ ХОРЕОГРАФІЇ: МОДЕЛЬ TdFu

У сучасних умовах хореографічне навчання в системі позашкільної освіти набуває особливої актуальності. Популярність різних танцювальних напрямів, орієнтир на здоровий спосіб життя і фізичну досконалість, задоволення комунікативних запитів, бажання творчого самопрояву, розвиток soft skills сприяють залученню дітей та молоді до занять в хореографічних гуртках.

Реформи системи позашкільної освіти, пов'язані з комерціалізацією додаткових освітніх послуг, вимагають перегляду традиційно усталених підходів до хореографічної роботи з дітьми, активного застосування інноваційних методів навчання, впровадження популярних напрямів сучасного танцю. Практика показує, що сучасні діти з захопленням відвідують хореографічні гуртки доти, поки освітній процес у них не зводиться до муштри та одноманітності, а заняття приносять задоволення, емоційну розрядку і не несуть фізичного та психічного перевантаження. Тобто сучасна система хореографічної позашкільної освіти має бути орієнтована на потреби сучасного суспільства, умови праці та індивідуальність дитини.

В цьому аспекті актуального значення набувають саме інноваційні підходи до проведення хореографічних занять. Термін «інновація» (італ. *innovazione*) трактується як новина, оновлення, зміна. Стосовно педагогічного процесу інновація означає введення нового в цілі, зміст, форми і методи навчання та виховання. Інновації є результатом наукових пошуків, передового педагогічного досвіду окремих учителів і цілих колективів. У науково-методичній літературі визначена певна термінологія нововведення — нові форми організації праці та

управління, нові види технологій, які охоплюють не тільки окремі установи та організації, але й різні сфери діяльності [3, с.45]. Інновації в освіті — це створення, запровадження та поширення в освітній практиці нових ідей, засобів, педагогічних та управлінських технологій, у результаті яких підвищуються показники (рівні) досягнень структурних компонентів освіти, відбувається перехід системи до якісно нового стану. Інновація має багатомірне значення, оскільки складається з власне ідеї та процесу її практичної реалізації [3, с. 46].

Питання теорії і методики роботи з хореографічним колективом розглядали як теоретики, так і практики: О. Мартиненко, С. Шалапа, Н. Корисько, Б. Колногузенко, П. Фриз та ін. [1; 2]. В основу досліджень покладені проблеми організації освітнього процесу в дитячому колективі, вимоги до танцювального репертуару, виховна робота тощо. Аналіз досліджень питань теорії та методики організації хореографічної роботи в дитячих хореографічних колективах (В. Годовський, О. Голдріч, В. Кирилюк, Б. Колногузенко, А. Тараканова та ін.) дозволив визначити прихильність авторів до класичної моделі хореографічного навчання.

Потрібно вказати, що для створення умов для розкриття та розвитку творчого потенціалу вихованців, формування у них стійкої мотивації до занять хореографією та досягнення ними високого творчого результату використовуються різні методи роботи. Особливого значення набуває взаємодія традиційних та інноваційних педагогічних підходів на заняттях з хореографічним колективом. До традиційних методів підготовки відносяться методи та рекомендації з вивчення танцювальної техніки, побудови і розумування танцювальних комбінацій, вивчення історії становлення і розвитку мистецтва танцю, загальний естетичний розвиток вихованців. Інноваційні методи включають в себе наступні компоненти: сучасні педагогічні технології розвитку лідерських і діалогічних здібностей; педагогічні аспекти творчої діяльності; методи розвитку міжособистісного спілкування у колективі; інтеграцію в процесі створення колективного творчого продукту танцювального колективу; методи створення художнього середовища засобами хореографії.

Teaching Dance for Understanding - це модель викладання танцю, яка занурює дітей у справжній танцювальний досвід - і заохочує вихованців до набуття впевненості, творчого дослідження та вдосконалення навичок [5]. Ця модель основана на конструктивістській теорії про те, що знання можна створити. Якщо просити дітей «рухатися творчо», то це їх лякає, особливо якщо їм попередньо не дали інструментів або основ для творчого руху. Коли діти будуть мати основний запас рухів, їх тоді можна навчити творчому танцю, це буде основа для розуміння понять та принципів, вони зможуть підійти до процесу навчання більш змістовно [7].

Модель TDfU - це 6-етапний процес, який починається з «грайливого досвіду» і закінчується «виконанням танцю» (Рис. 1.). Практикуючим фахівцям рекомендується почати з першого кроку і пройти повні 6 етапів. Відповідно до стандартів SHAPE America та його результатів [4], молодші учні працюють над основами танцю і довше залишаються на кроках 1–4, не переходячи до кроків 5 і 6.



Рис.1. Графічна модель TDfU [5]

Потрібно вказати, що у практичній діяльності потрібно витратити достатньо часу на кожен з кроків, щоб переконатися, що вихованці отримують знання, щоб зміцнити впевненість. Якщо діти будуть проходити кожен з етапів поверхнево, це може призвести до того, що учням не вистачить впевненості, щоб рухати своїм тілом творчо або досліджувати рух за призначенням. В ідеалі кожному з етапів можна присвятити цілий період занять. Наприклад, у 6-

денному танцювальному блоці щодня рекомендується навчати новому етапу, з виступами в останній день. Деякі педагоги також успішно поєднували кроки 2–3 або 3–4 на одному уроці.

Розглянемо кожен етап моделі TDfU.

Етап 1: Танець як грайливий досвід

На першому етапі викладач веде вихованців через захоплюючу хореографію, яка зосереджується на фундаментальних рухах та фундаментальних поняттях (наприклад, дотик і стрибок). Педагог-хореограф використовує популярну музику і закликає учнів слідувати за ним під час руху по тренажерному залу. Вихованці рухаються по танцювальному простору, в той час як хореограф підказує учням, коли рух змінюється.

На цьому етапі вихованці фізично відчувають обстановку у навчальному просторі, де вони «не можуть помилитися», що формує позитивне ставлення/мислення про те, яким може бути танець.

Рекомендації для хореографа: Знайдіть музику, яка подобається дітям. Використовуйте різноманітні фундаментальні рухові навички (наприклад, вихованці можуть ходити за 3 рахунки, а потім стрибати на 4-й рахунок під час куплету пісні)

Етап 2: Вдячність за танець

На другому етапі вихованцям пропонується застосувати більш когнітивний підхід до танцю. Вчитель може навчити їх танцювальної лексики і навіть історії жанрів танцю. Попросити своїх вихованців знайти подібності або відмінності між рухами, які використовуються в одному танцювальному жанрі або іншому. Наприклад, яка різниця між тим, як люди переходять на західноафриканську музику, і тим, як люди переходять на музику польки. Діти на цьому кроці також можуть вивчити елементи танцю, використовуючи Laban's Framework або V.A.S.T.E. (Рис.2).

Другий етап дозволяє дітям вивчати культурні та символічні аспекти танцю як виду мистецтва та фізичної активності.

Рекомендації вчителю: Знайдіть елементи танцювального плакату, щоб повісити або спроектувати на стіну [3]. Щоб діти брали участь у різних жанрах танців або дивились короткі кліпи, щоб порівняти, використовуючи рухову лексику.



Рис.2. В.А.С.Т.Е. елементи танцювальних плакатів у класі хореографічної підготовки

Етап 3: Розробка зв'язків

На 3-му етапі вихованці починають встановлювати зв'язки з музикою, ритмом, м'язами, емоціями, попередніми знаннями та однолітками. Вони продовжують взаємодіяти з музикою або з самотійно створеними ритмами (наприклад, комбінації опесків) і накопичувати нові знання, які, в свою чергу, підвищують їх компетентність.

Під час цього кроку учні повинні знати про структуру пісні та про те, як підрахувати 32 рахунки, щоб вдосконалити свій танець.

На цьому етапі діти можуть слухати музику різних культур, жанрів та епох. Вихованців можна заохотити на бесіду, які музика викликає у них почуття, перш ніж показувати їх своїм тілом. Цей крок веде до творчого дослідження тіла, і це чудовий зв'язок між словами та фізичним рухом.

Тепер, коли діти познайомилися з більшою кількістю танцювальної термінології, вони можуть краще висловити, як музика змушує їх відчувати, і це дає їм можливість слухати музику і розуміти, як вона змушує їх рухатися.

Рекомендації вчителю: Критичний крок, якщо навичка підключення до музики не перепідготовлена, саме тут багато дітей «втрачають ритм» через стрибки зростання в період статевого дозрівання. Використовуйте на цьому

кроці ізольовані ритмічні заняття та ігри (барабани, тупання, самостійні ритмічні ігри). Використовуйте елементи танцювальних плакатів і заохочуйте учнів визначити, як різна музика викликає у них бажання рухатися. З молодшими оцінками напишіть відповіді учнів на дошці.

Етап 4: Творче дослідження

Тепер вихованці переходять до творчого переміщення свого тіла під музику. Дітям можна подати танцювальну лексику (наприклад, «руки» і «коса риска»), і їх можна попросити використовувати слова, щоб створити танець і рухатися в такт пісні. Дітям може бути запропоновано використовувати один і той самий танцювальний рух під різні пісні або використовувати однакові рухові слова для створення різноманітних танцювальних рухів. Учні можуть творчо рухатися, але в рамках 4 або 8 .

На цьому етапі вихованців слід попросити рухатися творчо, як тільки вони отримають основу для того, як їхнє тіло може рухатися. Цим кроком танцювального підрозділу більшість вихованців схвильовані та активно просять створювати власні рухи.

Рекомендації для вчителя: Діти будуть «творчими», складаючи власні танцювальні рухи, використовуючи один або кілька елементів танцю (наданий викладачем або на вибір учня). Запропонуйте дітям знайти більше ніж один спосіб використання вибраних ними слів (наприклад, "Я бачу, що ти «ріжеш» руки, чи можеш ти вибрати іншу частину тіла, щоб розрізати?" або "Я бачу, що ти і твій партнер працюєте з одними і тими ж словами. Чи можете ви дзеркально відображати або порівнювати один одного?»).

Словесне підкріплення має вирішальне значення на цьому етапі. Нагадайте учням, що коли вони рухаються творчо і додають свої власні ідеї та стиль, вони "не можуть помилитися".

Етап 5: Удосконалення навичок

На цьому етапі вихованці використовують всі наявні у них інструменти для створення танцю на основі критеріїв, встановлених учителем.

Створення танцю може бути простим, наприклад всі учні, які використовують елементи танцю можуть побудувати послідовність з 32 тактів, яку вони можуть виконувати в унісон з групою. Наприклад, усіх учнів можна попросити створити танець на 32 пункти під приспів пісні «Waka Waka» Шакіри. Коли музика включається, всі учасники групи можуть одночасно виконувати свої 32 рахунки в різних частинах тренажерного залу.

Щоб забезпечити більшу автономію, дозвольте учням 4 класу і вище вибрати власну пісню зі списку пісень, які перевірів учитель. Групи несуть відповідальність за створення будь-якого руху, який представляє призначений елемент танцю, за кількість призначених повторень.

На цьому кроці вихованці повинні бути оснащені інструментами, щоб зрозуміти, що танець - це серія пов'язаних, контрольованих рухів. Тепер відповідальність студентів полягає в тому, щоб працювати разом і висвітлювати те, що вони знають. На попередні етапи повинно було бути витрачено достатньо часу, щоб переконатися, що учні впевнено виконують рухи в такт.

Рекомендації для вчителя: Вчителі можуть спільно створювати танець з вихованцями. Наприклад, вчителі можуть провести учнів через їх хореографію для куплету пісні, з окремими учнями або невеликими групами, які виконують свою послідовність хореографії з 32 тактів під час приспіву.

Деякі вихованці можуть досягти успіху на цьому кроці і бути сповненими ідей, тоді як іншим все ще може знадобитися рамка. Використовуйте свій танцювальний словниковий запас, щоб допомогти дітям, які потребують більше керування.

Надайте вказівки з графічними органайзерами (наприклад, підкреслимо, що 32 такти можуть складатися з чотирьох індивідуальних, але зв'язуючих 8 тактів). На цьому етапі важливий процес репетиції, рецензування вчителя або експертної оцінки та вдосконалення, щоб забезпечити фізичну інтеграцію навичок. Вчителі та однолітки повинні надавати формувальний зворотний зв'язок, щоб допомогти учням виконати відшліфований танець до останнього кроку.

Етап 6: Танцювальна вистава

На цьому останньому етапі вихованці виконують свій танець. Продуктивність може змінюватися в залежності від структури. Як зазначалося раніше, ви можете попросити всіх дітей поставити хореографію своїх 32 на один і той самий пісенний приспів, і всі вони можуть виконувати свій танець одночасно, або вони можуть виступати по черзі, якщо всі вони вибрали власні пісні.

Однією з цілей моделі TDfU є надання вихованцям інструментів та практичних можливостей використовувати елементи танцю для створення та виконання танцю з упевненістю.

Рекомендації для вчителя: Потрібно створити відеозапис кінцевого виступу для його використання в якості підсумкової оцінки [7].

Отже, модель TDfU забезпечує унікальну структуру для вихованців, щоб швидко нарощувати свій танцювальний словниковий запас і навички. Якщо цієї моделі дотримуватися в програмах підготовки вчителів, то, можливо, більше дітей розвинуть компетентність, впевненість і мотивацію, щоб залишатися активними протягом усього життя під час занять хореографією.

Таким чином, можемо узагальнити, що важливою проблемою в хореографічній освіті є застаріла методика навчання. За твердженням науковців для подолання цієї проблеми необхідна нова інноваційна методика, заснована на особистісно-орієнтованому підході, впровадженні в навчальний процес сучасних інтерактивних інноваційних технологій та поєднанні теоретичних занять хореографії з практичними. Наведена нами модель TDfU є наразі прикладом використання інноваційної педагогічної технології у практичному педагогічному досвіді.

Список літератури

1. Мартиненко О. В. Теорія і методика роботи з хореографічним колективом : навчальний посібник для студентів спеціальності 024 Хореографія. Бердянськ : Видавець Ткачук О.В., 2016. 342 с.

2. Кирилюк В. М. Теоретико-методичні засади роботи з хореографічним колективом. *Наукові записки НДУ ім. Гоголя*. Психолого-педагогічні науки. 2018. № 3. С. 45–49
3. Fasteneau A. The elements of dance, 2018. URL: <https://www.elementsofdance.org/begin-here.html> (дата звернення: 10.11 2024).
4. SHAPE America – Society of Health and Physical Educators. National standards and grade level outcomes for K–12 physical education. Champaign, IL: Human Kinetics, 2014. URL: <https://www.scirp.org/reference/referencespapers?referenceid=1842525> (дата звернення: 10.11.2024)
5. PHYSEDagogy. Teaching dance for understanding (TDfU), 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KCUyNSvIkLI> (дата звернення: 10.11 2024).
6. Marquis J. M., & Metzler M. Curricular space allocated for dance content in physical education teacher education programs: *A literature review*. *Quest*. 2017. 69. 384–400.
7. Melanie G. Levenberg. Teaching Dance for Understanding: *Reconceptualizing Dance in Physical Education*. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07303084.2020.1770519> (дата звернення: 10.11 2024).

Гавран І. А.,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри майстерності актора ФКіТБ
Київського національного університету
культури і мистецтва, м. Київ

ДО ПИТАННЯ ВПРОВАДЖЕННЯ ТА ВИКОРИСТАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

В епоху модернізації оволодіння сучасними технологіями, інноваційними методами роботи є важливим аспектом в контексті будь-якої діяльності. Не

менш важливими сучасні технології є і в діяльності майбутніх фахівців аудіовізуального мистецтва і виробництва, адже володіючи ними фахівець здатен підлаштовуватися під сучасні професійні тенденції та підвищувати якість своїх медіа проектів.

Сучасний ринок праці потребує спеціалістів, які окрім сформованих фахових якостей здатні підлаштовуватися під сучасні вимоги та тенденції. Однією з вимог до сучасного фахівця є вільне володіння інноваційними технологіями та здатність ефективно застосовувати їх у власній професійній діяльності. Не менш важливим є використання сучасних технологій для майбутніх фахівців аудіовізуальної сфери, особливо через військовий стан в Україні. Дані процеси визначають необхідність застосування майбутніми фахівцями сучасних технологій, як в освітньому процесі так і в професійній діяльності, адже через перехід більшості галузей, в тому числі мистецької, в онлайн-простір, розвиток українського кінематографу не має зупинятись, що вказує на важливість дослідження даного питання.

Зокрема, V. Marchenko and Yu. Pomazkov [6], що розкрили у своїй роботі аспекти підготовки сучасних режисерів у вищих навчальних закладах, зазначають, що сучасне кіно та театр потребують кваліфікованих фахівців, які окрім творчих задатків та креативного мислення вмотивовані до опанування сучасними технологіями та здатні активно використовувати їх у власній діяльності. Проте, останні дослідження даної проблеми демонструють, що вищі навчальні заклади не мають достатньої технічної та методичної бази для опанування студентами сучасними технологіями. Так, G.V. Lagunova [5] яка досліджувала питання використання сучасних технологій у сценічному мистецтві, дійшла до висновку, що наразі відсутні фахові підручники, методичні матеріали та дослідження щодо використання інновацій у мистецькій діяльності, що обмежує творчий потенціал студентів. З цього приводу, O.V. Savchuk [8], розкриваючи в своєму дослідженні питання підготовки сучасного оперного режисера, своєю чергою зазначає, що українські режисери мають якісну технічну базу для реалізації свого творчого потенціалу, проте вона не завжди

представлена у вищих навчальних закладах, а у професійній діяльності використовується здебільшого для створення телешоу, а не для підготовки театральних вистав або кінострічок.

Так, O.D. Moskvich and T.M. Pryhoda [7], досліджуючи трансформації в сучасній театральній культурі та івент-технології, зазначають, що епоха онлайн-простору має сприяти розвитку театального мистецтва і його актуалізації, що може бути реалізовано через використання сучасних технологій в сценічній діяльності. В свою чергу, V.O. Bugayova [1], досліджуючи трансформацію діяльності сучасного режисера, зазначає, що кваліфікований фахівець здатен успішно поєднувати сучасні технології з традиційними театральними формами і завдяки цьому впливати на емоції публіки і підвищувати якість своєї роботи.

З цього приводу, O. Venher and M. Kotskyi [2], що описували в своєму дослідженні технічні засоби реалізації режисерського задуму, вважають, що сучасний режисер загалом може реалізувати всі свої творчі задуми лише володіючи сучасними методами та технологіями, адже тільки використовуючи їх у своїй діяльності, фахівець здатен впливати на сучасного глядача і повністю передавати головну ідею вистави та/або кінострічки.

Доцільно зауважити, що проаналізовані наукові джерела вказують на те, що сучасні технології та епоха онлайн-простору може і має сприяти розвитку українського аудіовізуального мистецтва, так, підготовка фахівців має відбуватись з урахуванням сучасних інноваційних тенденцій. Майбутні фахівці, готуючись до своєї професійної діяльності, мають враховувати потреби сучасного суспільства і адаптувати свою діяльність та свій продукт під ці потреби. Готуючи майбутнього спеціалістів, важливо враховувати, що сучасний кінематограф потребують фахівців, які не просто набули теоретичних та практичних знань, а розуміють всі тонкощі своєї професії і здатні до гнучкості – швидкого пристосування до змін в суспільстві та мистецтві, зокрема до використання інновацій у власній діяльності [3].

Майбутні фахівці мають враховувати, що сучасний глядач, окрім глибокого сенсу кінострічки, вмілого поєднання культурних елементів з

сучасними темами та проблемами, хоче бачити гарну картинку, що може включати в себе якісні візуальні ефекти, аудіо та відео-ефекти. Так, для того, щоб надавати глядачу продукт, що адаптований під його потреби і може привернути його увагу, сучасний фахівець має володіти сучасними технологіями і особливу увагу приділяти тим інноваціям, що притаманні сучасному суспільству та добре сприймаються сучасним споживачем [8]. Однак, для того, щоб мати можливість створювати такий продукт, фахівець має мати якісну підготовку, яку може отримати у рамках вищого навчального закладу.

Якісна підготовка майбутніх фахівців аудіовізуальної сфери у вищих навчальних закладах може відбуватись шляхом використання сучасних технологій в освітньому процесі. Зокрема, їх застосування формує у студентів певні технологічні навички, які вони зможуть використовувати у своїй власній діяльності, а також підвищує важливість інноваційних технологій в їх сприйнятті власної діяльності. Існує дослідження, результати якого показали, що майстерність педагога, його вміння застосовувати сучасні технології в освітньому процесі, визначає якість формування навичок використання даних технологій у студентів [4].

Підсумовуючи, слід сказати, що в епоху активного розвитку онлайн-взаємодії та активного включення сучасних технологій в усі робочі процеси аудіовізуального мистецтва, інноваційні цифрові навички є важливими елементом у становленні майбутнього медіа-фахівця. Так, сучасні технології допоможуть впливати на емоції глядачів, моделювати положення акторів на сцені або знімальному майданчику, проектувати можливі наслідки їх дій, що значно полегшить процес підготовки вистави або зйомки, покращить якість вистав та кінострічок. Отже, впровадження та використання інноваційних технологій у робочому процесі, майбутній фахівець аудіовізуального мистецтва має опанувати, ще на етапі свого навчання у вищому навчальному закладі.

Список літератури

1. Bugayova, V.O. Ukrainian resistance to Russian aggression in the context of “directing of action”. *Culture of Ukraine*, 2022. 78, 87-93. <http://kukhsac.in.ua/issue/view/16180/9081>
2. Venher, O., Kotskyi, M. Artistic and technical means of realizing the director’s idea in the modern film industry. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, 2023. 6(1), 83-91. <http://audiovisual-art.knukim.edu.ua/article/view/279247>.
3. Dats, I. Format of musical theatre director’s training in socio-cultural realities of independent Ukraine. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky*, 2021. 3-4(52-53), 181-202. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(52-53\).2021.251821](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251821).
4. Englund, C., Olofsson, A.D., Price, L. Teaching with technology in higher education: Understanding conceptual change and development in practice. *Higher Education Research & Development*, 2017. 36(1), 73-87. <https://doi.org/10.1080/07294360.2016.1171300>.
5. Lagunova, G.V. Modern technologies in performing art as a component of professional formation cultures of theater artists. *Kyiv Scientific and Pedagogical Bulletin*, 2021. 22(22), 53-58. http://knopp.org.ua/file/22_2021.pdf.
6. Marchenko, V., Pomazkov, Yu. Modern look on teaching of film direction as disciplines. *Academic Bulletin of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named after I.K. Karpenka-Karoy, Screen arts*, 2020. 26, 105-108. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.26.2020.202611>.
7. Moskvich, O.D., Pryhoda, T.M. Media transformations and event technologies in modern theatrical culture: Ukrainian context. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 2020. 35, 115-122. <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/download/371/471>.
8. Savchuk, O.V. Opera and modern technologies. Challenges of time before the profession of opera director. *Current Issues of Humanitarian Sciences*, 2022. 49(2), 28-33. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-2-5>.

9. Schlomann, A., Seifert, A., Zank, S., Woopen, Ch., Rietz, Ch. Use of information and communication technology (ICT) devices among the oldest-old: *Loneliness, anomie, and autonomy. Innovation in Aging*, 2020. 4(2), igz050. <https://doi.org/10.1093/geroni/igz050>.

Гавриленко Л. М.,
кандидат педагогічних наук,
викладач-методист, завідувач відділом «Спів»
Хмельницького фахового музичного коледжу імені В. Заремби,
м. Хмельницький

РОЗВИТОК ДУХОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ УЧНЯ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ СПІВУ

У сучасному світі гостро стоїть проблема втрати духовних цінностей у повсякденному житті. Благодатним заняттям в формуванні моралі, духовної наповненості є мистецтво, особливо спів. Деякі викладачі постановки голосу помилково вважають, що потрібно тільки вибудувувати правильну співацьку позицію, дихання, резонаторне відчуття і інші технічні навички, але не заглиблюватися в процес поєднання розвитку душі учня через спів. На нашу думку, саме навчання співу відбуватиметься швидше та результативніше при умові поєднання з духовно-культурним розвитком учня.

Г. Ващенко, засновник національної педагогіки у праці «Загальні методи навчання» зазначає, що знання не мають цінності, коли не вихований потяг до високих ідеалів, воля та сильний характер. Тобто якщо співак має певні навички, але не має волі, цілеспрямованості, характеру, потягу до самовдосконалення та розвитку, він не відбудеться як професіонал. Таким чином, виховання характеру та високих духовних цінностей мають йти паралельно у процесі формування співака або навіть попереду.

Звернемося до формулювання таких понять як «культура» та «духовність». Поняття «культура» нерозривно поєднано із ширшим поняттям «духовна

культура». Г. Падалка у методичному посібнику «Педагогіка мистецтва» на підставі узагальнення філософської, психолого-педагогічної літератури як вихідне положення для педагогічних пошуків визначає таке формулювання поняття «духовної культури», а саме: «Духовну культуру доцільно розглядати як систему життєвих сенсів людини, пов'язану із внутрішнім психічним її життям і спрямовану на реалізацію гуманістичних цінностей в діяльності» [3].

Естетичні почуття та рівень культури – це дві складові духовності людини. Духовність ще включає в себе морально-етичний, релігійний досвід людини. Виходячи з цього, мета духовного розвитку учня – виховання доброти, порядності, поклоніння перед природою, здатність цінувати красу, любові до Батьківщини. Але для професійного музиканта, який намагається вплинути своїм мистецтвом на людей, наявність усіх цих рис, хоч які вони потрібні буде недостатнім. Оскільки художньому впливу передуює процес переживання, проникнення, сприйняття, та осягнення психічних станів людської натури, суспільних відносин, явищ природи і є, по суті, актом особистісного пожертвування. Розвиток в учня здібностей до вияву саме цих якостей – першорядне завдання педагога. Його вирішенню сприяють такі взаємопов'язані, взаємодоповнювальні напрями роботи:

- спілкування з природою;
- вивчення шедеврів в галузі мистецтва і літератури;
- розвиток творчих здібностей;
- виховання потягу до високих ідеалів;
- любов та відданість Україні.

Ш. Амонашвілі у праці «Школа життя» зазначає: «Слід змалку засвоювати красу звуку. Музикальність має потребу в освіті. Правильно, що в кожній людині схильність до звуку закладена, але без виховання вона спить. Людина повинна слухати прекрасну музику і спів. Іноді сама лише гармонія назавжди розбудить почуття прекрасного. Без усвідомлення значення музики неможливо зрозуміти й звучання Природи» [1].

Отже, духовний потенціал особистості – це інтегральна характеристика психічних можливостей особистості, що включає інтелект, емоції, волю та спонукає до самореалізації особистості. Специфіка педагогічної майстерності викладача співу полягає в тому, що обдарований викладач здатний навчити більшому, чим він сам вміє, а слабкий – меншому. Кожний викладач зобов'язаний досконало володіти своєю спеціальністю. Виховувати співака має тільки той, який сам високопрофесійний музикант, хто любить, відчуває, розуміє музику, хто сам постійно розширює свої знання, хто вдосконалює або підтримує своє володіння інструментом, голосом. Справжній викладач не зводить процес навчання співу до простої передачі власних знань і вмінь від вчителя до учня, використовуючи при цьому метод показу-наслідування. Цей метод демонструє тільки поверхово зовнішній бік виконання, але не дає розуміння та усвідомлення роботи голосового апарату, психіки, емоцій під час співу [2].

Список літератури

1. Амонашвілі Ш. О. Школа життя. Трактат про початковий ступінь освіти, заснований на принципах гуманно-особистісної педагогіки, Хмельницький. : Подільський культурно-просвітительський центр ім. М. К. Реріха, 2002, 169 с.
2. Гавриленко Л.М. Тези лекцій з предмету «Методика навчання співу» для фахових мистецьких закладів. ДМЦ Київ, 2018.
3. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін), Київ : Освіта України, 2008, 274 с.

*Гуцал Р. С.,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький*

*Гуцал О. П.,
викладач відділу «Оркестрові духові та ударні інструменти»
Хмельницького фахового музичного коледжу ім. В.І.Заремби,
м. Хмельницький*

ДИРИГЕНТСЬКИЙ СТИЛЬ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЕФЕКТИВНОГО УПРАВЛІННЯ ТВОРЧИМ ПРОЦЕСОМ

Діяльність диригента – одна з найскладніших музичних професій. Вона вимагає від людини, що присвятила себе цій практиці, виняткових здібностей. На диригента лягає головна відповідальність за правдиве відображення ідейно-художнього задуму композитора та якість виконання.

Диригування (від франц. *Diriger* – направляти, управляти, керувати) – один з видів музично-виконавського мистецтва, управління колективом музикантів (оркестром, хором, ансамблем, оперною трупю і т.д.) в процесі підготовки і під час публічного виконання музичних творів. Сучасне диригування вимагає від диригента широкої освіченості, ґрунтовної музично-теоретичної підготовки, тонкого слуху, хорошої музичної пам'яті, активної цілеспрямованої волі і звичайно вправного використання різних прийомів взаємодії з колективом. Але для виконання музичного твору, також і від колективу потрібні високий рівень професійної підготовки, величезне взаєморозуміння і абсолютне підпорядкування диригенту, відповідальному за результат їх старань. Основою у такому творчому дуеті є взаєморозуміння.

Колективна діяльність може бути побудована як на засадах принципів кооперації, які передбачають взаємодопомогу і співпрацю, так і на основі принципів конкуренції, в основі яких лежить ідея конкуренції членів групи один з одним [5, с. 361]. Віддаючи більшу перевагу згуртованості колективу, необхідної для ефективної його діяльності, дуже важливо не забувати, що при занадто теплих стосунках колектив більшу частину енергії витрачає саме на

підтримку гарних міжособистісних відносин, а робота непомітно відходить на другий план. Для вирішення подібних проблем і виробничих завдань диригент використовує різні стилі керівництва, які накладають на колектив особливий відбиток в манері виконання.

Авторитарний стиль відносин – більшість рішень приймається самим керівником. Спроби вплинути на вироблення рішення увінчуються вибухами люті або образливими репліками. Керівництво здійснюється за допомогою директив і наказів, які вимагають беззастережного виконання. З одного боку такий стиль керівництва, що чітко визначає функції кожного, є найбільш ефективним при недостатній кваліфікації членів колективу та їх низької свідомості. З іншого боку, стовідсоткова диктатура диригента навряд чи дасть значний художній результат. У теперішній час жоден поважаючий себе колектив не став би терпіти постійні вибухи люті диригента, образливі репліки, приниження і повне ігнорування норм і трудових положень [1, с.168]. На жаль, в провінційних мистецьких колективах робоче місце швидше покине рядовий виконавець, ніж диригент.

Демократичний стиль відносин – дозволяє підлеглим брати участь у прийнятті рішень. Такий стиль керівництва говорить про високий рівень розвитку колективу. У ньому виділяються найактивніші персоналії, з якими керівник погоджує свої рішення. А членам колективу надані всі можливості для прояву ініціативи і самостійності. Безумовно такий стиль керівництва дає найкращі результати: більш висока самооцінка, менше проблем і як правило підвищена працездатність. Диригенти такого плану, як правило, притягають до себе безмежним світлом і теплом своєї душі, що випромінюють силу, знання, мудрість і доброту [2, с.93]. Дуже приємно працювати в такому колективі.

Безвідповідальний стиль відносин, при якому ні керівник, ні колектив не обговорюють і не беруть участі у розвитку колективу, та не ставлять перед собою виконавських задач. Результати діяльності колективу при такому керівництві дуже скромні [4, с.15].

Почасти такий стиль керівництва панує в студентських колективах під час диригентської практики. Студенти виходять за пульт для розучування твору з музикантами, де виконавці – це ті самі студенти-однолітки, для яких диригент-учень не є авторитетом. І як наслідок – непокора, відсутність інтересу до подій, знижений рівень уваги і працездатності. Звичайно, такі колективи не позбавлені цілей і завдань, і результати далеко не найгірші, але залишається тільки мріяти щодо творчого настрою та емоційного посилю.

У таких випадках хочеться побажати молодим диригентам не показувати своє хвилювання музикантам, та ще рекомендується уявно відтворювати ситуації, що мають непередбачуваний характер і шукати по декілька рішень до них. Від диригента повинні виходити сила і впевненість. І навіть якщо диригент не буде видатним музикантом, якість організатора в собі він зобов'язаний зберегти.

Найбільш прийнятним стилем з вище перерахованих є демократичний. Наведемо основні особливості керівника демократичного стилю відносно:

- визнання права колег на ініціативу і заохочення такого права;
- побудова роботи на заохоченні та стимулюванні колективу, а не на загрозі;
- прагнення формувати високу самооцінку і віру в свої сили у виконавця. При тому всіляко уникати принижувань, глузувань, зауважень, дратівливості і нетерпимості;
- бажання керівника згуртувати своїх колег в колектив однодумців.

На жаль, керівник не завжди вміє висловити коректно критичне зауваження своїм музикантам, і багато з них сприймають подібні зауваження болісно. Дейл Карнегі у своїй книзі «Як завоювати друзів і впливати на людей» пише, що потрібно для того щоб впливати на людей, не ображаючи їх і не викликаючи почуття образи:

- починати з похвали і щирого визнання достоїнств співрозмовника;
- вказувати на помилки не прямо, а опосередковано;

- спочатку поговорити про власні помилки, а потім уже критикувати свого співрозмовника;
- задавати співрозмовнику питання замість того, щоб йому щось наказувати;
- висловлювати людям схвалення з приводу найменшої їхньої удачі і відзначати кожен їх успіх;
- створювати людям гарну репутацію, яку вони будуть намагатися зберігати [3, с.48-53].

Таким чином, здатність диригента до спілкування є однією із складових граней його таланту. Цю здатність, як і будь-яку іншу, потрібно розвивати. Помилки у спілкуванні призводять до того, що музиканти відмежовуються від диригента-людини, і не бажають працювати з повною віддачею. Уміння встати на правильно обрану позицію, дозволяє уникнути конфлікту, і більше того, сприяє підтримці згуртованості музичного колективу. З одного боку, найважливішою умовою такого досягнення є любов творчого колективу до музичного мистецтва, а з іншого боку – любов до свого диригента і художнього керівника.

Список літератури

1. Бермес І. Л. Особливості комунікації «композитор – слухач» у хоровому виконавстві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. № 2. С. 168–173.
2. Білова Н. К. Методи формування художньо-комунікативної компетентності майбутніх викладачів-хормейстерів. *Наукові записки*, 2022. Вип. 206. С. 91–97.
3. Варганич Г. О. Комунікативний аспект у діяльності диригента хору. *Наукові записки кафедри педагогіки*. Харків, 2013. Вип. XXXI. С. 48–53.
4. Коробка Т. С. Комунікаційні аспекти хорового виконавства (на прикладі діяльності Академічного хору імені П. Майбороди Національної радіокомпанії України) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 19 с.

5. Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2018. № 3. С. 359-366.

*Доманський А. С.,
викладач естрадного співу
Білогірської школи мистецтв
Хмельницької області*

СУЧАСНІ ВОКАЛЬНІ ПРИЙОМИ В ЕСТРАДНОМУ СПІВІ: ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ, ВПЛИВ НА ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ І ВЗАЄМОДІЯ З АУДИТОРІЄЮ

Естрадний спів є одним із найпопулярніших жанрів сучасної музичної культури. Він вимагає від виконавця не лише технічної досконалості, але й уміння досягати емоційного впливу на слухача. Одним із ключових інструментів створення такого ефекту є вокальні прийоми, що дозволяють варіювати тембр, динаміку та стиль виконання. Вивчення цих прийомів є актуальним для розширення виконавського арсеналу вокалістів та їхнього професійного розвитку.

Естрадний спів охоплює широкий спектр вокальних технік, кожна з яких має свої особливості та функції.

Проаналізуємо особливості сучасних вокальних прийомів у естрадному співі:

Белтинг: використання напруженого, але контрольованого звуку у верхньому регістрі, що додає динаміки і потужності виконанню. Цей прийом є характерним для поп-музики, рок-опери та мюзиклів.

Ріфи та ран: мелізматичні прикраси, що підвищують технічність і емоційність виконання. Часто використовуються в поп-музиці, R&B і соулі.

Фрай: низький регістр із характерним "скрипучим" звуком, який створює особливу драматичну атмосферу. Застосовується в рок-музиці та сучасному попі.

Тванг: яскравий, дзвінкий звук, що дозволяє вокалісту створювати акценти. Його часто використовують у кантрі та фольк-музиці.

Фальцет: легкий і повітряний звук, що використовується для досягнення контрасту в динаміці композиції.

Скет: імпровізаційна техніка без слів, популярна у джазі.

Субтон: м'який, "димний" звук із домішкою повітряного шуму, що додає інтимності та чуттєвості виконанню. Особливо характерний для джазових і ліричних балад.

Розвиток вокальних прийомів в естрадному співі вимагає комплексного підходу, який поєднує теоретичне вивчення та практичну роботу над технікою:

Дихальна підтримка: основа кожного прийому, що забезпечує стійкість звуку та контроль над динамікою.

Резонатори: розвиток уміння використовувати різні резонатори (грудний, головний, носовий) для досягнення необхідного тембру. Наприклад, тванг передбачає активацію носових резонаторів, а субтон – контроль за повітряним потоком.

Гнучкість голосу: вправи для розвитку мелізматичних технік, таких як ріфи, ран або скет.

Технічні особливості субтону: контроль за розподілом повітряного потоку та мінімізація напруження голосових зв'язок для досягнення "повітряного" звуку.

Фізична витривалість: тренування для виконання прийомів із високим напруженням (наприклад, белтинг).

Регулярне опанування цих аспектів допомагає вокалістам розширювати свої технічні можливості та досягати бажаного результату в естрадному співі.

Вокальні прийоми є не лише технічними засобами, але й важливими елементами формування індивідуального стилю виконавця.

Індивідуалізація: прийоми, такі як субтон або мелізми, допомагають виконавцям виділитися серед конкурентів.

Стильова адаптація: кожен жанр вимагає специфічного набору прийомів. Наприклад, у поп-музиці ріфи додають вишуканості, а в рок-музиці белтинг підкреслює енергію виконання.

Емоційна виразність: вокальні прийоми дозволяють виконавцям посилювати драматизм композиції. Субтон використовується для створення ліричної атмосфери, тоді як фрай додає жорсткості та драйву.

Ефективна взаємодія з аудиторією є ключовим завданням естрадного виконавця. Використання вокальних прийомів сприяє:

- емоційному залученню слухачів: наприклад, белтинг створює потужний енергетичний посил, а субтон – інтимний зв'язок із публікою;
- підсиленню сценічної харизми: вокалісти використовують техніки для підкреслення ключових моментів композиції, що сприяє кращому запам'ятовуванню виступу;
- інтерактивності: прийоми, як-от скет або мелізми, дозволяють виконавцям імпровізувати та підлаштовуватися під настрій слухачів.

Отже, сучасні вокальні прийоми є важливою складовою естрадного співу, що дозволяє виконавцям досягати високого рівня майстерності, формувати унікальний стиль і створювати емоційний зв'язок із аудиторією. Їхнє опанування потребує систематичної роботи, однак результати виправдовують усі зусилля, допомагаючи створювати яскраві музичні проєкти та вражати слухачів.

Список літератури

1. Бернардіні Л. Методи навчання вокальної техніки: класичний і сучасний підходи. Київ : Музична академія, 2020.
2. Джо Естілл. Estill Voice Training: методика формування вокальних прийомів. Лондон, 2019.
3. Лазаренко О. Фізіологія голосу: теорія та практика. Харків : Основа, 2018.
4. Серебрякова Н. Сучасна вокальна педагогіка: естрада та джаз. Одеса: Арт-Прес, 2021.

5. Єлізарова Т. Мистецтво імпровізації у вокалі: скет та мелізми. Львів : Видавничий центр ЛНМА, 2020.

*Журавльова Н. І.,
старший викладач кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та методики музичної освіти
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький*

ФІЛОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МАЙБУТНЬОГО МУЗИКАНТА У ПЕДАГОГІЧНОМУ ЗВО

Почуття прекрасного завжди відображалось у людській діяльності й розвивалося як образне відображення, художнє пізнання дійсності: природи, суспільства та людини. Це твердження є підґрунтям одного з основних завдань естетичного виховання – пробудження почуття краси, розуміння прекрасного у навколишньому світі. Здобутки мистецтва мають важливе значення у сучасному полікультурному середовищі дітей та молоді. Мистецький спадок зберігає емоційно-естетичний досвід поколінь, втілює і передає ціннісне ставлення до світу і є ефективним засобом виховання почуттів, людських цінностей, моралі, соціокультурної позиції. Феномен універсальної музичної мови дає змогу передати зрозумілу для різних народів смислову інформацію, вступити у невербальний діалог із різними культурами минулого і сучасності, зрозуміти інших і розширювати таким чином власний духовний світ, його самотність та унікальність. Завдання сучасної освіти направлені на те, щоб допомогти підростаючому поколінню самовизначитися і знайти своє місце в суспільстві, сформувані широкий спектр компетентностей, які є необхідними для самореалізації в майбутньому, створити умови для розкриття потенціалу учнів, сприяти всебічному розвитку школярів. «Естетичне виховання, яке надає певної спрямованості пізнавальній і творчій діяльності учня, розвитку і задоволенню його духовних запитів у процесі багатогранної діяльності, охоплює всі сфери духовного життя особистості», – стверджував В. Сухомлинський [4, с. 369].

Музичне мистецтво займає важливе місце у системі морального виховання. Воно сприяє формуванню у студентів естетичного смаку та естетичної культури, естетичного сприйняття та естетичного почуття. Ефективність виховної ролі музичної діяльності, а також спрямованість та характер її соціального впливу вважаються найважливішими критеріями, які визначають суспільне значення музичного мистецтва та його місце у системі духовно-культурних цінностей. Багато хто вважає, що головна мета музичного мистецтва – дарувати слухачеві естетичну насолоду чи то своєю красою, чи то інтелектуалізмом, чи то емоційністю. Як наслідок, і завдання естетичного виховання вбачають у тому, щоб навчити людину отримувати задоволення від нього. Але чи можливо обмежитися тільки цим? Звичайно ж ні, тому що мета музичного мистецтва набагато вагоміша та серйозніша – зробити людину освіченішою у духовному плані. Естетичне виховання не може зводитися тільки до формування гарного смаку – воно повинне формувати гарні думки та уподобання. У формуванні естетичного виховання слово «естетичне» означає не мету, а засіб. У цьому головна сутність питання і стосується вона не тільки музики, але й мистецтва загалом.

В основу філософського терміну «естетика», вигаданого німецьким вченим Ф.Г. Баумгартеном більше 200 років тому, автор у своєму трактаті заклав грецьке слово «естезис» – відчуття, «чуттєве сприйняття». Поняття «естетика», таким чином, стало означати «теорія чуттєвого сприйняття» або «вчення про відчуття». Проте естетика не просто «наука про мистецтво», а наука про сутність та більш загальні закони художньої творчості, беручи до уваги й музичну творчість. Мистецтво концентрує у собі загальнолюдські філософські цінності. Тяжіння філософії до мистецтва та мистецтва до філософії, на думку А.Я. Зіся, обумовлено певною спільністю самого предмета та кола інтересів. У центрі й мистецтва, й філософії стоять проблеми, пов'язані з розкриттям природи і людини та її ставлення до навколишнього світу.

Характер взаємовідносин філософії та мистецтва обумовлений також і певною спільністю в самому способі засвоєння ними дійсності. На відміну від

інших сфер культури, які йдуть в освоєнні світу більш детальним, диференційованим шляхом, філософії і мистецтву в більшій мірі притаманні принципи його інтегрованого пізнання. І справа не тільки в засобах цього пізнання – вони відмінні у філософії та мистецтві, а у моделях мислення філософа та художника, в яких інтегративні тенденції домінують. Альбер Камю колись зауважив: «Думають тільки образами. Хочеш бути філософом, пиши роман!» [1, с. 105] Звідси висновок – інтерес філософії до мистецтва такий же, як тяжіння художника до досягнення філософських ідей. Необхідно підкреслити принаймні дві особливості здійснення пізнання мистецтва в сучасних умовах. Перша особливість – педагогічна. Естетичний розвиток особистості починається у ранньому дитинстві, і тоді сильні емоційні переживання надовго зберігаються в пам'яті і нерідко перетворюються у мотиви та стимули поведінки, полегшують процес становлення переконань, навичок та звичок поведінки. Друга особливість – власне естетична, оскільки мистецтво, музичне в тому числі, було й залишається головним предметом естетики, а художнє виховання – основним засобом формування естетичного ставлення до світу.

У процесі естетичного розвитку особистості формується її здібність до правильного сприйняття творів мистецтва. Виконавцю надається право творчої передачі художніх намірів автора творів. На сучасному етапі розвитку теорії музично-естетичного виховання суттєвою потребою суспільства стає пізнання того, якими шляхами входить твір музиканта у свідомість слухача, як стає надбанням його власного досвіду. Вирішення цієї проблеми музичної естетики безпосередньо дотичне до питань формування духовного світу особистості в процесі її спілкування з музичною творчістю.

Духовний світ особистості у філософській літературі зазвичай розглядається як синтез раціональної (Г.Гегель), емоційно-чуттєвої (Б.Спіноза) та вольової сфер (А.Шопенгауер). Треба зазначити, що музика, згідно з концепцією А.Шопенгауера, володіє найвищими духовними цінностями, тому що вона знаходиться на рівні світової волі. Відповідно виділяються інтелектуалістичний та волюнтаристський напрями в оцінці мистецтва та

можливостях художнього впливу. В багатьох працях, особливо тих, які містять у собі музично-виховні проблеми, завдання формування духовного світу часто обмежуються розвитком розумової та емоційної сфер.

Основною формою пізнання естетичної реальності є образ-узагальнення і художній образ. У складному процесі формування естетично розвинутої особистості важливо розуміти, що психологічні та педагогічні критерії розвитку природніх основ естетичного ставлення учнів до мистецтва органічно переплітаються. Надзвичайно важливо враховувати і соціальні критерії, до яких належить насамперед виникнення звичної потреби до мисленнєвої здібності аналізувати явища мистецтва з естетичної точки зору.

Естетичний розвиток музиканта здійснюється в процесі музично-естетичної освіти, навчання, змістовного засвоєння художньо-естетичних цінностей. Але естетична освіченість – це не тільки сума знань. Вона включає в себе також уміння та навички. Про ступінь естетичної освіченості можна зробити висновок, якщо керуватись психологічними, педагогічними і соціальними критеріями. Психологічним критерієм є наявність у студентів прагнення до знань в царині мистецтва (музики), мотиви й стимули прагнень до культури. Педагогічні критерії пов'язані з загальними критеріями успішності діяльності учнів до оволодіння знаннями. Нарешті, соціальні – з соціальною оцінкою творів мистецтва, бо людина, вихована у дусі зневаги до класичного мистецтва, яка не знає його, яка виросла та сформувалася у світі голих абстракцій, абсурдних текстів, дисонансних співзвуч, звикає до емоційного приголомшення, ірраціонального сприйняття музики [1, с. 106].

Головна мета естетичного виховання полягає у тому, щоб у людині органічно поєдналися естетичний ідеал та дійсно художній смак з розвинутою здібністю до відтворення, переживання, міркування та художньо-естетичного мистецтва. Прояв у студентів естетичної розвиненості та освіченості в поєднанні з естетичною вихованістю і є оптимально розвинуте естетичне ставлення до мистецтва. Розвиток естетичних почуттів визначає і художнє становлення музиканта.

Список літератури

1. Журавльова Н.І. Філософсько-естетичний аспект концертмейстерської творчості. *Молодь і ринок*, 2011. №9 (80). С.105–107.
2. Костюк Г. Психологічна теорія особистості. *Психологія і суспільство*. 2002. № 1. С. 10– 17.
3. Мороз О. І. Особливості взаємин дітей з батьками на етапі переходу від старшого дошкільного до молодшого шкільного віку. *Актуальні проблеми психології* : зб. наук. пр. Ін-ту психології ім. Г. С. Костюка НАПН України [за ред. С. Д. Максименка]. 2010. Вип. 16. С. 341–349.
4. Сухомлинський В. Естетичне виховання. Вибрані твори у 5-ти т. Київ, 1976. Т.4. С.369– 390.

Івахова К. П.,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музикознавства, інструментальної
підготовки та методики музичної освіти
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький*

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО БАКАЛАВРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ

Виконавська компетентність є однією з ключових складових професійної підготовки майбутнього бакалавра музичного мистецтва. Вона визначає здатність студента успішно реалізовувати творчий задум через виконавську діяльність, яка базується на комплексі знань, умінь, навичок і особистісних якостей.

Основу виконавської компетентності становлять спеціальні музично-виконавські знання та технічні навички, що забезпечують якісне відтворення музичних творів. Важливу роль у її формуванні відіграє розуміння стилістичних

особливостей творів, аналіз музичних форм, гармонії, фактури, а також уміння створювати художньо довершену інтерпретацію.

Важливим компонентом виконавської компетентності є художньо-естетична чутливість, яка дозволяє глибоко осмислювати зміст музичного твору, передавати його емоційний і драматургічний задум. Це передбачає розвиток музичного мислення, креативності, здатності до творчого переосмислення музичного тексту.

Психологічна складова виконавської компетентності полягає у формуванні сценічної витривалості, вміння долати хвилювання та адаптуватися до різноманітних умов концертної діяльності. Це включає навички концентрації уваги, емоційної стабільності та впевненості у власних силах.

Особливу роль відіграє комунікативний аспект, адже музикант виступає як посередник між автором твору та аудиторією. Успішна реалізація цієї функції передбачає не лише технічну майстерність, але й здатність встановлювати емоційний зв'язок зі слухачами, передаючи глибокий сенс музичного матеріалу.

Виконавська компетентність також включає педагогічні навички, які важливі для майбутніх бакалаврів, що планують займатися викладацькою діяльністю. Це здатність аналізувати власне виконання, розпізнавати помилки, формулювати рекомендації та забезпечувати якісний розвиток музичних здібностей у студентів чи учнів.

Таким чином, виконавська компетентність майбутнього бакалавра музичного мистецтва є інтегративним поняттям, яке охоплює технічну, художню, психологічну, комунікативну та педагогічну складові. Її формування є результатом цілеспрямованого навчального процесу, що сприяє становленню професійного музиканта, здатного успішно реалізувати себе в сучасному музичному просторі.

Фортепіанна підготовка забезпечує універсальність виконавця, даючи змогу працювати соло, в ансамблі чи оркестрі. Знання фортепіано є необхідними для роботи в педагогічній, концертмейстерській чи аранжувальницькій діяльності. Фортепіанна підготовка є не лише технічним аспектом освіти, але й

цілісним процесом, що формує професійного музиканта. Її багатогранність і універсальність забезпечують фундамент для подальшого творчого зростання, дозволяючи випускникам вільно реалізовувати себе в музичному просторі.

Технічна майстерність є фундаментом виконавської діяльності. Щоденна практика допомагає студентам розвивати гнучкість і точність пальців, формувати витривалість та впевненість у грі. Особливу увагу приділяють роботі над звуковидобуванням, що дозволяє створювати багатобарвну динаміку та передавати найтонші відтінки музичного тексту.

Художньо-інтерпретаційна складова відіграє не менш важливу роль. Студенти вчаться аналізувати музичні твори, розуміти їхню форму, гармонію, фактуру та стиль. Це є основою для створення оригінальної інтерпретації. Велике значення надається емоційній виразності виконання, адже завдання музиканта – донести до слухача глибокий художній задум. Різностильовий репертуар, що включає твори різних епох і жанрів, сприяє розвитку гнучкості виконавського мислення.

Психологічна підготовка також є важливою частиною процесу. Для майбутнього музиканта важливо подолати сценічне хвилювання, розвинути впевненість у власних силах і навчитися концентруватися під час виступу. Регулярні публічні виступи допомагають студентам розвивати витримку й адаптацію до різних концертних умов.

Окремо варто зазначити педагогічний аспект. Студенти навчаються не лише виконувати твори, але й аналізувати свою гру, помічати помилки та самостійно вдосконалюватися. Це сприяє формуванню відповідального підходу до роботи з репертуаром і часу на підготовку.

Фортепіанна підготовка часто включає виконання камерних творів, що розвиває ансамблеві навички. Уміння взаємодіяти з іншими музикантами, узгоджувати динаміку, темп і художню ідею твору є невіддільною частиною професійного становлення.

Сучасний світ вимагає впровадження інновацій. Щоб забезпечити високий рівень виконавської компетентності, необхідно використовувати різноманітні

методи та інноваційні засоби, які сприятимуть ефективному навчанню студентів. Одним із головних методів є індивідуальний підхід до навчання. У кожного студента свої унікальні здібності, рівень підготовки та психологічні особливості, тому педагог має враховувати ці фактори. Персоналізована програма занять дозволяє ефективніше розвивати технічні та інтерпретаційні навички.

Важливу роль відіграє використання інтерактивних технологій. Сучасні цифрові ресурси, такі як спеціалізовані програми для розвитку техніки гри чи аудіовізуальні матеріали, дозволяють студентам аналізувати свою гру, вивчати особливості виконання репертуару та отримувати доступ до майстер-класів відомих музикантів.

Не менш значущим є використання аудіо- та відеозаписів. Прослуховування записів видатних піаністів дозволяє студентам переймати найкращі традиції виконавства, вивчати стильові особливості та порівнювати свої інтерпретації з професійними. Також корисним є запис власного виконання для подальшого самоаналізу.

Публічні виступи мають важливе значення для формування сценічної стійкості та психологічної готовності. Участь у конкурсах, концертах, майстер-класах і академічних показах сприяє адаптації до різних умов виступів і підвищує впевненість у власних силах.

Ефективним методом є також ансамблеве виконання. Гра в камерних ансамблях або акомпанемент дозволяє студентам розвивати комунікативні навички, вміння слухати партнера та створювати гармонійну взаємодію.

Таким чином, підвищення ефективності фортепіанної підготовки досягається завдяки гармонійному поєднанню традиційних методик із сучасними інноваційними технологіями. Це сприяє не лише вдосконаленню технічних навичок, але й формуванню креативності, художнього мислення та професійної зрілості студентів.

Сучасні реалії ставлять перед педагогами та студентами низку викликів. Одна з основних проблем – застарілі підходи до навчання, які не завжди відповідають сучасним потребам студентів. Використання шаблонних методик,

орієнтованих лише на технічний розвиток, часто залишає поза увагою креативність та індивідуальність виконавця.

Другою важливою проблемою є репертуар, який переважно зосереджується на класичних творах. Це може обмежувати студентів у розвитку сучасного виконавського мислення, особливо в умовах зростаючого інтересу до джазу, популярної музики та інших сучасних жанрів.

Проблемою також є психологічний бар'єр у студентів, пов'язаний із страхом виступу перед публікою. Недостатня кількість концертної практики може призводити до невпевненості та труднощів у сценічній роботі.

Ще один виклик – відсутність достатнього доступу до сучасних технологій. У багатьох навчальних закладах недостатньо технічного оснащення, яке могло б підтримати інтерактивне навчання та розширити можливості студентів.

Попри зазначені проблеми, існують значні перспективи вдосконалення фортепіанної підготовки. Однією з ключових тенденцій є впровадження сучасних технологій у навчальний процес. Використання цифрових платформ, інтерактивних програм і відеозаписів дозволяє зробити підготовку більш динамічною та доступною.

Розширення репертуару є ще однією важливою перспективою. Інтеграція творів сучасних композиторів, джазових стандартів і популярних композицій дозволить зробити навчання більш цікавим для студентів та адаптованим до сучасних запитів музичної індустрії.

Велику увагу варто приділяти розвитку міждисциплінарного підходу. Інтеграція музики з іншими видами мистецтва, такими як театр, танець або кінематограф, відкриває нові можливості для творчості та вдосконалення виконавської майстерності.

Перспективним напрямом є також посилення концертної практики. Регулярні концертні виступи сприяють розвитку сценічної стійкості та адаптації до реальних умов музичної діяльності.

Ще одним важливим кроком є акцент на креативності. Розвиток імпровізаційних навичок і пошук нових підходів до інтерпретації сприятимуть формуванню індивідуального виконавського стилю.

Таким чином, розвиток фортепіанної підготовки можливий завдяки гармонійному поєднанню традиційних підходів із сучасними технологіями, розширенням репертуару та акцентом на творчому мисленні. Це дозволить підготувати конкурентоспроможних і креативних музикантів, здатних успішно реалізувати себе у професійній діяльності.

Фортепіанна підготовка майбутніх бакалаврів музичного мистецтва є багатограним процесом, який об'єднує технічний, художньо-інтерпретаційний, психологічний і педагогічний аспекти. Її мета – формування виконавської компетентності, що включає в себе не лише технічну майстерність, але й здатність творчо осмислювати музику, передавати її художні ідеї та успішно взаємодіяти з аудиторією.

На сучасному етапі розвитку музичної освіти перед педагогами стоять численні виклики, серед яких необхідність оновлення методик навчання, розширення репертуару, подолання психологічних бар'єрів студентів та інтеграція сучасних технологій у навчальний процес. Однак, ці виклики відкривають і перспективи для вдосконалення фортепіанної підготовки. Інтерактивні технології, мультимедійні ресурси, сучасний репертуар і міждисциплінарний підхід дозволяють зробити навчання більш цікавим, динамічним та ефективним. Акцент на творчості, креативності й концертній практиці сприяє формуванню конкурентоспроможних музикантів, готових до реальних викликів професійної діяльності.

Отже, успішне вирішення актуальних проблем та використання нових можливостей забезпечить якісну підготовку студентів і розвиток музичного мистецтва загалом.

Список літератури

1. Плохотнюк О. С. Визначення педагогічних умов формування професійно-ціннісних орієнтацій студентів мистецько-педагогічних

спеціальностей у процесі музично-виконавської діяльності. *Наукові записки* : зб. наук. праць / за ред. В. Ф. Черкасова. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. Вип. 143. С. 66–70.

2. Пляченко Т. М. Формування інструментально-виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі фахової підготовки. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття* : матеріали Міжнарод. наук.-практ. конф. Київ, 2012. С. 16–17.

3. Пляченко Т.М. Особливості впровадження компетентнісного підходу у професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія : Педагогічні науки*. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. Вип. 133. С. 50–57.

4. Професійно-педагогічна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва : монографія / Печенюк М. А. та ін.; за заг. ред. В. М. Лабунця. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2020. 240 с.

5. Федоришин В. І. Комуникативний підхід до формування виконавської майстерності вчителя музики. Теорія та методика мистецької освіти. Наукова школа Г. М. Падалки : колективна монографія / за ред. А. В. Козир. Вид. 2-ге, допов. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. 402 с.

Кашперська В. В.
викладач відділу «Хорове диригування»
Хмельницького фахового музичного коледжу ім. В.І.Заремби,
м. Хмельницький

ОРГАНІЗАЦІЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА В МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ОСВІТИ

Організація самостійної роботи студентів є ключовим елементом навчального процесу в мистецьких закладах фахової передвищої освіти. Особливо це важливо для студентів-хормейстерів, оскільки хорове диригування

потребує не лише теоретичних знань, але й практичних навичок, які можуть бути здобуті через індивідуальне навчання та самостійну роботу. Розглянемо основні аспекти організації самостійної роботи студентів-хормейстерів, її значення в освітньому процесі та шляхи удосконалення цієї роботи для підвищення якості професійної підготовки.

Самостійна робота студентів-хормейстерів передбачає активну участь студента в процесі пізнання, набутих знань та їх застосування в практичній діяльності. Згідно з підходами, викладеними в роботі І. Лернера [3], самостійна робота є важливим компонентом процесу навчання, що дозволяє розвивати критичне мислення, творчі здібності та професійну автономію. Важливим аспектом самостійної роботи є інтерпретація теоретичних знань у практичній сфері, що для хормейстера означає як розбір музичних творів, так і підготовку хороших виступів.

Основними складовими самостійної роботи є теоретичні заняття, аналіз хороших творів, розучування репертуару, розробка технічних і артистичних аспектів хорового виконання. Під час навчання студент-хормейстер повинен розвивати вміння аналізувати музичні твори з точки зору структури, гармонії, ритміки, тембрової палітри, а також вивчати методику роботи з хором, коригуючи його вокальну техніку та емоційну виразність. Як зазначає Т. Кудрявцева, самостійне розучування репертуару і його інтерпретація є важливою складовою професійної підготовки майбутнього хормейстера, яка має включати як технічні аспекти (постановка голосу, дикція), так і художні (розуміння стилю, емоційна виразність) [1, С. 82].

Хоча самостійна робота є важливою складовою навчального процесу, ефективно її виконання неможливе без належного керівництва з боку викладачів. Вчитель, будучи організатором навчального процесу, повинен допомогти студенту сформулювати чіткі цілі самостійної роботи, надати індивідуальні рекомендації та контролювати її виконання. В. Олійник у своїй праці підкреслює, що ефективно керівництво має бути орієнтоване на розвиток

творчого потенціалу студента, а також на підвищення його самостійності в пошуку рішень, що стосуються хорового виконання [5].

Методика організації самостійної роботи студентів-хормейстерів повинна включати не лише технічні аспекти навчання (розучування голосових партій, практичні вправи з ритміки та дикції), але й розвиток музичного слуху, артистизму та психологічних аспектів управління хоровим колективом. Зокрема, В. Луговий зазначає важливість використання методів критичного аналізу хорового твору, що допомагає студенту зреалізувати цілісний підхід до музичного виконання та розвинути здатність самостійно вирішувати виконавські проблеми в колективі [4].

Організація самостійної роботи студентів-хормейстерів повинна враховувати також психологічні особливості навчання, такі як здатність студента до самоаналізу, самоконтролю і саморегуляції. Як зазначають П. Лебединська та Л. Євдокимова, розвиток психологічної готовності до самостійної роботи є невід'ємною частиною професійної підготовки хормейстера. Це включає здатність студентів до самостійного прийняття рішень у процесі репетицій, ефективного взаємодії з хоровим колективом та здатність до рефлексії власної діяльності [2].

У сучасних умовах важливим елементом організації самостійної роботи є використання цифрових технологій, зокрема програмного забезпечення для аналізу музичних творів, запису та корекції виконання, а також онлайн-ресурсів для вивчення техніки та теорії хорового мистецтва. Як зазначає І. Петренко, застосування новітніх технологій значно розширює можливості самостійного навчання, дозволяючи студентам ефективно працювати з музичними матеріалами, зокрема з партитурами, записи своїх виступів і отримувати зворотний зв'язок [6].

Організація самостійної роботи студентів-хормейстерів у мистецьких закладах фахової передвищої освіти є важливою складовою професійної підготовки майбутніх фахівців. Вона повинна включати чітко структуровані методи навчання, індивідуальний підхід до кожного студента, а також ефективне

використання сучасних технологій для розвитку практичних і теоретичних навичок. Водночас, важливим є психолого-педагогічне супроводження цього процесу, що дозволяє студентам розвивати не тільки технічні, але й творчі та управлінські здібності.

Список літератури

1. Кудрявцева Т. В. Методика роботи хормейстера. Київ : Музична Україна, 2015. 224 с.
2. Лебединська П. О., Євдокимова Л. І. Психологічні аспекти професійного навчання в музиці. Київ : Наукова думка, 2014. 352 с.
3. Лернер І. Я. Основи педагогіки. Київ : Вища школа. 2007. 456 с.
4. Луговий В. Г. Педагогіка хорового мистецтва. Харків : Харківський університет, 2009. 280 с.
5. Олійник В. В. Теорія і методика хорового диригування. Львів : Львівський національний університет, 2012. 320 с.
6. Петренко І. В. Інформаційні технології в навчанні хоровому мистецтву. Одеса : Одесит, 2018. 280 с.

Кашиперський В. П.

*старший викладач відділу «Оркестрові духові та ударні інструменти»
Хмельницького фахового музичного коледжу ім. В.І.Заремби,
м. Хмельницький*

ОСНОВНІ ЕТАПИ РОБОТИ НАД ЗВУКОВИДОБУВАННЯМ ТРУБАЧА-ПОЧАТКІВЦЯ

Звуковидобування на трубі є фундаментальним елементом розвитку музиканта, особливо на етапі початкового навчання. Цей процес включає в себе низку технічних, фізіологічних і слухових аспектів, які необхідно розвивати поступово. Визначимо та розглянемо основні етапи роботи над звуковидобуванням трубача-початківця, а також відповідні методи та рекомендації, що сприяють ефективному засвоєнню цих технік. Основною

метою є визначення ключових моментів, на які слід звертати увагу в процесі навчання.

Одним з найважливіших етапів є освоєння правильного виконавського дихання. Для трубача необхідно навчитися контролювати діафрагмальне дихання, що дає можливість забезпечити стабільний повітряний потік, який є основою для отримання якісного звуку. Згідно з дослідженнями Г. Сміта та А. Річардса, контроль за повітряним потоком є критичним для досягнення високої якості звуку на трубі, адже нестабільний потік призводить до втрати інтонаційної чистоти і сили звучання [3].

Артикуляція на трубі визначає чіткість звуків і їхню виразність. Для початківців важливо освоїти техніки чіткого та легкого відділення звуків за допомогою язика (такі як артикуляції «т» або «д»). Водночас, згідно з працями Дж. Вільямса, правильна артикуляція є основою для розвитку якості звуку і манери гри. Техніка артикуляції на етапі початкового навчання має бути поетапною: від простих вправ до складніших з ускладненням темпу та різноманіття фраз [6].

Для досягнення якісного звуку трубач має працювати над м'язами, що контролюють губи. Вони повинні бути здатні досягати правильної форми, необхідної для створення чистого звуку на різних висотах. Відповідно до досліджень Д. Стюарта, розвиток м'язів губ є невід'ємною частиною процесу звуковидобування і без належного контролю неможливо досягти потрібної гнучкості і чіткості в грі на інструменті [5]. Тренування, спрямовані на зміцнення губних м'язів, є важливим етапом, який дозволяє успішно розвивати всі технічні аспекти гри.

Наступним етапом є розвиток уміння контролювати динаміку і інтонацію. Початковий етап включає роботу над чистотою інтонації в основних регістрах труби, поступово переходячи до роботи над динамічними змінами, такими як м'які звуки (*piano*) і сильні (*forte*). У роботах В. Бенедетті зазначено, що контроль над динамікою та інтонацією є критичними для розвитку професійного

рівня трубача, оскільки дозволяє інтерпретувати музику не тільки технічно правильно, але й емоційно виразно [1].

З освоєнням базових технік трубач починає працювати над розширенням свого діапазону, що включає як верхні, так і нижні регістри труби. С. Штейн у своїх дослідженнях підкреслює, що важливим етапом у розвитку початківця є вправи для досягнення чистоти і стабільності на всіх висотах звуку. Постійне вдосконалення техніки дозволяє трубачеві виконувати складніші музичні твори, що є основною метою в процесі навчання [4].

Окрім фізичних та технічних навичок, важливою складовою процесу навчання є розвиток психологічної стійкості і музичного слуху. Початківець часто стикається з проблемами нервозності, що може впливати на якість виконання. Техніки подолання стресу і розвиток слуху для чіткої інтерпретації музики є необхідними для досягнення професійної майстерності. Як зазначає Л. Джонсон, психологічна підготовка є важливою частиною освіти музиканта, адже стрес і невпевненість можуть значно погіршити результат [2].

Працюючи над звуковидобуванням, трубач-початківець проходить через кілька основних етапів: освоєння правильного дихання, розвитку артикуляції, м'язового контролю губ, а також розширення діапазону та вдосконалення інтонації. Крім того, важливою складовою є психологічна підготовка та розвиток музичного слуху. Систематичне і поступове вдосконалення цих аспектів дозволяє створити міцну технічну базу для майбутнього професійного розвитку музиканта.

Список літератури

1. Benedetti V. *Trumpet Technique*. Chicago : University of Chicago Press. 1996. 256 p.
2. Johnson L. *Psychology for Musicians*. New York : Routledge. 2010. 272 p.
3. Smyth G., Richards A. *The Art of Trumpet Playing*. New York : Schirmer Books. 1992. 192 p.
4. Stein S. *The Complete Trumpet Player*. London : Cambridge University Press. 2004. 320 p.

5. Stewart D. Brass Playing : From the Inside Out. New York: Hal Leonard. 2001. 160 p.

6. Williams J. Trumpet Technique and Pedagogy. London : Oxford University Press. 2005. 320 p.

*Литвин І.П.,
вихователь вищої категорії
Комунального закладу «Черкаська спеціальна школа
Черкаської обласної ради», м. Черкаси*

ВИКОРИСТАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ТЕХНОЛОГІЙ У РОЗВИТКУ КОМУНІКАТИВНИХ НАВИЧОК ДІТЕЙ З АУТИЗМОМ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ

Сучасна корекційна педагогіка та психологія перебувають у постійному пошуку інноваційних підходів до розвитку комунікативних навичок дітей з особливими освітніми потребами. Особливо актуальним це питання постає для дітей з розладами аутистичного спектра, які потребують індивідуального, диференційованого та творчого підходу до власного розвитку. Мистецькі технології, які включають малювання, музику, театральну діяльність та інші види творчості, є перспективним інструментом для розвитку комунікації, оскільки вони надають можливість вираження емоцій, думок та ідей невербальними способами.

Аутизм являє собою складне нейропсихологічне порушення, що створює значні виклики у соціальній взаємодії та комунікації. Традиційні освітні методики часто виявляються малоефективними через специфічні особливості сприйняття та опрацюванню інформації дітьми з аутизмом. Саме тому мистецькі технології постають безпечним інструментом психолого-педагогічного впливу. Теоретичне підґрунтя арттерапевтичного впливу формується на міждисциплінарному синтезі наукових парадигм. Психодинамічний підхід розглядає творчість, як канал вираження внутрішніх процесів, когнітивно-поведінковий напрямок фокусується на моделюванні позитивної поведінки, а

гуманістична парадигма наголошує на особистісному зростанні через мистецький досвід [2, с.771].

У тих випадках, коли мовлення вичерпує свої можливості, виразності набуває музика. Будучи одним із напрямків мистецьких технологій, вона виступає унікальним каналом комунікації для дітей з аутизмом. Мелодія долає комунікативні бар'єри, активізує емоційну сферу та створює можливості для соціальної взаємодії. Спеціально розроблені музичні техніки допомагають дитині опанувати навички емоційної регуляції, слухової диференціації та невербальної комунікації. Важливими маркерами при роботі є ритм, тональність, частотність, що корегують рівень напруги та сприяють заспокійливому ефекту [1, с. 67; 3, с.181].

Художні практики пропонують альтернативний комунікативний канал через колір, форму та просторові композиції. Малювання, ліплення та колажування стають механізмами для зниження емоційної напруги, розвитку дрібної моторики та формування навичок самовираження. Проективні художні техніки не лише дають можливість глибше досліджувати внутрішній світ дитини, а й також покращують концентрацію та увагу. До прикладу, конкурси творчості для дітей свідчать про їхню значну зацікавленість у мистецтві, прагнення презентувати результати своєї діяльності, а також бажання відчувати власну спроможність до самостійних досягнень [2, с. 777; 3, с.180].

Ігрові заняття сприяють зниженню рівня тривоги та імпульсивності, а також дають змогу дітям відтворювати життєві ситуації, переживати успіх і розкривати свій потенціал, сприяючи формуванню їхньої індивідуальності. Лялькотерапія є одним із найбільш дієвих підходів, оскільки вона дозволяє моделювати ігровий процес і відкрито проявляти емоції. У роботі з дітьми застосовуються різноманітні методи: сюжетні ігри, драматизації, ляльковий театр, настільні забави та тілесно-орієнтовані техніки, які створюють сприятливе середовище для емоційної релаксації. Головним принципом є повага до особистості дитини: гра має бути добровільною, приносити задоволення та відповідати її інтересам і можливостям [1, с. 68; 3,с.179].

Впровадження мистецьких технологій демонструє комплексні позитивні результати. Пріоритетними напрямками є розробка мультимодальних методик, інтеграція різних мистецьких практик у цілісну корекційну стратегію, вивчення індивідуальних особливостей впливу мистецтва на комунікативний розвиток дітей з аутизмом та створення персоніфікованих арттерапевтичних підходів.

На мою думку, впровадження інноваційної арттерапевтичної моделі потребує ретельно розробленої стратегії та глибокого розуміння індивідуальних особливостей дітей з аутизмом. Практичні рекомендації базуються на комплексному підході, який поєднує психолого-педагогічні принципи, мистецькі техніки та передові технологічні рішення. Професійна підготовка фахівців є критично важливим складником успішної реалізації методики. Арттерапевти мають пройти сертифікацію, яка б включала не лише опанування мистецьких технік, але й глибоке вивчення нейропсихологічних особливостей дітей з аутизмом. Необхідно розвивати навички емпатійного супроводження, вміння «зчитувати» невербальні сигнали та створювати атмосферу безумовного прийняття.

Передусім необхідно створити спеціально обладнане терапевтичне середовище, яке б забезпечувало максимальний комфорт та мінімізувало сенсорні подразники. Приміщення повинно мати м'яке освітлення з можливістю регулювання інтенсивності, звукоізоляцію та зони для різних типів творчої діяльності. Важливо передбачити наявність різноманітних текстур, м'яких поверхонь, сенсорних панелей та адаптивного обладнання.

Мистецькі техніки повинні бути максимально варіативними та адаптивними. Доцільно поєднувати різні напрямки: музичну терапію, образотворче мистецтво, танцювальну терапію, ляльковий театр. Принципово важливо давати дитині право вибору — які матеріали використовувати, яку музику слухати, який формат творчості обрати. Це сприяє формуванню внутрішньої мотивації та почуття контролю.

Додатково хочеться акцентувати, що батьки та близьке оточення розглядаються як повноправні учасники терапевтичного процесу. Для них

проводяться спеціальні навчальні семінари, надається психологічна підтримка, демонструються техніки взаємодії з дитиною. Важливо формувати середовище взаємної підтримки та розуміння [2, с. 68].

Моніторинг результатів має бути багатовимірним — від оцінки емоційного стану до аналізу комунікативних навичок. Рекомендується вести щоденники спостережень, використовувати відеофіксацію, проводити регулярні консилиуми фахівців різного профілю. Необхідно пам'ятати, що аутизм варто сприймати не як обмеження, а як унікальний спосіб сприйняття світу. Кожна творча практика спрямована на розкриття внутрішнього потенціалу дитини, створення безпечного простору для самовираження та поступової соціалізації.

Таким чином, мистецькі технології являють собою не просто методику корекційного впливу, а принципово нову філософію комунікації для дітей з аутизмом. Вони трансформують комунікативні обмеження в унікальні можливості творчої самореалізації, відкриваючи нові горизонти соціальної інтеграції та особистісного розвитку.

Список літератури

1. Дабіжа К. Л., Дабіжа Л. П., Комарівська Н. О. Використання арт-технологій в роботі з дітьми з особливими освітніми потребами. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців*. 2024. № 64. С. 64–71.
2. Красюк Л., Малетич Н. Застосування арттерапевтичних технологій у роботі з дітьми з особливими освітніми потребами. *Вісник науки та освіти*. 2024. № 7(25). URL: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-7\(25\)-771-782](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-7(25)-771-782) (дата звернення: 28.11.2024).
3. Черноус Н. Роль і місце арт-терапії у формуванні комунікативних навичок дітей з особливими потребами. *Збірник наукових праць РДГУ*. 2018. № 11. С. 177–183. URL: https://prap.rv.ua/index.php/prap_rv/article/view/32/36 (дата звернення: 28.11.2024).

*Лось О. М.,
старший викладач кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та методики музичної освіти
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький*

УДОСКОНАЛЕННЯ НАВИЧОК АКОМПАНУВАННЯ У СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ОСВІТНЬОГО КОМПОНЕНТУ «КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКИЙ КЛАС»

В системі професійної підготовки студентів мистецьких спеціальностей важливе місце посідає концертмейстерський клас. Ця дисципліна є однією з визначальних у формуванні готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до педагогічної діяльності.

Навчання у концертмейстерському класі має свої особливості, зумовлені індивідуально-особистісними якостями її учасників, специфікою художньо-творчої діяльності, її суспільною та професійною значущістю.

Одним з основних завдань інструментальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва є набуття досвіду концертмейстерської роботи (акомпанування хоровому та сольному співу, спів під власний супровід, уміння читати з аркуша й транспонувати партію акомпанементу, підбирати на слух мелодії та супровід популярних пісень, оволодіння уміннями перекладень, гри в ансамблі тощо) [1].

На початковому етапі навчання в концертмейстерському класі студент повинен навчитися виконувати нескладні музичні твори під власний супровід, акомпанувати солісту (вокалісту, інструменталісту). В основі оволодіння навичкою акомпанування лежить принцип поступового ускладнення фактури інструментального супроводу. Реалізація цього принципу здійснюється згідно класифікації типів акомпанементу.

Пропонуємо наступну класифікацію типів акомпанементу:

- акомпанемент «гармонічна підтримка»;
- акомпанемент «чергування басу і акорду»;
- акомпанемент «гармонічні фігурації»;

- акомпанемент змішаного типу.

«Гармонічна підтримка» - найпростіший тип акомпанементу, де партія правої руки або її верхній голос дублює мелодію вокальної партії, а ліва рука гармонічно підтримує мелодію.

«Чергування басу і акорду» - тип акомпанементу подібний до попереднього, але відрізняється тим, що у партії лівої руки на сильну долю припадає бас, а на слабку – акорд чи гармонічні функції. Доцільно повчити стрибки в лівій руці окремо, щоб 5-й палець активно і точно попадав на потрібний бас.

Тип акомпанементу «гармонічні фігурації» є досить розповсюдженим. Найчастіше гармонічні фігурації представлені у вигляді арпеджіо як в правій, так і в лівій руці. При роботі над таким типом акомпанементу необхідно знайти зручну аплікатуру, використовуючи вивчені аплікатурні формули, які допоможуть студентіві точно попадати на задані клавіші. Потрібно відпрацьовувати єдину мелодичну лінію за допомогою вмілого і плавного підкладання 1-го пальця при виконанні гармонічних фігурацій.

Після ознайомлення з різними інструментальними фактурами логічно перейти до вивчення акомпанементів змішаного типу. При роботі над таким супроводом потрібно використовувати прийоми і методи, які було рекомендовано при вивченні попередніх типів акомпанементів.

Предметом цілеспрямованої уваги має стати диференціація рівнів фактури музичного твору, тобто першочерговості мелодичного голосу в загальній звуковій тканині та підпорядкованості акомпануючих голосів. Фактуру музичного твору можна уявляти як багаторівневу структуру, в якій, на першому плані, повинна бути мелодична лінія (у концертмейстерському класі це вокальна партія), на другому – басова лінія як основа гармонії, інші голоси утворюють фон, який має велике значення для колоритності, насиченості чи прозорості загального звучання, загального настрою залежно від характеру музики [3].

Розпочинати роботу над твором слід з розкриття змісту, визначення художнього образу та стилю твору та, виходячи з цього, з пошуку характеру

звучання, барв, нюансів, темпу тощо. Працюючи над вокальними або хоровими творами, студент повинен уважно ставитись до літературного тексту, перейматись задумом автора.

Етапи роботи над вокальним твором:

- робота без інструменту (ознайомлення з текстом, авторськими ремарками, тональним планом, розміром, ритмічним малюнком, гармонією тощо);
- робота з інструментом (програвання мелодії, спів її з текстом, засвоєння акомпанементу, його аналіз, виконання під власний супровід з одночасним управлінням уявним колективом).

Важливим завданням при акомпануванні є дотримання єдиного з солістом темпу, ритмічного руху (уповільнення, прискорення) та динаміки виконання. У вступі до вокального твору піаніст відразу ж визначає загальний темп. Тому перед тим, як розпочати гру, потрібно зосередитись та подумки проспівати перші такти вокальної партії в межах фрази в обумовленому раніше з солістом темпі.

Потрібно відчувати фразування та співоче дихання соліста, сприймати цезури, усвідомлювати роль гармонічної основи (баса) як фундаменту. Головний закон ансамблю – дихати одночасно з співаком.

Фортепіано як інструмент, що супроводжує соліста, повинно звучати тихше, ніж співацький звук. Найбільш розповсюдженими є дві помилки. Перша – спроба «перекрити» голос співака. Друга – гра сірим, безбарвним звуком.

Студент повинен працювати над фортепіанною партією так само ретельно, як над сольним репертуаром. Лише тоді він зможе вільно йти за співаком, відчувати його наміри, гнучко реагувати на всі динамічні й темпові зміни, раптові або випадкові відхилення соліста від заздалегідь наміченого плану та зберігати ансамбль. Лише коли піаніст до кінця впевнений у собі, він не буде у звучанні «ховатись» за співака.

Якщо студент акомпанує власному співу, він одночасно виконує функції соліста й концертмейстера. Тому він повинен досконало опрацювати і вокальну

партію, тобто домогтися чистоти інтонування, чіткої дикції, правильного дихання, дотримання цезур і розділових знаків у літературному тексті, виразності виконання.

Формування навичок співу під власний супровід здійснюється шляхом підбору вокальних творів у такій послідовності: акомпанемент дублює вокальну партію; акомпанемент містить невеликі відхилення від вокальної партії; акомпанемент включає лише окремі звуки вокальної партії; мелодія вокальної партії не входить до акомпанементу [3].

Отже, акомпанування – це складний, багатоаспектний процес, у якому зосереджуються великі можливості для вияву музикантом-концертмейстером власних творчих якостей, віддзеркалюється набутий естетичний, музично-виконавський досвід, максимально розкривається його індивідуальність.

Список літератури

1. Косенко П. Б. Актуальні питання вдосконалення інструментальної підготовки майбутнього вчителя музики (гітариста). *Педагогіка вищої та середньої школи* : зб. наук. праць. № 18. Спеціальний випуск «Мистецько-педагогічна освіта - 2007» / редкол. : В. К. Буряк (гол. Ред.) та ін. Ч. 1. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2007. С. 202-212.

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

3. Ревенчук В. В. Методика формування навичок акомпанування у концертмейстерському класі. *Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки»* (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя) / за заг. ред. проф. Є. І. Коваленко. Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2011. № 6. С. 72-75.

*Лукіна Т.В.,
викладач-методист класу домри та гітари
Хмельницької музичної школи №1 ім. М. Мозгового,
м. Хмельницький*

ТВОРЦІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ГІТАРНОГО РЕПЕРТУАРУ

Для музичного мистецтва характерною рисою є незупинний розвиток музично-інтонаційної мови, зміни жанрової системи, утворення нових музичних стилів, винаходження нових ресурсів звукового матеріалу і технік композиції. В сучасних творах для гітари втілені різноманітні сучасні тенденції, притаманні європейській композиторській музиці ХХ ст. Так, наприклад, відчувається вплив нових композиторських технік письма (алеаторика, пуантилізм, серіалізм, колаж), нових принципів ладотональної організації музичної форми (політональність, модальність, система ангемітонних ладів тощо), нових стилів (неокласицизм, неофольклоризм, неоромантизм). Українська гітарна музика не є винятком із цього загальноєвропейського процесу. Вітчизняні композитори сміливо експериментують із новими засобами музичної виразності. Вони використовують звуковисотні системи, ритмометричні принципи, композиційні форми, що виникли у другій половині ХХ ст.

У списку сучасних українських гітаристів Микола Михайленко, Костянтин Смага, Петро Полухін, Костянтин Чеченя, Юрій Шинкаренко, Михайло Вігула, Арсен Асанов, Володимир Вовк, Андрій Гаманін, Вікторія Куликовська, Лілія Герасимчук, Олег Солов'яненко, Володимир Карлаш, Володимир Леоненко.

Валентин Олегович Задоянов – Миколаївський гітарист, композитор, поет, педагог. Він успішно займається композиторською діяльністю. Глибоке вивчення та засвоєння музичного мовлення великих майстрів різних стилів та епох привело його до формування особистого авторського стилю, а захоплення історією Західної Європи наштовхнуло на створення цілого ряду творів. Як наслідок, у творчому середовищі гітаристів Валентина Задоянова почали називати «менестрелем ХХІ століття». Творчість Валентина Задоянова

представлена великою кількістю самобутніх і яскравих творів. Це збірки «Пісні менестреля», «Лицарська сюїта», «Кельтська сага», «Через віки», «Золотий вік».

Українські гітаристи – композитори об'єднані Гітарною асоціацією України, яку очолює **Костянтин Чеченя**, надзвичайно талановитий виконавець, викладач, композитор, організатор. Заслужений діяч мистецтв України, голова Київського міського відділення Національної всеукраїнської музичної спілки; директор Літньої гітарної академії; шеф-редактор журналу «Гітара в Україні»; артдиректор Міжнародного конкурсу гітаристів «ГітАс». Костянтин Чеченя завідувач кафедри інструментального та оркестрового виконавства Національного університету ім. М.П.Драгоманова. К. Чеченя автор чисельних оригінальних творів для гітари, посібників, програм та збірок концертного і педагогічного репертуару.

Юрій Шинкаренко - педагог, композитор, музикант та керівник ансамблю народних інструментів. Він може похизуватися здобутками у кожній із сфер своєї діяльності. Як композитор, пан Юрій має публікації у збірниках “Шкільний журнал”, “Музична школа”, “Пізнайко”. Його композиторський портфель включає твори для баяна, гітари, фортепіано, блок-флейти, кларнету та вокальні твори, які неодноразово отримували високі оцінки на міжнародних конкурсах композиторської творчості. П'єси композитора дуже мелодійні, вирізняються прозорим і світлим звучанням. Це програмні твори та обробки українських народних пісень, цікаві та зручні для виконання.

Київська гітаристка-композиторка **Аліна Бойко** – викладач методист по класу гітари Київської школи мистецтв № 35, лауреат міжнародних конкурсів виконавців та композиторів, заступник голови Асоціації гітаристів України, художній керівник Міжнародного конкурсу композиторів «Гітарорай», виконавчий редактор журналу «Гітара в Україні». Аліна часто використовує в своїх творах українські народні пісенні інтонації. Вона охоче звертається до старовинного жанру варіацій на теми українських народних пісень, точно цитуючи їхні мелодії. В її творчому доробку варіації на теми українських народних пісень та багаточисельні обробки українських народних танців та

пісень. Поруч з цим композиторка створює власні композиції в дусі романтичних творів. Серед них варто зазначити «Хоровод» «Монолог», «Меланхолійний настрій», «Прелюдія пам'яті Ейтора Віло Лобоса», «Сумний вальс». Нещодавно вийшли нові збірки Аліни Бойко «Вітання з України» та Сюїта «На озері» та 5 випусків обробок українських народних пісень «Вітання з України».

Олександр Ходаківський, гітарист-виконавець і композитор з Житомира, активно використовує в своїх творах українсько-карпатські народопісенні інтонації, які він майстерно поєднує із сучасними прийомами гри, незвичними гармонічними співзвуччями (акордами з секундовими нагромадженнями, неакордовими звуками, «розщепленими тонами» тощо). Серед його творів вирізняються «Чотири українські віночки», «Варіації на тему Д. Бортнянського із опери «Жайворонок»», «Два українських награвання», «Попурі для квартету гітар», «Етюди і вправи для гітари в стилі кантрі», «Різдвяна сюїта», «Кельтська сюїта», «Кубана» на теми кубинських і мексиканських мелодій.

Олександр Затинченко - все своє життя присвятив музиці та творчості. Багато років працював завідуючим кафедрою музики в Ізмаїльському державному гуманітарному університеті та був викладачем по класу гітари в Школі мистецтв. Олександр Затинченко автор понад 300 творів для гітари та близько 20 збірок. Його п'єси для гітари неодноразово опубліковані в журналах «Гітара в Україні» та «Калейдоскоп». Твори митця звучать на міжнародних фестивалях, на різноманітних концертах по всьому світу, по радіо і телебаченню, а також увійшли у навчально-педагогічний репертуар. Багатьом своїм творам він дав назви, які нагадують програмні заголовки п'єс романтичної доби, як наприклад: «Балада», «Баркарола», «Вечірня пісня», «Чарівний вечір», «Спогади про літо», «Мрії», «Гроно винограду».

Михайло Вігула – гітарист та композитор, беззаперечний музичний талант, лауреат багатьох всеукраїнських та міжнародних конкурсів. Безмежна енергетика та глибока мистецька чутливість роблять його концерти абсолютно

незабутніми. Музична вправність та повний контроль над гітарою підтверджують те, що Михайло є справжнім віртуозом. Не дивлячись на його молодий вік, він вже встиг об'їздити з концертами західну та центральну частину України та декілька країн Європи. Зараз живе і працює в Угорщині. Михайло приїжджав у Хмельницький із концертами, проводив у нас майстер-класи, ділився досвідом. Він пише твори, використовуючи фольклорні українські та угорські мотиви.

Значний інтерес із погляду розвитку української гітарної музики становить творчість одесита **Анатолія Шевченка**. Він увійшов в українську сучасну гітарну музику як талановитий композитор та виконавець імпровізатор, який яскраво вирізняється власною манерою музичного висловлення. У своїх творах він сміливо поєднував риси різних жанрових та національних стилів (українського, карпатського, іспанського тощо), продовжуючи традицію композиторів і виконавців-імпровізаторів доби романтизму. Одним з яскравих зразків його творчості є «Пливе човен» з «Української сюїти» на мелодію однойменної української народної пісні. Цікаві, зручні, мелодійні твори для юних і більш досвідчених гітаристів у збірниках Юрія Шевченка. Твори носять програмний характер, досить різноманітні, мелодійні і жваві, насичені сучасними ритмами і гармонією. Мають дуже зручну професійну аплікатуру.

Сучасні майстри гітари, які стрімко увійшли в світ гітарної музики не лише як виконавці, а й як композитори, зробили величезний внесок у розвиток сучасної гітарної музики. У вище названому переліку імен лише невелика частина ентузіастів, ряди яких стрімко поповнюються. Гітарна музика переживає сплеск і надзвичайний розвиток, що втілює наснагу і захоплення інструментом.

Список літератури

1. Хорошавіна О. Актуальні питання сучасного академічного гітарного виконавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2009. Вип. 82. С. 61–68.

2. Блажевич В. Еволюція розвитку виконавських традицій гітарного мистецтва у вітчизняному культурноосвітньому просторі. *Естетика і етика педагогічної дії*. 2017. Вип. 15. С. 107-115.

*Мазур І. В.,
кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та методики музичної освіти
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький*

ЗНАЧЕННЯ ВИКОРИСТАННЯ ІСТОРИКО-СТИЛЬОВОГО АНАЛІЗУ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІН МУЗИЧНО- ТЕОРЕТИЧНОГО СПРЯМУВАННЯ

Активний розвиток музично-історичної науки, кардинальні оновлення та інноваційні зміни у сучасному освітянському просторі, інтенсивність інформаційно-змістовного навантаження, ущільнення навчальних дисциплін призводить до необхідності пошуку резервних аспектів оптимізації навчального процесу, зокрема, це стосується питання вивчення музично-теоретичних дисциплін у ЗВО.

Використання та активізація діяльнісного підходу до процесу навчання вважається принципово важливою і необхідною позицією функціонування сучасного освітянського простору. Сутність і основна змістовність діяльнісного підходу визначається наступним положенням: знання мають розглядатися як важлива складова і невід'ємна частина вмінь і навичок. Це призводить до необхідності визначення конкретних завдань, які потрібно й доцільно визначити викладачу перед початком навчального процесу.

Окреслена позиція передбачає необхідність використання чітко означених видів діяльності, які сприятимуть створенню умов для швидкого включення здобувача вищої освіти в процес отримання, усвідомлення і закріплення здобутих знань і навичок. Практичне здійснення означеного аспекту стане можливим за умови обов'язкового включення у попередньо визначених видів

діяльності усіх здобувачів вищої освіти, відповідно до окресленої завчасно системи знань або її основних положень, які здатні забезпечити подальше їхнє використання у передбачуваних межах.

Діяльнісний підхід характеризується високою продуктивністю і результативністю як при організації навчального процесу, відповідно, і у побудові процесу засвоєння знань здобувачами вищої освіти. Але при вивченні дисциплін музично-теоретичного спрямування означений аспект не завжди використовується. Це пов'язано із специфікою викладання означених дисциплін: педагоги віддають перевагу традиційній системі навчання, сутність якої полягає у наступному: більшість навчальних тем і, відповідно, значна кількість навчального матеріалу спирається на пояснювально-ілюстративний метод, який не передбачає активного використання й залучення діяльнісного підходу.

Аналіз діючих на сьогодні навчальних програм з музично-теоретичних дисциплін дозволяє окреслити наступну тенденцію: переважна кількість учбових і методичних компонентів не надають можливість створити і з'ясувати наявність тих вмінь, які мають бути сформовані й набуті під час вивчення означеної навчальної дисципліни. Тим самим, відбувається типова для навчального процесу багатьох закладів вищої освіти ситуація: здобувачі вищої освіти отримують значну і доволі об'ємну кількість інформаційного матеріалу, активно здійснюється процес передачі й збереження змістовного компоненту, але одночасно виникає ситуація формування інтелектуальної пасивності здобувачів, що призводить до негативних наслідків:

1. Використання учбового часу за означених умов не вважається ефективним і не створює можливість отримання якісних результатів;

2. Втрата здобувачами вищої освіти здатності використовувати отримані знання в подальшому, у практичній та творчій діяльності.

Методика, яка склалася в процесі викладання музично-теоретичних дисциплін у ЗВО спеціально не спрямована на формування у здобувачів вищої освіти аналітичних вмінь і навичок. Наприклад, на заняттях із навчальної дисципліни «Історія музики» частіше використовуються наступні види

аналітичної діяльності: під час ознайомлення із музичними творами різних стильових напрямів і творчими здобутками композиторів різних національних шкіл, здобувачі у власних відповідях про музичний твір використовують вже готові аналізи музичних творів, виходячи переважно з інформації, що надають численні інтернет-ресурси, які доволі суперечливі стосовно змістовності викладеної інформації. Як демонструє практика останніх років викладання у ЗВО, навчальні підручники із змістовного компоненту музично-теоретичних дисциплін не використовуються зовсім, або, до них звертаються лише в одному випадку – відсутність жодної інформації на інтернет-ресурсах.

Розглянутий тип аналітичної діяльності, який активно використовують здобувачі вищої освіти для власних відповідей під час вивчення музичних творів, визначається як репродукований або музично-літературний вид аналізу. Специфіка означеного виду не передбачає формування аналітичних навичок, не сприяє розвитку музичного мислення. В узагальненому вигляді означена ситуація призводить до неможливості зрозуміти логіку розвитку музичної культури, визначити основні її напрями, окреслити характерні ознаки тих мистецьких явищ, які сприяють окресленню специфіки стильових аспектів в історичній проекції розгортання культурно-мистецького простору.

Використання означених видів аналізу музичних творів (репродукований і музично-літературний аналіз) призводить до негативних явищ, які доволі сильно впливають на якість засвоєння навчального матеріалу: наявність несамостійності виконання поставлених учбових завдань, використання репродукування і відсутність потреби у здійсненні власного аналізу музичних творів, знімає питання усвідомлення основних закономірностей історико-стильового розвитку музичного мистецтва. Це призводить до наступних наслідків: здобувачі вищої освіти не в змозі цілісно охопити панораму розвитку музичного мистецтва, не здатні надати характеристику особливостям розвитку, усвідомити причини появи тих чи інших стильових напрямів і течій в загальній історичній перспективі розвитку мистецтва.

Незважаючи на важливість і необхідність використання історико-стильового аналізу у навчальному процесі вивчення музично-теоретичних дисциплін, він не знайшов поки що розповсюдження в педагогічній практиці і не здобув популярності серед методичних розробок і практичних порад в процесі вивчення дисциплін цього спрямування. Це пов'язано із багатьма чинниками: недостатньо вивчена проблема специфіки музично-аналітичної діяльності при вивченні дисциплін музично-теоретичного спрямування у закладах вищої освіти; не розроблені методологічні концепції та обґрунтування відносно застосування історико-стильового аналізу у навчальному процесі; не сформовані й не з'ясовані методичні підходи та позиції стосовно оволодіння основними принципами означеного виду музично-аналітичної діяльності.

Вивчення музично-теоретичних дисциплін обов'язково повинно базуватися на використанні музично-аналітичного виду діяльності. Саме завдяки його використанню стає можливим: визначення рівня знань здобувачів вищої освіти; сприяє усвідомленню отриманої інформації й надає можливість з'ясувати якість засвоєння навчального матеріалу; надає можливість використовувати набуті знання та навички в подальшому: як під час навчання, так і у майбутній музично-педагогічній діяльності. Відповідно, готовність до музично-аналітичної діяльності вважається критерієм ефективності навчання.

Впровадження історико-стильового аналізу під час вивчення дисциплін музично-теоретичного спрямування передбачає певну оптимізацію процесу навчання, яка відбудеться завдяки вирішенню наступних питань:

- конкретизація учбово-виховних завдань у процесі оволодіння здобувачами навчального матеріалу з музично-теоретичних дисциплін із врахуванням особливостей і специфіки фахового спрямування здобувачів вищої освіти;

- вибір чітко зазначених методів і видів навчальної діяльності, які сприятимуть її оптимізації: підвищення рівня засвоєння матеріалу, вільне володіння здобутими навичками і вміннями, використання їх у подальшій практичній діяльності;

- виокремлення найбільш суттєвих і важливих змістовних компонентів із навчального матеріалу і концентрації на них уваги здобувачів;
- окреслення і визначення оптимальної, найбільш результативної послідовності основних етапів навчальної діяльності, яка характеризується логікою історичного розвитку культурно-мистецького простору;
- застосування практичних видів і форм навчальної діяльності, які сприятимуть швидкому та якісному засвоєнню нового матеріалу, із чітким розумінням використання його в подальшій педагогіко-практичній та музично-творчій діяльності;
- забезпечення диференційованого підходу до здобувачів із врахуванням їхньої базової підготовки, специфіки засвоєння нового матеріалу, особливостей психологічного стану здобувачів вищої освіти.

Список літератури

1. Коханик І. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*, 2003. С. 181–189.
2. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ, 1998. 367 с.
3. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (музичні форми). Тернопіль : Астон, 1999. 251 с.

*Мархайчук Н. В.,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Харківської державної академії культури,
м. Харків*

ФАКУЛЬТЕТ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ СУЧАСНИХ РЕАЛІЙ: ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

У часи кардинальних змін у вищій освіті, Харківська державна академія культури, як й інші центри аудіовізуальної освіти, відчуває «кадровий голод», бо з об'єктивних обставин наразі на випускових кафедрах складно здійснити

ротацію науково-педагогічних кадрів. Спроби залучення фахівців-практиків «з виробництва» не завжди є вдалим, бо переважно через зарплатню, а часто і через бюрократизацію роботи викладача вищої школи (у тому числі через обов'язковість наукової роботи), знайти гарного фахівця, готового працювати зі студентами в реаліях сучасних освітніх викликів, часто неможливо. До того ж, за словами Р. Росляка, «ми не можемо стверджувати, що українська молодь, враховуючи сучасні реалії, має велике бажання пов'язати своє життя з науково-педагогічною діяльністю: вступати до аспірантури, писати дисертації, викладати...» [4, с. 4]. Втім, у ХДАК від вересня 2023 р. функціонує творча аспірантура, що принаймні вселяє надію, що надалі процес залучення до викладання молоді, а відтак і природня ротація кадрів, стануть менш болісними.

Сьогодні у склад кафедр факультету є достатньо креативних викладачів (як практиків, так і теоретиків). Але оскільки ЗВО має бути моделлю майбутнього аудіовізуального / кіновиробництва, відчувається недостатність комунікації між факультетом і виробниками (стейкхолдерами). У цьому полягає одна з ключових проблем факультету аудіовізуального мистецтва ХДАК.

З одного боку, орієнтація на підготовку фахівців-фрилансерів уможливорює співпрацю в межах практики навіть з маленькими продакшн-компаніями, практика в реальному кінотелевиробництві лишається нагальною потребою в процесі реалізації відповідних ОПШ.

Очевидно, що з кожним роком понижується загальний культурно-освітній рівень абітурієнтів, і «перші роки навчання витрачаються на спроби ліквідувати елементарну неграмотність. А рівень і темпи опанування фахом знижуються, не кажучи вже про творчість» [5, с. 189]. В ХДАК, які в деяких інших ЗВО, є постійно діючі кількомісячні підготовчі курси, які, попри усе, не розв'язують проблеми. Бо попри те, що підготовчі курси для абітурієнтів факультету щороку працюють у повній комплектації груп, а «динаміка чисельності абітурієнтів, котрі бажають навчатися в системі довузівської підготовки ХДАК, засвідчує сталий інтерес до цього напрямку» [3, с. 13], кількомісячних курсів щоразу виявляється вельми недостатньо. І, аби це подолати, має бути створена чітка

система підготовки абітурієнтів для вступу на кінофакультети за взірцем середньої фахової освіти в галузі музики, образотворчого мистецтва, хореографії, що служитиме ґрунтовною підставою для подальшого вдосконалення у вищому навчальному закладі» [5, с. 189].

Але при цьому сьогодні «в українській системі екранної освіти практично відсутній єдиний для всіх вишів пропедевтичний рівень професійної підготовки» [1, с. 13]. Точніше, він знаходиться на рівні свого формування. Так, якщо ще кілька років тому передфахову вищу освіту зі спеціальності В1 «Аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво» забезпечував Житомирський коледж культури і мистецтв імені Івані Огієнка, то на грудень 2023 року молодих бакалаврів крім Житомира готують коледжі у Києві, Дніпрі, Одесі, Каневі, Ужгороді. У Харкові це поле лишається вільним.

Стан матеріально-технічного забезпечення сьогодні є болючою точкою для усіх державних ЗВО. Усе знімальне устаткування (камера, світло), яке факультет отримав з 2019 року (і нове, і б/у) — подароване благодійниками, якими часто виступають НПП факультету, стейкхолдери, іноді випускники. Академія допомагала з ремонтами, придбанням меблів для аудиторій тощо. В цілому це стосується не лише фінансування закупівель сучасної техніки (можна частково погодитися з тезою, що кожен скрипаль має свою скрипку, ким би невдалим це порівняння не було), але фінансування для утримання та розвитку навчальних лабораторій та студій і павільйонів. Це надскладна проблема, навіть виклик для сучасної кіноосвіти.

Втім є ще один аспект, який потребує вирішення – фінансування процесу виробництва дипломних фільмів. За словами Б. Вержбицького, «нова навчальна програма спрямована на те, щоб у навчальному процесі було більше практичної частини і менше теоретичної. Практична робота — це фільми. Чим більше їх зробить студент, тим корисніше буде для нього. Треба підключати молоде завзяття, щоб поновити питання державного фінансування курсових і дипломних робіт. Бо без цього в нас буде кустарне виробництво. Якщо сьогодні на

короткометражний фільм держава виділяє 1,5 млн. грн., то було б дуже добре, якби таку суму виділили на 10 дипломних робіт» [4, с. 4].

Отже, питання необхідності фінансування дипломних (кваліфікаційних) робіт є проблемним для усіх державних ЗВО України. Його було порушено ще у 2017 р, але на заваді стало «нецільове використання державних коштів карається». І важко не погодитися з Б. Вержбицьким, який абсолютно справедливо вказує, що підготовка кінокадрів завжди «складається з двох параметрів — це технологія і художня складова. Поєднання одного і другого — важливо для них, коли вони потім спілкуються з режисерами, знімають фільми. Технологічно вже в них має бути все напрацьовано. А як може напрацювати студент — майбутній кінооператор, без необхідного устаткування» [там саме].

Покращення якості освітнього процесу має бути пов'язано із постійним моніторингом і переглядом структури і змісту освітніх програм, чого вимагає і НАЗЯВО, і реалії часу. Бо нині «відбувається процес динамічної адаптації продюсерської моделі професійної освіти в Україні к умовам невизначеності за рахунок дії тріади, що тільки-но формується: “академічна освіта – альтернативна освіта – масова медіа-освіта”. При чому остання стає найважливішою ланкою для стабілізації усієї освітянської моделі» [2, с. 78]. Звісно, що такі зсуви в аудіовізуальній індустрії не можуть не відбитися на освітньому процесі, у якому вони мають бути врахованими. Г. Погребняк у дискусії про особливості моделювання професійної структури спеціаліста кінематографічної сфери ще у 2012 році підкреслювала, що такий фахівець «ще в студентські роки повин мати уявлення про різноманітні виробничі функції, окрім, звісно, художньо-творчої. Серед них надзвичайно важливими в режисерській практиці є організаційна, управлінська, комунікативна, виховна, критична функції» [6]. Моніторинг змісту ОПП та структури навчальних планів має відбуватися з урахуванням цієї особливості. Так, в останні роки до навчальних планів кафедрами факультету було запропоновано ряд дисциплін, які не просто розширили перелік курсів за вибором, але й (у разі вибору) уможливили поглиблення здобувачами усіх виробничих функцій.

До того ж варто розуміти, що, на думку В. Скуратівського, «методологічним епіцентром кінопедагогіки має стати саме проблема семантизації (означення) того, що постає на екрані» [7, с. 113]. Для подолання цієї проблеми необхідно закладати майбутньому фахівці кіно сфери «університетський багаж знань, який у нинішній системі навчання не завжди встигає за вимогами, темпами і термінами творчого виховання та виконання учбових завдань. А розвиток має невпинно тривати далі, аж поки не буде вибудований світ асоціацій — основа образно-художньої структури. Саме на те й має бути спрямований процес навчання та виховання в творчому закладі, що повинен випускати не тільки фахівця-спеціаліста, а й формувати широкоосвіченого, та й не без здібностей, митця, який буде здатний своїм доробком долучитись до подальшого розвитку творчої культури та мистецтва» [5, с. 190].

Список літератури

1. Алфьорова, З. Ринок праці фахівців з кіно-, телемистецтва в контексті нових реалій в Україні. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: зб. наук. праць. Вип. 10: «Молоде мистецтво України: проблеми реалізації творчого потенціалу випускників мистецьких вишів. Київ, 2015. С. 11–14*
2. Алфьорова, З. Трансформація професійно-освітньої моделі українського аудіовізуального мистецтва та виробництва під впливом системної невизначеності. *InnovativeSolutionsinResearchandEducation: ConferenceProceedingsofthe 1st InternationalConference, February 24-26, 2021. SãoPaulo, Brazil, Primediaelaunch LLC. С. 78-90.*
3. Брагіна, Т. Проблеми розвитку неперервної культурно-мистецької освіти в харківській державній академії культури. *Культура України: зб. наук. пр. Вип. 42(3). Харків : ХДАК, 2013. С. 11-19*
4. Брюховецька, Л.; Марченко, В.; Росляк, Р.; Тримбач, С. [та ін.]. Кіноосвіта в Україні. Симптоми рейдерських атак : [мат. круглого столу] / *Кіно— Театр. 2021. № 6. С. 2-5.*

5. Лисецький, С. Екранна освіта в Україні: нотатки з приводу. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: Медіаосвіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку: Зб. наук. пр. ІПСМ АМУ. Київ: Інтертехнологія, 2008. С. 187-191.*

6. Погребняк, Г. Особливості моделювання професійної структури спеціаліста кінематографічної сфери. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні :Зб. наук. пр.. Київ: Фенікс, 2012. Вип. 7 : Сучасні стратегії екранної освіти: українська версія (Київ). С. 93-100.*

7. Скуратівський, В. Із кінопедагогічних нотаток. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні : зб. наук. пр. Київ: Фенікс, 2012. Вип. 7 : Сучасні стратегії екранної освіти: українська версія (Київ). С. 112-115.*

*Мелешко В. Д.,
старший викладач кафедри
вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії*

РОЗВИТОК МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДОШКІЛЬНИКІВ У ПРОЦЕСІ ПРОВЕДЕННЯ МУЗИЧНИХ ЗНАНЬ

Оновлені цілі освіти актуалізують проблему оновлення змісту освіти, а саме музичної освіти дошкільників. Головним у сучасному змісті музичної освіти дошкільників є засвоєння навичок виконання, залучення до музично-творчої діяльності, розвиток музичної творчості, яка призводить до розвитку індивідуальності, неповторності особистості в процесі музичних занять.

В дослідженнях психологів і педагогів дитяча особистість розвивається в процесі ігрової діяльності, музичних занять, самостійної музичної діяльності. Такі форми організації вважаються найбільш доступними для дитини, тому що більше всього відповідають її психічним і фізичним особливостям. Проблемами

музично-ігрової діяльності, навчального процесу находять відображення в дослідженнях Р.Зініч, С. Шоломович та інших. Педагог-музикант С.Шоломович стверджує, що музичне виховання повинне формувати людину, яка буде активна до творчої діяльності, і наголошувала: «Мистецтво, зокрема музика, приховує у собі великі можливості для творчого розвитку підростаючого покоління.» [2, с.90] У дослідженнях психологів, які присвячені музичним здібностям наголошується, дитяча музична творчість дошкільників розвиває творче мислення й комунікативність, позитивні риси характеру: працьовитість, цілеспрямованість, систематичність. Уміння і навички, набуті в процесі музичних занять, переносяться на інші види дитячої діяльності. На музичних заняттях відбувається розвиток творчих здібностей дітей, які сприяють формуванню уяви, мислення, творчих здібностей.

Основна форма освітньої роботи з дітьми – музичні заняття, в ході яких здійснюється систематичне, цілеспрямоване і всебічне виховання і розвиток музичних здібностей кожної дитини. В процесі музичних занять музичний керівник спрямовує роботу на засвоєння дітьми необхідних знань та вмінь, а також їх творчу реалізацію. Вчитись слухати музику, творчо реагувати на неї діти повинні впродовж всього заняття: під час співу, під час проведення музично-ритмічних рухів; гра дитячих музичних інструментах, і в моменти, що вимагають уваги, зосереджені, коли діти виступають слухачами. За словами Р. Зініч: «Чим більше музики чує дитина у навчально-виховному процесі у закладі дошкільної освіти, тим багатший її емоційний досвід, тим вище її музикальність та рівень музичних здібностей.» [3, с.37] У процесі розвитку музичних здібностей вихователь повинен прагнути розвивати у дітей загальну музикальність, учити їх не тільки чисто інтонувати, а й розуміти, відчувати, переживати зміст музики, зауважувала Р. Зініч. [3, с.33]

Як показують наукові дослідження, музичні здібності виявляються приблизно з п'ятого року життя. А прилучати дитину до прекрасного, вчити вслухатись, емоційно реагувати на музичні твори слід починати з раннього дитинства, щоб підготувати її до прояву власне музичних здібностей.

Починаючи з п'ятого року життя діти починають імпровізувати, складати закінчення мелодії чи ритму, придумувати інструментальні супроводи на дитячих музичних інструментах до знайомої пісні. В старшій групі дітям подобається виконувати роль музичного керівника. Усього цього діти навчаються на музичних заняттях.

У процесі музичних занять при проведенні різних видів музичної діяльності діти передають різні музичні образи в основі яких лежить відображення багатьох явищ життя, почуттів та переживань людини. Тому в дитячій творчості це знаходить своє оригінальне втілення. Наприклад, у пісні образний початок виражається в різних мотивах, мелодіях, що передають інтонації радості, здивування тощо; у музично-ритмічних рухах – виникає під впливом сприйняття багатьох елементів музичної мови (мелодія, гармонія, динамічні та темброві зміни). Діти творчо передають образи в рухах, використовують елементи танцю, імітаційні, гімнастичні рухи перебудови. Вони виступають, як персонажі гри, підкреслюючи їх характерні риси-повадки (виникає музично – ігровий образ) [1, с.50] З метою розвитку музичних здібностей музичний керівник може зорієнтувати дітей на нову діяльність («Самі придумайте ...»). Для активізації дитячого мислення доцільно варіювати ситуацією змінюючи умови, поєднуючи індивідуальні й колективні форми музичних занять.

Виникнення задуму підводить дітей до пошуку засобів його реалізації. У співі з'являються комбінації нескладних ритмічних структур.

Використовуючи різні види і форми роботи: ігри, малюнки, бесіди, творчі завдання, цікаві запитання – усе це сприяє якісному засвоєнню матеріалу та розвитку особистих музичних здібностей дітей, допомагає у пізнанні музики через творчий прояв вивчення музичних творів, сприяє формуванню емоційно-цілісного ставлення до музики, самостійності та критичності мислення дитини. Через подані уявні, образні ситуації розвивається фантазія, музичні здібності та емоційно-чуттєва сфера. Багато завдань, які ставляться на музичних заняттях сприяють закріпленню вивченого матеріалу, адже вплив музики на особистість

складається із слухацьких вражень, які поступово збагачуються, а використання співу, музично-ритмічних рухів, гри на дитячих музичних інструментах сприяє розвитку голосу, слуху, тембру та інших здібностей.

Отже, розвиток музичних здібностей в процесі музичних занять є актуальною потребою дитинства. Використовуючи творчі завдання на заняттях та вирішення їх – це захоплюючий процес, який стимулює музичний розвиток дитини.

Список літератури

1. Газіна І. О. Методика музичного виховання дітей дошкільного віку : навч.-метод. посіб. для студентів напряму підготовки «Дошкільна освіта», вихователів дошкільних навчальних закладів та батьків. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2015. 196 с.
2. Зініч Р. Досвід роботи з розвитку чистоти інтонації в співах дошкільників. *Дошкільне виховання*. 1962. №5. с.24
3. Зініч Р.Т. Формування емоційної чутливості дитини до музики. *Дошкільне виховання*. 1970. №5. С. 33-37
4. Шоломович С. Методика музичного виховання. Київ : Музична Україна, 1976р. 194 с.

*Михаськова М. А.,
доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та методики музичної освіти
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії*

КОРЕКЦІЙНО-РОЗВИВАЛЬНА РОБОТА З ІНКЛЮЗИВНИМИ ДІТЬМИ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У процесі роботи на музичних заняттях (уроках інтегрованого курсу «Мистецтво», музичних заняттях в закладах дошкільної освіти, індивідуальних уроках в закладах позашкільної мистецької освіти) викладач орієнтується на

індивідуальні особливості дитини з особливими освітніми потребами та обирає ті варіанти робіт, які спроможні виконувати учні.

На уроках діти *за допомогою ритму, інтонації, пластики, голосу*, здатні корегувати та виправляти фізіологічні та психологічні розлади. Вивчення музики дітьми з особливими освітніми потребами в закладах загальної середньої освіти є тим навчально-виховним потенціалом, який допоможе адаптуватися і соціалізуватися цим дітям. Складність полягає в тому, що такі діти часто потребують сторонньої допомоги, тому вчителям музичного мистецтва можуть допомагати батьки, волонтери, асистенти вчителів, помічники тощо.

Серед станів, які можна корегувати у дітей всіх категорій на уроках є розслаблення, заспокоєння, покращення настрою. В процесі розслаблення та заспокоєння рекомендується залучати вправи на релаксацію (гра з лялькою, музично-рухові ігри, рухове розслаблення і злиття з ритмом музики, вокалотерапія, музична психосоматична релаксація, музична розповідь, рухова драматизація під музику, пантоміма, музичне малювання, рецептивне сприймання музики, гра на музичних інструментах і ритмічна декламація), дихальну гімнастику, слухання музики з корекційною метою [1]. В цій роботі музика допомагає створити відповідний фон і здійснює гармонійний вплив, що пробуджує активність, упевненість у собі, сприяє розслабленню та психічній урівноваженості.

Роботу з покращення настрою проводять в русі з залученням евритмії (ритмічних рухів, руханок, пластичної імпровізації) або під час співу (вокальних вправ, розспівок). Це дозволяє уникнути внутрішньої конфронтації з власним невротичним станом, усуває психологічні бар'єри.

В роботі з інклюзивними дітьми пам'ятаємо, що слід змістити акцент на можливості дитини, за допомогою яких здійснюється корекція існуючих здібностей/здатностей і відбувається розвиток мало помітних якостей. Певні їх відмінності є тим ресурсом за допомогою яких здійснюється музичний та загальний розвиток. Крім того, окремої уваги потребує командна робота, там де необхідна допомога.

Стимуляція емоцій можлива у дітей з ДЦП, з порушенням зору, аутичним спектром розладів, з порушенням розумового розвитку, з порушенням мовлення. Рекомендується використовувати тіньовий театр, слухання музики з корекційною метою, вокальні вправи. Розвиток інтелектуальної сфери в музичній діяльності відбувається у дітей з синдромом Дауна, з порушенням мовлення, з затримкою психічного розвитку. Рекомендується використовувати ритмограми, пальчикові ігри, малювання. Здійснювати корекцію фантазії, образності та уяви потрібно у дітей з порушенням розумового розвитку за допомогою малювання, опису сюжетних картинок, пальчикових ігор, пантоміми, драматизації казок. Активізація творчих здібностей у дітей із порушенням зору відбувається в процесі пантоміми, евритмії, спільного малювання. Розвиток і корекція мовлення відбувається в процесі музичної роботи у дітей з дитячим церебральним паралічем, з порушенням слуху, з аутичним спектром розвитку, з порушенням розумового розвитку. Рекомендується застосовувати вокальні та ритмічні вправи, артикуляційну і дихальну гімнастику, фонетичну ритміку, музично-дидактичні та пальчикові ігри. Розвиток уваги і концентрації можливий за допомогою музики у дітей з дитячим церебральним паралічем, з синдромом Дауна, з вадами мовлення та у дітей із затримкою психічного розвитку. Корекція відбувається у виконанні пластичних етюдів, музично-рухових та ритмічних вправ, пальчикових ігор, спільному малюванні та слуханні музики з корекційною метою [1].

Отже, музична діяльність є корисною в корекційно-розвивальній роботі з інклюзивними дітьми. Вона допомагає підкреслити найкращі якості дитини, розвинути здібності закладені від природи, відкоригувати можливості поведінки в соціумі. Заняття музикою є тим засобом, який розкриває позитивні сторони особистості. Вивчення музичного мистецтва дітьми з особливими освітніми потребами в закладах загальної середньої освіти є тим навчально-виховним потенціалом, який допоможе адаптуватися і соціалізуватися цим дітям. Різні види мистецької (музичної, театральної, образотворчої, хореографічної) діяльності допомагають у розслабленні, заспокоєнні та покращенні настрою, стимуляції

емоційної сфери, розвитку фантазії, уяви, образності, інтелектуальної сфери, активізації творчих здібностей, уваги, концентрації, розвитку мовлення.

Список літератури

1. Михаськова М.А. Основні напрямки роботи з інклюзивними дітьми на уроках музичного мистецтва *Інноваційна педагогіка*. Вип. 57 Т. 2. Одеса : Видавничий дім «Гельветика» 2023. С. 56–61.

*Морозова О. О.,
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри мистецтвознавства, інструментальної
підготовки та методики музичної освіти
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
м. Хмельницький*

ДЕЯКІ ПРИЙОМИ ТА МЕТОДИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ-ПІАНІСТІВ

В умовах сьогодення гостро стоїть проблема організації професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, зокрема студентів-піаністів. У цьому аспекті актуальним є питання вдосконалення концертмейстерських навичок студентів мистецьких спеціальностей у процесі їхньої виконавської підготовки. Концертмейстерська діяльність майбутніх учителів музичного мистецтва ґрунтується на основі двох найважливіших векторів фахової підготовки: методичному та виконавському. Вибір саме цих напрямків зумовлений тим, що вони відповідають за різнобічний розвиток студента як професійного музиканта, здатного самостійно виконувати музику, і як педагога, здатного викладати музичне мистецтво.

Робота концертмейстера над музичним твором є однією зі складових частин його творчої діяльності і, найчастіше, на практиці відбувається освоєння великої кількості музичного матеріалу в максимально стислий термін.

Існує достатня кількість методів і прийомів роботи концертмейстера над твором. Зокрема:

1. *Ретельний аналіз акомпанементу у загальному вигляді.* У нотному тексті дуже важливо виявити головний та другорядний матеріали, чітко проінтонувати фрази та мотиви. Крім цього, важливо зрозуміти принцип побудови твору – як вертикальної, так і горизонтальної, побачити в ньому можливу приховану мелодійну або гармонійну лінію, фразу, місця, що повторюються, і лише після цього переходити до ретельнішої роботи над ним. Пропонуємо окремо загострити увагу на лінії басу.

Ретельно аналізується і аплікатура, що є одним із важливих чинників успішного засвоєння музичного супроводу. Не варто програвати твір щоразу різною аплікатурою, тому що це може спричинити різного роду зупинки, неточності у виконанні та помилки, які мають властивість запам'ятовуватися. Правильно й усвідомлено підібрану аплікутуру слід записати і спробувати програти у максимально швидкому темпі, щоб унеможливити її незручність. Якщо кожне наступне програвання буде підпорядковане самостереженню та самоконтролю, успіх зрештою буде забезпечений.

2. *Застосування загальноприйнятих піаністичних прийомів.* Індивідуальна робота концертмейстера над партією супроводу передбачає застосування низки піаністичних прийомів, що підходять тому чи іншому типу акомпанементу. Правильний підбір того чи іншого методу сприяє як швидкому засвоєнню твору, так і якісному його виконанню.

Одним із основних методів роботи над твором є програвання у повільному темпі. Під час такої роботи розв'язується низка завдань: синхронізація, педалізація, інтонація, аплікатура, контроль, а також виразність динаміки, точність фразування та професійного туше.

Поєднання та комбінування методів може прискорити процес освоєння музичного супроводу завдяки виконанню кількох завдань одночасно. Кожен виконавець-піаніст самостійно визначає для себе більш дієвий та ефективний метод, поєднуючи, варіюючи та комбінуючи його, залежно від фізіологічних особливостей та піаністичної підготовленості.

3. *Зорово-слухові методи:*

- Прослуховування твору у виконанні інших музикантів з одночасним стеженням по нотах. Бажано прослухати кілька виконавців, адже гамма почуттів у музиці може бути нескінченною. Зокрема, вивчаючи музику XVIII – XIX століть, доцільно ознайомитися з різними нотними редакціями, співставити їх одне з одним, оскільки можливі розбіжності в динаміці та у фразуванні. Крім цього подібна діяльність допомагає розібратися і знайти правильне рішення у сумнівних місцях нотного тексту (друкарських помилок, а також помилок, які виникли через недбалість редактора, і за інерцією переміщуються з одного видання до іншого). Цей метод дозволяє розширити музично-слухові уявлення, розвинути та урізноманітнити піаністичні навички (туше), підвищити рівень ерудиції в галузі музичного мистецтва.

- Прослуховування власного виконання, записаного на цифровий носій. Самоаналіз дозволить виявити неточності у виконанні акомпанементу, такі як: нечітка артикуляція, надто яскраве (або недостатньо яскраве) виділення акцентованих нот, перевантажена (або «суха») педаль, одноманітна динаміка (або відсутність динамічного балансу між співаком та інструментом) та багато інших.

Головним завданням концертмейстера є усвідомлення спільної роботи: «Я і соліст – одне ціле». Потрібно навчитися поєднувати свої наміри та наміри партнера і природно, органічно входити в концепцію музичного твору. Необхідно зрозуміти і знати специфіку інструменту (голосу) партнера – як витягується звук, як і коли береться дихання, яким є діапазон інструменту, тембральний лад, можливості техніки [1, с. 176].

Потрібно наголосити, що концертмейстер здійснює одне з головних завдань, він виконує презентацію самої музики, тобто творить процес відтворення живої звучності, зафіксованої в нотному записі. І від того, як він це робить, багато в чому залежить художній рівень виступу студента або заняття, це той емоційний тонус, який, власне, і дозволяє підняти технологічний характер роботи до рівня творчості. Емоційна сутність самої музики, її об'єктивний вплив

на студента повністю залежать від концертмейстера, його кваліфікації, його артистичного чуття і просто від професійної сумлінності [2, с. 124].

Отже, для здійснення концертмейстерської діяльності студент-піаніст повинен володіти різнобічними музичними навичками, зокрема: уміти акомпанувати солісту (вокалісту чи інструменталісту); читати з листа; уміти робити нескладні аранжування трирядної фактури; транспонувати текст; уміти підібрати на слух нескладні вокальні чи інструментальні твори. Ці вимоги визначають форми роботи зі студентами-піаністами у класі акомпанементу. Загальні вимоги необхідно розглядати крізь призму можливостей кожного конкретного студента та відповідно до цього визначати обсяг роботи.

Список літератури

1. Олексюк А., Душний А. Інструментально-виконавська підготовка вчителів музики в сучасних наукових студіях. *Актуальні проблеми гуманітарних наук*. 2015. №14. С. 94-100.

2. Проворова Є. М. Теорія і практика методичної підготовки майбутнього вчителя музики на засадах праксеологічного підходу (дисертація). Київ, 2018.

3. Ревенчук В. В. Теорія та методика формування концертмейстерських умінь.

*Незнанова-Липчинська Н. І.,
старший викладач кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та методики музичної освіти
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький*

МЕТОДИЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИКЛАДАННЯ ІНТЕГРОВАНОГО КУРСУ «МИСТЕЦТВО» У 7-Х КЛАСАХ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ

У 2024/2025 навчальному році продовжується поетапне впровадження Державного стандарту базової середньої освіти (затвердженого зі змінами

постановою Кабінету Міністрів України від 30.08. 2022 р. № 927), в якому окреслено *вимоги до обов'язкових результатів навчання учнів на рівні базової середньої освіти за другим циклом: базовим предметним навчанням (7—9) класи, загальний обсяг їх навчального навантаження, розподілений між освітніми галузями*[1].

Для кожної освітньої галузі визначено: *мету*, єдину для всіх рівнів загальної середньої освіти, *компетентнісний потенціал*, що позначає здатність кожної освітньої галузі формувати всі ключові компетентності через розвиток умінь і ставлень, *базові знання, обов'язкові результати навчання учнів; мінімальну та максимальну кількість навчальних годин за циклами навчання*. Вимоги до обов'язкових результатів навчання учнів складаються з таких компонентів: *групи результатів* навчання учнів, що охоплюють споріднені загальні результати, спільні для всіх рівнів загальної середньої освіти *загальні результати* навчання учнів, через які реалізується компетентнісний потенціал галузі; *конкретні результати* навчання учнів, що визначають їх навчальний прогрес учнів за освітніми циклами; *орієнтири для оцінювання*, на основі яких визначається рівень досягнення учнями результатів навчання на завершення відповідного циклу. Загальний обсяг навчального навантаження учнів, його розподіл між роками навчання, освітніми галузями, обов'язковими та вибірконими освітніми компонентами визначено в *базовому навчальному плані* базової середньої освіти[1].

Державний стандарт є основою для розроблення *типових освітніх програм*. Міністерством освіти і науки України затверджено, від 9 серпня 2024 р. № 1120, *оновлену* Типову освітню програму для закладів загальної середньої освіти, яка визначає: *вимоги до осіб*, які можуть розпочати навчання за освітньою програмою базової середньої освіти; *загальний обсяг навчального навантаження* на циклі базового предметного навчання (в годинах), його розподіл між освітніми галузями за роками навчання, включає: *варіанти типових навчальних планів; перелік модельних навчальних програм; рекомендовані форми організації освітнього процесу; опис інструментарію*

оцінювання, а також окреслює обов'язкові та рекомендовані підходи до розроблення закладами загальної середньої освіти *освітніх програм*, які мають відповідати *структурі Типової освітньої програми* [5].

На основі Типової освітньої програми розроблено *типовий навчальний план*, який містить *перелік навчальних предметів, інтегрованих курсів*, та *міжгалузевих інтегрованих курсів*; *розподіл навчального навантаження за роками навчання між навчальними предметами (інтегрованими) курсами, години навчального навантаження для перерозподілу між освітніми компонентами*. Їх можна використовувати для: *збільшення кількості годин на обов'язкові освітні компоненти*; вивчення *вибіркових освітніх компонентів (курсів за вибором, міжгалузевих інтегрованих курсів)*, для пведення *індивідуальних консультацій і групових занять*, зокрема для подолання втрат у навчанні [5].

Для викладання навчальних предметів Мистецької освітньої галузі у 7-х класах закладів загальної середньої освіти *використовуються модельні навчальні програми*, які розроблені на основі Державного стандарту базової середньої освіти. *Модельна навчальна програма* – документ, який визначає послідовність досягнення *очікуваних результатів* з урахуванням *чотирьох груп результатів* навчання учнів, *зміст навчального предмета (інтегрованого курсу)* та *види навчальної діяльності учнів*, рекомендовані для використання в освітньому процесі. Мистецьку освітню галузь реалізують *чотири модельні навчальні програми інтегрованого курсу «Мистецтво»*, *одна програма міжгалузевого інтегрованого курсу «Драматургія і театр»* [4].

На основі модельної навчальної програми заклади освіти розробляють *навчальні програми* предметів, та *інтегрованих курсів* (відповідне рішення затверджується педагогічною радою). Зміст *навчальної програми* забезпечує, обраний закладом освіти, *підручник інтегрованого курсу «Мистецтво»*. Для учнів 7-х класів різними авторськими колективами створено *підручники інтегрованого курсу «Мистецтво»*, що мають гриф «Рекомендовано Міністерством освіти і науки України»: Галина Кізілова, Лариса Гринишина;

Людмила Масол, Олена Калініченко; Олена Гайдамака, Наталія Лемешева; Людмила Кондратова; Оксана Комаровська, Валерія Власова, Іраїда Руденко.

До підручників вказаних авторів розроблені орієнтовні календарні плани. Основна вимога календарного плану наступність між уроками (курсами) їхня послідовність і логічність.

Загальна тематична структура програми «Мистецтво». 7 клас
(за модельною програмою, підручником Л.Кондратової)

Клас	Тематична структура Тема року 1 семестр, 2 семестр	Кількість годин на тиждень	
		Інтегрований курс «Мистецтво» (2 год.)	
		Музичне мистецтво (1 год.)	Образотворче мистецтво (1 год.)
7	<i>Тема року:</i> Сучасні мистецькі обрії 1 семестр. Сучасне мистецтво в житті людей 2 семестр...Нові тенденції сучасного мистецтва.	<i>Тема року:</i> Сучасні мистецькі обрії. <i>(музична складова)</i>	<i>Тема року:</i> Сучасні мистецькі обрії. <i>(образотворча складова)</i>

1 семестр. Тема «Сучасне мистецтво в житті людей»

Тема присвячена чарівній подорожі Країною сучасного мистецтва. Семикласники мандруватимуть мистецькими шляхами України та інших країн світу й ще раз переконуються, що мистецтво не знає меж і кордонів.

При вивченні тем: «Мистецтво відчиняє двері», «Мистецтво рідного краю», «Шляхами народного мистецтва», «Українське етнічне мистецтво», «Етнічне мистецтво інших народів», учні переконуються, що у сучасному світі людина не уявляє себе без музики, музика лунає під час родинних та народних свят і обрядів, у концертних залах, філармоніях, на уроках музичного мистецтва, у мережі «Інтернет». У кожному регіоні нашої Батьківщини своя історія і власні традиції, та все ж ми єдині у своєму прагненні до прекрасного. Удосконалюють знання про народну творчість, яка є – історичною основою усієї світової художньої культури, джерелом національних художніх традицій, про автентичну

(тобто оригінальну) музику, різні види музичних обробок, про етнічну музику інших народів світу[2].

При вивченні тем: *«Імпровізація, обробка в мистецтві»*, *«Аранжування та стилізація в мистецтві»*, *«Традиції та нове трактування в мистецтві»*, *«Перевтілювання в мистецтві»*, *«Багатство голосів і барв»* учні дізнаються, в чому полягає сутність понять: імпровізація, стилізація, аранжування, трактування, перевтілювання у мистецтві [2].

При вивченні тем: *«Різнобарвність звуків та кольорів»*, *«Подих імпровізації та творчості в мистецтві»*, *«Електронне аранжування та цифрова стилізація»*, *«Танцювальні та портретні стилізації»*, *«Сторінками європейських мистецьких конкурсів та виставок»*, *«Шляхами сучасного мистецтва»* знайомимо учнів із електронними інструментами, з електронним аранжуванням, цифровою стилізацією, танцювальною стилізацією, гортаємо сторінки мистецьких конкурсів та виставок [2].

І на завершення першого семестру - урок-подорож шляхами сучасного мистецтва, учні в електронних нотатниках записують враження від зустрічі з сучасною музикою, зразками обробок народної музики та аранжуванням музичних шедеврів.

2 семестр. Тема «Нові тенденції сучасного мистецтва».

Тема відкриває для учнів джазову і рок музику, дає можливість розширити уявлення про електронну музику й новітні танцювальні ритми, ознайомитися із сучасними тенденціями в архітектурі, живописі, дизайні, кіномистецтві та мультиплікації. У учнів буде нагода дізнатися, як митці й мисткині використовують цифрові технології в музичній та образотворчій діяльності і які види мистецтва допомагають людям формувати гарне й комфортне предметне середовище.

При вивченні тем: *«Мистецькі явища та тенденції сьогодення»*, *«Мистецькі поєднання»*, *«Енергія ритму в мистецтві»*, *«Історія легенд»*, *«Популярне в сучасності»*, учні знайомляться із історією розвитку джазу, його характерними рисами, із особливостями музики *рок-н-ролу*, *рок-музики*, із

сучасною українською рок-музикою її напрямами, із історією легендарних гуртів, з характерними рисами *популярної музики*, зірками світової і вітчизняної сцени[2].

При вивченні тем: *«Авторські пісні й новий живопис»*, *«Ансамблеве мистецтво та монументальний живопис»*, *«Від шансону до екомистецтва»*, *«Театральні та фотошедеври»*, *«Від музики до інсталяцій»*, *«Сучасні музичні тенденції та дизайн»*, учні знайомляться з виражальними засобами, характерними ознаками *бардівської пісні*, зі стилем та виконавцями стилю *диско*, з легендарними *BIA*, їх засновниками та виконавцями, із поняттям *«шансон»* в музиці та його характерними ознаками, з музикою до *театральних спектаклів*, основними жанрами театральної музики: *оперою*, *оперетою*, *мюзиклем*, із сучасними музичними тенденціями: *світломузикою*, зі *світловим та лазерним шоу* [2].

При вивченні тем: *«Цифрове мистецтво»*, *«Танцюють і малюють усі»*, *«Нові тенденції в мистецтві»*, *«Цікаве в кіно, мультиплікації та дизайні»*, *«Музика масових свят, шоу та фешн-індустрія»*, *«Новітні технології в мистецтві»*, *«Мистецтво не знає кордонів»*, *«Сучасні мистецькі тенденції»*, учні дізнаються про *електронну музику*, створену з використанням електронних інструментів та комп'ютерних музичних програм, ознайомлюються із музичними напрямками, які пов'язані з танцювальною музикою, стилями сучасного танцю, що розвивалися за межами танцювальних студій і шкіл: *хіп-хоп*, *брейк-данс*, *поппінг*, *локінг*, *ню-стайл*, *хаус*, *крампінг*, *сі-вок*, *хастл*, *диско-фокс*, *диско-свінг*, дізнаються, що окрім звичних для широкого загалу традиційних театрів існують і незвичайні: *театр пантоміми*, *театр абсурду*, *театр пародії*, *вулични театр*, *театр тіней*, *театр естради*, *театр гумору та сатири*, *театр-балаган*, *театр-вар'єте*, *бульварний театр*, *імерсивний театр*. Завдяки використанню різноманітних технологій, учні ознайомлюються із стрімким розвитком жанрів і напрямів *кіномистецтва*, новітніми тенденціями сучасної *кіноіндустрії*, зокрема *анімації*, з *масовими святами, шоу*, які традиційно супроводжує музика [2].

Список літератури

1. Державний стандарт базової середньої освіти (затверджений постановою Кабінету Міністрів України від 30.09.2020 №898 [URL:https://imzo.gov.ua/derzhavni-standarty-bazovoi-seredn-oi-osvity/](https://imzo.gov.ua/derzhavni-standarty-bazovoi-seredn-oi-osvity/) (дата звернення: 2.11.2024).
2. Кондратова Л.Г. Мистецтво: підруч. інтегр. курсу для 7-го класу закл. заг. серед. освіти. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2023, 247 с.
3. Методичний портал Інтернет ресурсів для вчителів художньо-естетичного циклу. [URL:http://metodportal.com/node/597](http://metodportal.com/node/597) (дата звернення: 24.11.2024)
4. Модельна навчальна програма «Мистецтво. 7-9 класи» (інтегрований курс) для закладів загальної середньої освіти (авторка КондратоваЛ.Г.) [URL:https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya/osvita/navchalni_programi/](https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya/osvita/navchalni_programi/) (дата звернення: 2. 11. 2024).
5. Типова освітня програма 5-9 класи. [URL:https://imzo.gov.ua/osvita/zagalno-serednya-osvita-2/typova-osvitnia-prohrama-dlia-5-9-klasiv-zakladiv-zahal-noi-seredn-oi-osvity/](https://imzo.gov.ua/osvita/zagalno-serednya-osvita-2/typova-osvitnia-prohrama-dlia-5-9-klasiv-zakladiv-zahal-noi-seredn-oi-osvity/) (дата звернення: 2. 11. 2024).

*Озимовська Г. В.,
викладач кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та методики музичної освіти
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький*

ВПЛИВ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ НА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ПІАНІСТА

В наш час є доцільним і актуальним звернення до національних початків нашого буття. Розвиток і формування національної свідомості поколінь тісно пов'язаний з використанням культурно-мистецьких надбань суспільства. У зв'язку з тими реаліями, що відбуваються сьогодні, велику частину

фортепіанного пласту змушені були вилучити з репертуару піаніста, що дало можливість більше заглибитись в національне коріння. І тому є необхідним частіше звертатись до творчості українських митців, що дає можливість розкрити нові, ймовірно на мало відомі раніше, зразки мистецької творчості.

Якщо звертатись до фортепіанної спадщини українських композиторів, які є досить популярними, але не широко виконуваними в фортепіанних класах, можемо віднести таких «подолян» польського походження А. Коціпінського, М.Завадського, В.Зарембу, які залишили досить великий фортепіанний репертуар для піаністів. Лише М.Завадський залишив понад 500 фортепіанних салонних п'єс і романсів, серед яких незакінчена опера «Марія. Українська повість» (1886) за поемою польського поета А. Мальчевського, дві фортепіанні рапсодії, 4 запорізькі марші, 12 думок, біля 60 шумок (42 видані в Києві, в 1911 р.), 45 чабарашок, 2 рапсодії (1-ша жанрово близька полонезу, 2-га є танцювальна, в дусі шумок і чабарашок), «Українська прядка», мазурки, польки (в тому числі «Полішинель» і «Марія», опубліковані в Києві в 1859 р.).

Завадський є основоположником жанру української фортепіанної рапсодії – концертного твору віртуозного характеру. Він перший хто звертається до своєрідного жанру чабарашки і вводить в фортепіанну музику, який ніде і ніким не визначений. Найбільш вагомий серед чабарашок Завадського є цикл з 36 п'єс: «Українські танці. Чабарашки» ор. 339, який поділений на 5 серій. Створенні композитором багаточисленні думки, шумки, чабарашки, українські рапсодії привертають яскравістю тематичного матеріалу, мелодійністю, народністю і простотою.

А ось фортепіанна спадщина В. Заремби має своїм джерелом майже винятково українську народну пісню, на ґрунті якої сформувалась національна традиція жанру обробки народних пісень. Під загальною назвою «Українські мелодії» об'єднано 18 творів В.І. Заремби, які відзначаються ліризмом та яскравим мелодизмом. У їх числі: «Прощання з Україною», «Думка-шумка», «Чи я в лузі не калина була» (думка), «Реве та стогне Дніпр широкий», «Запорізька пісня «Гей-же ви хлопці, славні молодці» «Повій вітре на Вкраїну», «Подільська

думка»; «Козак від'їжджає, дівчинонька плаче» (думка), «В кінці греблі шумлять верби», «Зібралися всі бурлаки» та ін. Як зазначає М. Дремлюга, хоч «авторові не завжди вдається піднятися до рівня художніх образів використаних ним пісень, фортепіанні композиції В. Заремби приваблюють щирістю, емоційністю, мелодичністю»[1, с.75].

У числі педагогічних праць Владислава Заремби збірка фортепіанних п'єс «Маленький Падеревський». Очевидним є факт завершення її формування в останні роки життя композитора, після 1901 року, бо саме в цей час відбулась прем'єра і здобуття популярності опери Ігнація Яна Падеревського «Манру», уривки з якої також увійшли до даної збірки (№ 52).

Збірка «Mały Paderewsky» містить 53 твори, які за тематикою можна поділити на: фортепіанні транскрипції молитовних текстів (№ 1-11), які завершуються «Modlitwa» з опери «Halka» С. Монюшка; фортепіанні обробки польських історичних та побутових пісень різноманітної тематики (№ 12-30); фортепіанні перекладення творів та популярних уривків з опер відомих польських композиторів сучасників В. Заремби (№ 31-53).

Дитяча тематика представлена у збірці п'єсами, що проникають у світогляд дитини, змальовують картини та образи, близькі до дитячого сприйняття: реальні персонажі дітей та їх чуттєво-емоційний світ «Czegoś oczki zapłakała» («Чому очки заплакала»), «Dwie Marysie» («Дві Марисі»), «Wesoły Janek» («Веселий Янек»); картини природи та її мешканці («Lata ptaszek po ulicy» («Літа пташок по вулиці»), «Wlaż kotek na plotek» («Виліз котик на плотик»); атмосфера польських пісень та національних танців («Krakowiak» («Краков'як»), «Mażurek» («Мазурка»), «Polonez» («Полонез»)[2, с. 229].

Фортепіанна творчість більш пізніх композиторів набуває нових традицій та форм. М. Лисенко, звертаючись до жанру «Пісні без слів», адаптував європейський романтичний прототип мініатюри на основі українського фольклору. Л. Ревуцький використав не тільки виразні особливості та колорит народної музики, а ще й зумів творчо оновити, переосмислити її жанрову сферу, створивши новий для української фортепіанної музики жанр – «пісня-дума». Б.

Лятошинський також вивчав закономірності народного мелосу, і жанр обробок був для нього своєрідною творчою лабораторією, необхідною для формування народно-інтонаційної основи власної творчої концепції. Особливе новаторство у зверненні композитора до українського фольклору проявилось в «Шевченківській сюїті» ор. 38. Усі три прелюдії побудовані на основі фольклорного матеріалу зі збірника українських народних пісень. Окрему жанрову групу становлять п'єси, що репрезентують споглядальні образи, світлу, пейзажну лірику: прелюдії № 1 ор. 38 і № 2 ор. 44 Б. Лятошинського, окремі програмні п'єси М. Лисенка. Занурення у внутрішній світ, лірико-суб'єктивну сферу, а іноді прагнення віддалитися від реальності знаходимо в п'єсах М. Лисенка з «Альбому особистого» ор. 40 («Хвилина розпачу», «Хвилина розчарування»), Елегія № 3 ор. 41, а також й у творчості Л. Ревуцького (прелюдії *fis-moll* ор. 4, *a-moll* ор. 11, прелюдії *es-moll* ор. 38 і ор. 44). У циклі «Відображення» Б. Лятошинського вирізняються своєю імпресіоністичною «оксамитовістю» друга і п'ята п'єси, що виконують роль відступу в лірико-медитативну, внутрішню сферу думок ліричного героя[3, с.217].

Різноманітні естетичні впливи, яких зазнає українська фортепіанна музика у 60-70-х роках ХХ століття, в основному пов'язані з переглядом традиційних жанрово-стилістичних течій. Якісно нові зв'язки з фольклором породжують «неофольклоризм» (у творчості Л. Грабовського, Л. Дичко, М. Скорика, С. Станковича, І. Шамо та інших), а нове ставлення до класичної спадщини – «неокласицизм» (у творчості Т. Малюкової-Сидоренко, В. Сильвестрова, М. Тіца). У контексті пошуків синтезу національного й загальноєвропейського з'являються «неоромантичні» тенденції, різноманітні вияви «неоімпресіонізму». Наголосимо, що в першу чергу оновлюється мелодико-поліфонічний тип фортепіанної фактури[4, с.50].

Отже, фортепіанна скарбниця української музики є надзвичайно багатою. Українська фортепіанна музика зазнавала великих еволюційних змін впродовж століть, на яку впливало багато зовнішніх факторів та чинників. Але все ж таки, в основі української музики лежить український мелос, глибину якої може

осягнути лише справжній українець. Крім того українська творча спадщина поглиблює культурну самобутність, розвиває національну свідомість та впливає на заглиблення історичних основ. І тому фортепіанні твори українських композиторів потрібно більш широко вводити в репертуар піаніста.

Список літератури

1. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. 134 с.
2. Круліковська Т.П. Музично-педагогічна діяльність Владислава Заремби // *Музичне мистецтво і культура*. 2019. Випуск 28 № 2. С. 222-235.
3. Клин В.Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977), Київ: 1980. 313 с.
4. Черкашина Л. Українська «культура серця» в образах і символах національного фольклору, «Народна творчість та етнографія» 2001. № 3. С. 48-53.

Олійник Н.А.,
викладач
кафедри музикознавства інструментальної
підготовки та методики музичної освіти
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 025 МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ПІД ЧАС ВИРОБНИЧОЇ ПРАКТИКИ

Якісна підготовка здобувачів вищої освіти до професійної діяльності в значній мірі залежить від їх практичної підготовки, під час якої відбувається становлення особистості, формування фахових компетентностей.

Практична підготовка майбутніх фахівців галузі культури і мистецтва у Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії здійснюється шляхом проходження різних видів практики, організованих відповідно до чинного законодавства. Нормативно-законодавчою основою організації виробничої

практики є Положення про проведення практики студентів вищих навчальних закладів України, від 08.04.1993р., рекомендації про проведення практики студентів вищих навчальних закладів України, розроблених Державною науковою установою «Інститут інноваційних технологій і змісту освіти» у 2013 р., Наказ МОН України «Про внесення змін до норм часу для планування і обліку навчальної роботи педагогічних і науково-педагогічних працівників закладів фахової передвищої освіти» від 24.05.2022р., Положення про організацію та проведення практики здобувачів вищої освіти у ХГПА, розроблене відповідно до Закону України «Про освіту» від 16.09.2022 р. та робоча програма з виробничої практики здобувачів освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво [2].

Метою виробничої практики є оволодіння майбутніми фахівцями сучасними методами, формами роботи з творчими колективами, подолання психічного бар'єру, створення умов для успішної адаптації до майбутньої професійної діяльності. Виробнича практика здобувачів вищої освіти зі спеціальності 025 Музичне мистецтво є завершальним етапом навчання і проводиться з відривом від навчання на випускному курсі в останньому (восьмому) семестрі і триває чотири тижні.

Як зазначається у робочій програмі з виробничої практики, базами проходження є творчі колективи Хмельницької обласної філармонії, Хмельницького обласного музично-драматичного театру ім. М. Старицького, Хмельницький академічний муніципальний камерний хор та Хмельницький муніципальний естрадно-духовий оркестр [3].

Діяльність студента-практиканта у період проходження виробничої практики є аналогом професійної діяльності керівника вокального або інструментального ансамблю, відповідає структурі і змісту репетиційної та концертно-виконавської діяльності, керується правилами внутрішнього трудового розпорядку і графіком роботи установи, де майбутній фахівець проходить практику.

В обласній філармонії здобувачі освіти мають змогу пройти практику в одному з відомих в Україні та за її межами колективі - Державному ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля», який нагороджений Почесною грамотою Президії Верховної Ради України, є лауреатом численних міжнародних і Всеукраїнських фестивалів і конкурсів. Колектив заснований у 1938 р. як хорова капела, у післявоєнні роки під ім'ям «Подільська» почав завойовувати популярність не лише в Україні, а й у багатьох країнах світу. Він успішно гастролював у Франції, Великобританії, Німеччині, Бельгії, Греції, Швейцарії, Індії, Іспанії, Польщі, Португалії, Італії. З 1989 р. ансамбль називається «Козаки Поділля», цю назву колектив носить і до наших днів і є одним із найкращих в Україні. Ансамбль «Козаки Поділля» складається з хору, оркестру та танцювальної групи. Це універсальний художній колектив, що своїм досконалим мистецтвом репрезентує все найкраще з невичерпної скарбниці народної творчості всіх регіонів області. В його програмах є історичні думи, козацькі та чумацькі пісні і танці, жартівливі хорові сценки, родинно-побутова, обрядова лірика, купальські, жнивницькі, весільні пісні і танці, колядки, щедрівки [1].

Ще одним з колективів, у якому мають можливість практиканти попрацювати, є створений у вересні 1992 р. Камерний оркестр Хмельницької обласної філармонії – яскрава візитівка області. До його складу ввійшли досвідчені музиканти й обдарована молодь. У репертуарі колективу особливе місце посідають масштабні, художньо досконалі, багаточастинні композиції старовинних і сучасних авторів: А. Вівальді, Й. Баха, Г. Перселла, В. Моцарта, Г. Генделя, К. Сен-Санса, Ж. Бізе, Д. Бортнянського, М. Березовського, В. Барвінського, В. Косенка, М. Скорика, О. Козаренка, Ю. Ланюка, В. Камінського та ін. Перебуваючи у стані постійного пошуку, проводячи активну музично-просвітницьку діяльність та популяризацію найціннішого класичного успадкування, камерний оркестр Хмельницької обласної філармонії закріпив за собою чільне місце і значення не тільки в художній культурі Хмельниччини, а й в Україні.

Чудовою базою для проходження практики є Хмельницький академічний муніципальний камерний хор під керівництвом заслуженого діяча мистецтв І. Цмура, створений в 1998 р. Репертуар хору різноманітний як за складністю виконання, так і за стилями. Творча скарбниця колективу налічує понад 350 хорових творів кращих зразків української та зарубіжної хорової музики. Колектив бере постійну участь у різноманітних всеукраїнських, регіональних, міжнародних конкурсах-фестивалях, де завжди отримує високі нагороди, почесні грамоти та подяки. Виконавська майстерність академічного муніципального камерного хору зростає в процесі натхненної і кропіткої праці, складовими якої є закоханість в художню красу пісні, відчуття її найпотаємніших нюансів, якнайглибше проникнення в художній образ творів, володіння всіма засобами музичної хорової виразності. Сьогодні Хмельницький академічний муніципальний камерний хор є відточеним до філігранності, технічно бездоганим колективом з власним виконавським обличчям та високою сценічною культурою.

У професійній підготовці майбутніх фахівців галузі культури та мистецтва вагомому роль відіграє створений у 1993 р. Хмельницький муніципальний естрадно-духовий оркестр – професійний творчий колектив, відомий своїми виступами в Україні та за її межами. Виступи оркестру є окрасою концертів, урочистих заходів з нагоди державних та професійних свят як у рідному місті, так і в інших містах України. Він має низку нагород за участь у регіональних та всеукраїнських фестивалях та конкурсах. Також оркестр виступає з сольними концертами на різних майданчиках міста. Характерними для колективу є висока виконавська майстерність, відданість загальнолюдським духовним цінностям, стабільність учасників, які розвивають і примножують кращі традиції національного музичного мистецтва. У досить широкому та різноманітному репертуарі колективу є понад 200 творів різного ступеню складності: від обробок народних мелодій та стройових маршів до оперних увертюр, складних творів класичної української та світової музики, джазових композицій. У 2016 р. за

високу професійну майстерність оркестр, під керівництвом диригента Т. Безнюка, став лауреатом міської премії ім. Богдана Хмельницького [4].

Отже, виробнича практика сприяє формуванню у студентів практичних умінь та навичок роботи в якості керівника вокального або інструментального ансамблю на основі набутих фахових компетентностей. Для реалізації успішної практичної підготовки є обґрунтований підбір бази практики, яка має відповідні професійні характеристики, відомі творчі колективи та їх кваліфікованих керівників.

Список літератури

1. Академічний ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля» URL.: <https://oblfilharmonia.com/Cossacks-of-Podillya> (дата звернення: 21.11.2024р.)

2. Положення про організацію та проведення практики здобувачів фахової передвищої /вищої освіти у Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії URL.: <https://kgpa.km.ua/sites/default/files/Polozhennia%20praktyka.pdf> (дата звернення: 21.11.2024р.)

3. Робоча програма освітнього компонента «Виробнича практика» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 Музичне мистецтво (Розробник Івахова К.П.) 2023р.

4. Хмельницький муніципальний духовий оркестр URL.: <https://kult.km.ua/Hmelnitskiy-munitsipalniy-estradno-duhoviy-orkestr-> (дата звернення: 20.11.2024р.)

*Портний Ю. Л.,
кандидат мистецтвознавства,
викладач Хмельницького фахового коледжу ім. В. Заремби,
м. Хмельницький*

ДО ПРОБЛЕМИ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА НА ПОДІЛЛІ. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ О. РЕЗЦОВА

Українська культурна спадщина є надзвичайно багата. Фортепіанне мистецтво ж у цій культурній палітрі має важливе значення. Тому вивчення фортепіанної музики, композиторів, виконавців, є важливим напрямком українського музикознавства.

Спадщини фортепіанної музики Подільського регіону є цікавою та має значний потенціал для наукового дослідження, так як творчість композиторів минулого вивчена недостатньо, а на творчість сучасних музикантів має постійно бути у полі зору науковців.

Значне місце палітрі регіональної музичної діяльності творчість вінницького піаніста та композитора О. Резцова, творчість якого може збагатити не тільки репертуар концертних піаністів, але також може бути корисною у навчанні молодих піаністів музичного коледжу чи академії.

О. Резцов є членом композиторських спілок України та Киргизстану. Цікаво те, що у Киргизстані він у консерваторії на кафедрі спеціального фортепіано та є лауреатом урядової Премії. Після переїзду до Вінниці музикант активно включився у виконавську та композиторську діяльність.

О. Резцов написав більше тисячі творів, значна кількість яких написана саме для фортепіано соло чи камерні твори з участю фортепіано, частина з яких є програмними.

Наприклад концертні етюди, які написані вже у вінницький період. Композитор написав більше п'ятдесяти етюдів [3]. За образним змістом, виконавськими складностями повністю відповідають навчальним вимогам, як і музичного коледжу, так і академії. Необхідно зазначити, що поштовхом до написання циклу було бажання композитора поповнити репертуар молодих

піаністів сучасними творами. Цікаво те, що цикл присвячений його колегам, педагогам закладу. У кожному з етюдів змальовуються характерні особливості, риси його колег.

Кожний етюд свою назву: «Уві сні», «Експромпт-ретро», «До нових берегів», «Метелик», «Інтермецо», «Тіні минулого», «Мрії біля лісового струмка», «Токатина» та ін.

У Вінниці композитор написав багато інших творів. Це такі твори, як «Зимова дорога», «Три миттєвості осені», «Велика сюїта та фантазія», «Балада для скрипки та фортепіано», «Жига для флейти та фортепіано», велику кількість музики для дітей та ін.

Важливо зазначити, що усі свої твори О. Резцов багато разів виконував на різних концертних майданчиках Вінниці. З творчістю О. Резцова мали змогу познайомитись і шанувальники фортепіанної музики Хмельницького. Він був у музичному коледжі ім.В.Заремби у 2017 році та у ДМШ № 1 ім. М.Мозгового у 2018 році.

Важливо зазначити, твори О. Резцова поступово входять до репертуару студентів-піаністів вінницького коледжу культури та мистецтв. Окрім того його твори виконувались у Хмельницькому, Києві, Харкові. У Киргизстані, у музичній академії 2017-го року, відбувся концерт з його творів. О. Резцов сам активно концертує. У його репертуарі велика кількість фортепіанних творів європейських та українських композиторів. Слід зазначити, що усі власні твори він композитор виконує також виконує.

Таким чином творчість О. Резцова є важливою частиною музичного мистецтва на Поділлі та заслуговує на уважне ставлення професійної музичної спільноти.

Список літератури

1. Годлевська М. Соль дієз мінор має колір темного бузку і його запах. Вінницький композитор Олег Резцов.

URL: <http://vlasno.info/spetsproekti/1/persona/item/24242-sol-diiez-minor-maie-kolir-temnoho> (дата заходу 04.01. 2021).

2. Портний Ю. Л. Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків 2021.
3. Резцов О. Концертні Етюди. Ч. 1. Вінниця : Саміздат, 2012.

Прядко О. М.
кандидат педагогічних наук, доцент
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка
м. Кам'янець-Подільський

КОМУНІКАТИВНА КОМПЕТЕНЦІЯ ЯК СКЛАДОВА ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Розвиток комунікативної компетенції є невід'ємною складовою педагогічної майстерності вчителя. Професійно-педагогічна комунікація – це засіб цілеспрямованої взаємодії з учнями, спрямований на взаємообмін інформацією, налагодження ефективної співпраці між учасниками навчального процесу. За визначенням Н. Волкової, «професійно-педагогічна комунікація – система безпосередніх чи опосередкованих зв'язків, взаємодій педагога, що реалізуються за допомогою вербальних і невербальних засобів... з метою взаємообміну інформацією, моделювання й управління процесом комунікації, регулювання педагогічних відносин» [1, с. 8].

На думку О. Ростовського, педагогічна комунікація на уроці музичного мистецтва є художньо-педагогічним спілкуванням, спрямованим на «об'єднання усіх засобів педагогічного впливу для забезпечення цілісності процесу музичного виховання школярів» [2, с.78]. За іншим визначенням «художньо-педагогічна комунікація – це здійснення інтелектуально-творчого взаємозв'язку автора і рецепієнта, передача художньої інформації, що має конкретне відношення до світу, художню концепцію, стійкі ціннісні орієнтації» [3, с. 7].

Педагогічне спілкування в ході музично-естетичного виховання учнів у школі має свою специфіку. Так, особливості викладу навчального матеріалу на уроці музичного мистецтва зумовлюють необхідність сформованості у педагога

уміння демонструвати звучання музичного твору у власному виконанні, що вимагає високого рівня вокальної та інструментальної виконавської підготовки вчителя. Специфіка викладу навчальної інформації, яка є об'єктом вивчення на уроці, потребує сформованості здатності здійснювати емоційно-естетичний вплив на учнів, розвиненості образності, яскравості, емоційності мовлення педагога-музиканта, багатства художніх асоціацій. Спілкування з учнями на уроці музичного мистецтва не може бути монотонним та формалізованим, необхідною є свобода творчого самовияву учня, можливість вільно висловлюватись, бути активним учасником педагогічної комунікації. Таке спілкування вимагає налагодження повноцінної взаємодії творчих особистостей педагога та учня, встановлення суб'єкт-суб'єктних відносин, коли кожен з учасників комунікації може впливати на іншого, змінювати його погляди, переконання. Завдання вчителя познайомити вихованців з кращими творами музичного мистецтва, безцінними здобутками світової культури, формувати тонкий естетичний смак вихованців, естетичну культуру.

У ході сумісної мистецької взаємодії між вчителем та його вихованцями мають встановлюватися довірливі відносини, що спонукатиме учнів до повного творчого саморозкриття, реалізації творчого потенціалу, вияву та розвитку загальних та спеціальних музичних здібностей. Налагодження повноцінного діалогу з учнем в ході творчої взаємодії сприяє взаєморозвитку усіх учасників комунікації, збагаченню досвіду як учня, так і вчителя, дозволяє вільно обмінюватися емоціями, творчими ідеями.

Завдання вчителя музичного мистецтва навчити учнів творчо опрацьовувати навчальний матеріал, інтерпретувати його. У ході музичного розвитку учнів важливим є виявлення творчої індивідуальності дитини у вільному самовираженні в музиці, а не механічне відтворення навчального матеріалу, точне слідування запропонованому вчителем зразку виконання. Працюючи з учнями на уроці музичного мистецтва педагог має стимулювати ініціативність дітей у творчо-пошуковій діяльності, самостійність у доборі музично-виражальних засобів в ході активного музикування.

Отже, професійно-педагогічна комунікаційна компетенція вчителя музичного мистецтва є невід'ємною складовою його педагогічної майстерності. Педагогічне спілкування на уроці вирізняється емоційністю, яскравістю, образністю мовлення вчителя, що зумовлено необхідністю здійснювати емоційно-естетичний вплив на учнів, ефективно використовувати потенціал музики як універсального засобу комунікації. Художньо-педагогічна комунікація вчителя музичного мистецтва має спрямовуватись на досягнення повної реалізації принципів індивідуально орієнованого навчання, налагодження повноцінного діалогу між вчителем та учнем в ході ефективної мистецької взаємодії.

Список літератури

1. Волкова Н. П. Професійно-педагогічна комунікація: навч.-мет. посіб. Київ : ВЦ «Академія», 2006. 256 с.
2. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в основній школі : навч.-мет. посібн. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. 272 с.
3. Художньо-педагогічна комунікація: технологічний дискурс : монографія / за ред. І. С. П'ятницької-Позднякової. Миколаїв : Іліон, 2013. 344 с.

*Рачинська О. Ю.,
викладач відділу «Теорія музики»
Хмельницького фахового музичного коледжу ім. В. Заремби,
м. Хмельницький*

**ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ В
ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ПОДІЛЬСЬКОГО
КОМПОЗИТОРА ТА ПЕДАГОГА О. П. ЛУКІНА
(НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ «ОЙ, ГИЛЯ,
ГИЛЯ, ГУСОНЬКИ НА СТАВ» ТА «ОЙ ТИ ГАРНИЙ СЕМЕНЕ»)**

Народився Олександр Павлович 22 червня 1935 р. у місті Ворошилівську, Краснодарського краю в сім'ї робітника. В тяжкі роки світової війни втратив батьків та отримував виховання в сиротинцях. Згодом, з неабиякими зусиллями, його знайшла рідна тітка та забрала до себе. Таким чином майбутній композитор опинився на Херсонщині. До школи пішов у віці 12 років (1947). Він був дуже здібною дитиною, про що свідчить засвоєння учбової програми-семирічки за три роки. В 1950 році вступає до Херсонського суднобудівного технікуму. Паралельно, самостійно навчається грі на мандоліні. Під час одного з конкурсів самодіяльності, на нього звернули увагу члени журі та запропонували юнаку продовжити свою освіту в музичному училищі. Вже тоді молодий Олександр Лукін мав сумніви щодо правильності вибору майбутньої професії суднобудівельника – світ музики з величезною прогресією захоплював його. В 1952 році Олександр Павлович приймає остаточне рішення та вступає до Херсонського музичного училища – успішно закінчує його в 1956 році, по класу балалайки та домри. По закінченню навчання майбутній композитор одразу вступає до Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової по класу балалайки. Серед його викладачів Віктор Гапон, Костянтин Пігров, Тамара Сидоренко-Малюкова, Давид Камінський, тощо.

В роки навчання в консерваторії Олександр Павлович бере активну участь у різноманітних концертах як сольним виконавцем, так і в складі різних ансамблів. З спогадів найкращого друга композитора – В. І. Косєва відомо, що разом з Олександром Павловичем вони брали участь у зйомках кінофільмів,

серед яких були «Зелений фургон» та «Спрага» про окупацію та блокаду міста Одеси, який Олександр Павлович озвучував грою на гітарі.

Згодом маестро робить перші самостійні кроки як організатор та керівник аматорських оркестрів народних інструментів. В процесі роботи з такими колективами виникала гостра потреба в адаптованих оркестрових партитурах. Саме це і стало поштовхом і допомогло у розвитку та відточуванні майстерності композитора-оркеструвальника.

Надзвичайно глибоке знання всіх народних інструментів, їх технічних та тембрових можливостей дозволили Олександру Павловичу максимально розкрити яскраві сторони його колективів.

Особливо плідними стали роки роботи викладачем Хмельницького музичного училища. Саме в цей навчальний заклад композитор отримав направлення на роботу по закінченню консерваторії. З 1961 року О.П. Лукін починає працювати у Хмельницькому музичному училищі, де очолює відділ народних інструментів. Окрім того – під його керівництвом розвиваються оркестр та ансамбль народних інструментів, зростає плеяда високоосвічених, професійних музикантів.

Перші роки педагогічної діяльності Олександра Павловича в Хмельницькому музичному училищі ознаменувались створенням ансамблю народних інструментів, до складу якого увійшли викладачі училища: брати Олег та Віталій Піроги, Вячеслав Колосовський, Броніслав Совінський, Григорій Кротенко, Володимир Боруцький, пізніше до ансамблю долучилися Валентина Мельник, Тетяна Лукіна, Світлана Бережанська, Юрій Лукін, Микола Корзун, Олег Голоднюк, Іван Мосійчук. З ансамблем працювали солісти Галина Баранова, Микола Босенко та незмінна виконавиця майже всіх пісень Олександра Павловича Галина Яківчук. Для цього ансамблю ним було створено репертуар, що налічував понад 100 творів. Це були як авторські композиції, так і обробки українських народних пісень і творів композиторів різних країн світу.

Протягом 44 років ансамблем народних інструментів під керівництвом Олександра Павловича велась надзвичайно цікава та продуктивна робота з

популяризації народних інструментів в області та за її межами. Сотні, якщо не тисячі концертів було проведено за цей період. І жодного концерту не обійшлося без творів О. П. Лукіна. Як результат – сотні талановитих та перспективних випускників по всьому світу. Серед них: Ю. Мугерман, В. Маслюк, С. Прісайзен, В. Пірог, В. Цисарчук, В. Полянський, Ю. Лукін, О. Леонова, О. Лапко, І. Галкін, К. Бережанський, О. Полянський, Т. Хрящевська, О. Блащук, Р. Гаєвський, М. Заводний, В. Наконечна, Д. Маслова.... Список надзвичайно довгий, адже кожен студент, який має відношення до відділу народних інструментів – був студентом, учнем Олександра Павловича.

В 1993 році О. Лукін першим в області відкриває в Хмельницькому музичному училищі клас гітари. Першими студентами стали К. Бережанський, згодом – О. Полянський. На сьогоднішній день – гітарна школа Хмельниччини є вельми потужною та прогресивною. Його учні концертують, творять та викладають у всьому світі. Зокрема, традиції викладання Олександра Павловича в Хмельницькому фаховому музичному коледжі ім. В. Заремби продовжують його колишні студенти – лауреати всеукраїнських та міжнародних конкурсів соліст Хмельницької обласної філармонії Максим Заводний та керівник оркестру народних інструментів Ігор Галкін.

О. П. Лукін – надзвичайний мелодист. І кожен його солоспів – це своєрідна перлина. Кожен твір – кропітка робота. Не менш вагомі в творчому доробку композитора інструментальні твори. Серед них сюїти, концерти, фантазії для оркестру народних інструментів, твори для сольного виконання та для колективів малих форм. Кожен інструментальний твір композитора – це теж окрема перлина.

Особливої уваги вимагає питання української народної пісні в творах Олександра Павловича, А саме – інструментальні композиції: варіації на тему двох українських народних пісень «Ой, гиля, гиля, гусоньки на став» та «Ой, ти гарний Семене». Дані твори були написані для балалайки соло, а вже пізніше перероблені для тріо народних інструментів у складі домри, балалайки та гітари. Зупинимось на другому варіанті. На жаль, невідоме точне походження даних

пісень, але існує думка, що вони є автохтонними. Тобто, місцевого походження. Таким чином, відомо, що «Ой, гиля гиля гусоньки» була записана, під час фольклорної експедиції, на Красилівщині, Хмельницької області. Щодо «Семена», на жаль інформації поки що не знайдено.

Як правило, твори, про які йде мова, виконують разом. Спочатку «Ой, гиля, гиля, гусоньки на став». Досить непересічний випадок, коли контраст відбувається всередині самого твору, між текстом та музикою. Визначаємо жанр як Жартівлива лірична українська народна пісня. Текст висміює незграбність дівчини, небажання бути господинею («Я ж не топила, я ж не варила, а йшла по водиченьку – відра побила») та простоту хлопця («Ой не спав, не спав, не буду й спати! Дай же мені дівчино, повечеряти!»). Текст дійсно жартівливий, навіть з деякою сатирою. Чого не скажеш про музику. Тональність ре мінор. Структура варіацій: Основна тема, в яку входить заспів та приспів та три варіації. Між другою та третьою проводиться каденція в балалайки. Починається твір з невеличкого вступу (приспіву). Далі проводиться тема в акордовій фактурі. В першій варіації мелодія проводиться в домри, на фоні акомпанементу балалайки та гітари. Друга варіація – основна тема звучить спочатку у балалайки, в акордовому викладенні, використовується прийом тремоло. В «приспіві» музичний матеріал варіюється також в ритмічному плані, а саме, восьмі змінюються тріолями. Тема переходить до домри. Хочу зазначити, що в більшості своїх творів Олександр Павлович використовує гітару як супровід, а не сольний інструмент. Каденція проводиться у балалайки – це стрімкі, технічні, хвилеподібні пасажі. Кульмінація твору припадає на закінчення другої варіації та каденцію. Остання варіація – тема проводиться флажолетами в балалайки. Створюється дуже гарний звуковий ефект крапель. Підголосково тема дублюється в домри в низькому регістрі. Закінчуються варіації кодою-приспівом. Таким чином створюється ефект арки між вступом та закінченням твору.

Наступний твір – Варіація на тему української народної пісні «Ой ти гарний Семене». Абсолютний контраст до попереднього твору. Жартівлива

пісня-діалог між дівчиною та хлопцем. За текстом, дівчина залицяється до хлопця, та вихваляється своїм достатком, та хлопець кожного разу відмовляє дівчині, мотивуючи це тим, що для нього важливе кохання а не достаток потенційної нареченої.

Структура варіацій: невеличкий вступ, основна тема, в яку входить заспів та приспів з повторенням – будова на 12 тактів, яка зберігається протягом всього твору (вийняток – 5 варіація, яка дещо розширена, за рахунок ще одного повторення приспіву), 8 варіацій та невеличку коду.

З перших звуків твір має енергійний та бадьорий характер. Основна тема проводиться у балалайки, впевнено і неквапливо. «Відповідь» звучить у домри. Ніжно та наспівно. Взагалі, за допомогою звукозображальних властивостей інструментів, Олександрю Павловичу вдається чітко передати образ обох персонажів, як то кажуть: «той випадок, коли все зрозуміло без слів».

Наступна варіація проводиться в дуєті балалайки та домри. З кожною варіацією нарощується темп виконання. В четвертій варіації спостерігаємо тональний контраст. Початково музичний матеріал проводився в Ля мажорі, тут же відбувається його різка зміна. З'являється тональність третьої низької – Фа мажор, з подальшим лаконічним поверненням в основну тональність Ля мажор. Використовуються різноманітні прийоми для варіювання, серед яких зміни в ритмі, різні прийоми звуковидобування (піцicato, тремоло, вібрато, подвійний щипок, флажолети), зміни в тембровому забарвленні та фактурі в цілому.

Список літератури

1. Музично-пісенна творчість митців Хмельниччини. Учебне видання / Упоряд. В. І. Кропивницький // Хмельницький : «Поділля», 1997. 267 с.
2. О. Лукін Інструментальні твори. Вінниця : «Розвиток», 2015 – 39 с.
3. Яківчук Г. В. Подільські солоспіви. Хмельницький : ПП Заколотний М. І., 2014. 91 с.

*Рікановська О. Ю.,
викладач гітари
Хмельницької школи мистецтв,
м. Хмельницький*

ОСНОВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ МЕТОДИКИ МУЗИЧНОГО РОЗВИТКУ ДІТЕЙ «МЕТОДУ СУЗУКІ»

Інша назва методу Сузукі - метод рідної мови, тобто, як дитина вчиться спочатку говорити рідною мовою, вона чує голос мами, вчиться розрізняти інтонацію, звуки, слова. Перед тим як почати говорити дитина чує їх багато разів. Так і в методі Сузукі, дитина спочатку має слухати музику, яку вона буде грати, а потім крок за кроком вчиться її виконувати. Сузукі говорив, якщо дитина говорить, то вона зможе грати на інструменті і в неї вже є талант і здібності.

Саме з двох років йде інтенсивний розвиток розумових процесів і координації м'язів. 2-4 роки життя - це пік засвоєння рідної мови, слух малюка налаштований вбирати і засвоювати. Потрібно створити умови для розвитку здібностей. Якщо дитина починає займатись музикою - це дає поштовх для розвитку інших талантів дитини. Гра на музичному інструменті позитивно впливає на розвиток мозку. Навіть якщо дитина не буде музикантом, вона буде гармонійно розвиненою особистістю. Ця методика допомагає розкрити здібності кожної дитини, передбачає індивідуальний підхід до кожного учня.

Важливо створити для дитини правильне середовище. Доля дитини в руках батьків. Дитина росте і вбирає в себе багато вражень від свого оточення. Те чого не існує в оточенні не може бути розвинуто. Здатність адаптації до оточення росте з тренуванням та повтореннями. Дитину треба вести, але не штовхати.

Щоб з'явилось бажання грати, потрібно дитину занурити у світ музики, прослуховувати музичний матеріал, який дитина буде вчити. Як дитина слухає мову мами й тата і тільки потім запам'ятовує її і може повторити, так і в навчанні музиці, дитина слухає твори багато разів, запам'ятовує їх і потім

швидше може навчитися їх виконувати. Не обов'язково садити дитину і вмикати їй музику, можна робити це під час того, як дитина грається. Головне, робити це не менше, ніж три рази на день. Як в рідній мові, дитина повинна багато слухати, щоб змогти відтворити.

Дітей вчать читати завжди тільки через кілька років, як вони почали розмовляти. Саме тому, за методом Сузукі, учні завжди спочатку гають без нот, головне завдання на початковому етапі- це правильна посадка та постановка.

Дуже важливий принцип-повторення, адже всі здібності дитини розвиваються в процесі практики. Сузукі зазначав, що навичка здобувається лише в результаті повторень. Дитина, вивчивши нові твори повертається до попередніх, з метою покращення їх звучання. Тобто, не вивчити твір і забути, а постійно повертатись до нього, щоб покращити якість звучання і накопичити репертуар. На базі попередніх творів добре вивчаються нові. Кожний новий твір на 80% складається з попередніх творів.

Для всіх інструментів існує однаковий репертуар. Діти в усьому світі вчать однакові твори, завдяки цьому вони легко грають на концертах один з одним без репетицій, коли школи Сузукі різних країн проводять концерти, де 100, 200 дітей та їх викладачі виконують разом один твір.

Метод сузукі передбачає як індивідуальні заняття так і групові, на яких діти грають той самий репертуар і вони чують кращу гру старших учнів, тим самим покращують своє виконання і зміцнюють в пам'яті репертуар. Всі діти Сузукі оперативно привчаються до сцени, виступами в ансамблі. Велика увага приділяється грі в унісон чи в оркестрі.

Саме з батьками дитина проводить більшу частину свого часу. Тому батьки є найкращим прикладом для навчання. По суті, з навчання батьків починає працювати методика Сузукі. Спочатку учнями стають дорослі, а потім діти, коли самі захочуть грати, як мама чи тато. Батьки стають домашніми вчителями свого юного музиканта. Позитивний настрій повинен панувати на уроках та під час домашніх занять. Вся родина повинна радіти успіхам малюка. Батьки-це основне оточення, вони формують заохочення до занять. Завдяки

активній участі, батьки забезпечують необхідне керівництво та підтримку, що є міцною основою для музичного розвитку.

Шинічі Сузукі твердо вірив, що кожна дитина має здібності до навчання музиці так само, як вона без зусиль вивчає рідну мову, слухаючи та наслідуючи своїх батьків. Діти не тільки вчать, грати на музичному інструменті, але й розвивають такі важливі життєві навички як дисципліна, зосередженість, терпіння та наполегливість.

Сузукі казав, що в першу чергу треба вчити не дітей, а їх батьків. Хоча в школу Сузукі приймають зовсім маленьких дітей, їм не одразу дають в руки інструмент. Спочатку навчають когось з батьків, щоб він міг показати в домашніх умовах дитині правильне положення інструменту та рук. Основне місце навчання це - родина, основний задум полягає в тому, що дитина, дивлячись, як грає хтось з батьків, сама сказала: «Я теж так хочу». Тому спочатку створюється потрібне середовище. Коли дитина слухає і спостерігає за іншими в неї пробуджується бажання грати. Як тільки склалась подібна ситуація, батьки запитують дитину: «Ти теж хочеш вчитися?», якщо відповідь позитивна, запитують: «Ти будеш наполегливо займатись? Тоді ми попросимо вчителя, щоб наступного разу він дозволив тобі пограти теж»

Всі діти люблять гратися. В методиці Сузукі є багато цікавих і повчальних ігор через які діти навчаються. Сузукі розглядав зв'язок між музикою і рухом, як центральну тему для навчання початківців. Багато елементів, які важливі для навчання гри на гітарі, можна підготувати в ігровій формі. Заняття по методу Сузукі розвивають емоційну сферу.

Досвід Сузукі направлений на розвиток дитини в цілому, а не тільки на розвиток музикальності. Шинічі Сузукі зазначав, що мета його навчання зробити з дитини не музиканта, а добру, шляхетну людину. Полюбивши якісну музику, учні будуть прагнути до краси та гармонії у всіх сторонах життя. Також він говорив: «Я всього лише хочу виховати добрих громадян. Якщо дитина з моменту свого народження слухає якісну музику і сама вчиться грати, в неї розвиваються глибокі почуття, дисципліна і витривалість. Вона набуває добре

серце. Якщо вся нація спільно візьметься за виховання дітей це може запобігти війні».

Список літератури

1. Жерновникова О. А. Основні принципи методу «Сузукі». *Психолого-педагогічні проблеми вищої і середньої освіти в умовах сучасних викликів : теорія і практика* : матер. II міжнар. наук-практ. конф., 11 квіт. 2017 р. / Харк. нац. пед. ун-т імені Г. С. Сковороди ; [редкол. : О. А. Андрущенко (голов. ред.) та ін.]. Харків : Стиль-Издат, 2017. С. 280–282.

2. Suzuki Shiniechi. Suzuki Violion School: b 8. Miami: Suzuki Method International, 1978. book 1-8

Рудь Н. М.,
*керівник Народного художнього колективу хору «Тоніка» Хмельницького палацу творчості дітей та юнацтва,
«керівник гуртка-методист»
м. Хмельницький*

ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ТА ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ УЧНІВ У ПРОЄКТІ «ЧАРІВНА ДУША УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ»

Однією з найважливіших місій педагога, який безпосередньо причетний до формування національної свідомості сучасної дитини, є виховання почуття гордості за те, що вона є частинкою нашої історично багатой держави – України, що вона є нащадком великого та славного українського народу, зі своїми звичаями та традиціями, до яких належить українська народна пісня.

Проте, далеко не всі сім'ї зберегли ці національні багатства і не всі діти мають можливість доторкнутись до цього виду мистецтва.

Тому мною був створений проєкт, у якому обумовлюється прагнення відродити та зберегти звичаї й культуру українського народу; прищепити підростаючому поколінню любов до рідної землі, до материнської мови, до культури свого народу, щоб кожна дитина відчувала себе часткою свого народу;

пізнавати, зберігати й примножувати духовні здобутки нашого народу; виховувати гордість за приналежність до українського народу та відчуття «Я – українська дитина, і я цим пишаюся; розуміти, що навколо земля моїх батьків, і я буду її любити як свою неньку».

Такі прагнення були споконвіку заведені на нашій українській землі. Широке інформування та знайомство дітей з фольклорним мистецтвом, народними традиціями, українською піснею сприяли формуванню їхньої життєвої позиції та ефективній діяльності на користь майбутнього України.

Проект «Чарівна душа української пісні» був реалізований у палаці творчості дітей та юнацтва, в класі хорового співу.

Моє завдання як керівника гуртка Народного художнього колективу хору «Тоніка»: ознайомити учнів з історією та витокami виникнення української пісні; пробудити пізнавальний інтерес до історії українських традицій, культури та побуту; формувати національну свідомість, естетичні смаки та уподобання вихованців; сприяти розвитку творчих здібностей дітей, бажанню примножувати народні традиції, зберігати національні здобутки; виховувати почуття причетності до прадавньої культури нашого народу; формувати в учнів уміння працювати в колективі, здійснювати творчий пошук, навчитися себе презентувати.

Для всіх учасників проекту ставилися конкретні завдання: вихованці мали підготувати вокальні номери на народну тематику; здійснити пошукову роботу щодо підбору текстів та віршованих творів на народну тематику, відповідно до змісту проекту; тематично оформити клас; запропонувати батькам спекти український коровай за рецептами хмельницьких народних майстринь; я, як керівник гуртка, та оператор палацу творчості, допомогти дітям здійснити зйомки відеоряду з виступом фольклорного ансамблю «Журавка» с. Пеньки та виконавців-аматорів фольклорних пісень с. Волиця- Керекешина; взяти інтерв'ю у солістів-аматорів.

Уся проектна робота охоплювала три етапи. У *підготовчому* етапі я ознайомила дітей із проектом (тема, мета, пошукова робота) та запропонувала

взяти участь. Вислухала пропозиції щодо їхнього бачення на задану тему та визначилася із бажаними взяти участь у проєкті.

У наступному етапі, *організаційному* – провела об'єднання учнів у три групи. Відповідно до цього визначила завдання для кожної групи: перша група дітей – підбирала вірші та тексти відповідно до змісту; друга група – проводила пошук відеоматеріалів із фольклорного мистецтва в межах Хмельницької області; третя група дітей – підбирала та готувала художні номери, розробляла сценарій заходу.

У наступному етапі, *дійовому* – кожна група працювала над своїм завданням: робили запис відеоряду в с. Пеньки, та в с. Волиця-Керекешина, провели анкетування із солістами-аматорами з таких питань:

- Хто прищепив любов до пісні?
- Зі скількох років ви співаєте?
- Де знаходите час і сили на творчість?
- Коли і при яких обставинах був створений колектив?
- Чи берете участь у фольклорних фестивалях і яких?
- Яким пісням віддаєте перевагу, про що ваші пісні?

На цьому етапі всі учасники проєкту працювали над підготовкою підсумкового вечора за темою «Чарівна душа української пісні». Було проведено круглий стіл між учасниками проєкту, на якому ділилися своїми враженнями, активно обговорювали знайдені та підготовлені матеріали. Кожна група отримала сценарій та чіткий план дій щодо проведення заходу. Для проведення відповідного рівня заходу на генеральній репетиції кожен окремо показував свій номер. Всі разом підготували аудиторію – тематично оздобили декораціями народної тематики: пліт, глечики, рушники, коровай, жито, пшениця, вишита скатертина. Діти, батьки, запрошені педагоги на заході були в українських вишиванках. *Результатом роботи* учасників проєкту став захід «Чарівна душа української пісні». На наступний день після проведення заходу ми збиралися за круглим столом, проводили обговорення та аналіз нашої роботи.

Вихованці-учасники проєкту ознайомились із витоками української пісні, спілкувалися із колективами, які виконують пісні своїх предків, відчували глибинний зміст українських традицій, культури та побуту. Вони пройнялися почуттям гордості за нашу рідну країну та її народ. На задане питання «Що таке для вас бути українською дитиною?» відповіли: «Україна – найкраща країна в світі, з багатовіковими традиціями, піснями, неймовірно красивою мовою і ми будемо наслідувати традиції наших пращурів. Ми пишаємось видатними українськими письменниками: Шевченко, Франко, Леся Українка, Остап Вишня». Ми вивчаємо історію України для того, щоб вписати свою сторінку в історію розвитку нашої держави і будемо працювати на її благо».

Активна участь у проєкті, знайшла своє відлуння у свідомості кожного. Народна культура виступає не лише джерелом творчого натхнення, а й потужним засобом виховання свідомих, культурно освічених громадян, які шанують свою історію та традиції, готові зберігати і розвивати національну спадщину для майбутніх поколінь. Цей досвід успішно впроваджений у нашій хорівій студії «Тоніка».

Таким чином, систематичне і глибоке ознайомлення молодого покоління з народними піснями, фольклорним багатством, звичаями та традиціями є ключовим чинником у формуванні національної свідомості й художньо-естетичного виховання учнів. Вивчення культурної спадщини сприяє розвитку творчих здібностей, виховує почуття причетності до національної культури та формує гармонійно розвинену особистість. Без глибокого усвідомлення власної культури неможливе становлення повноцінної особистості, здатної до самореалізації та активної участі в суспільному житті.

Список літератури

1. Методичні рекомендації з організації патріотичного виховання дітей та учнівської молоді у 2014/2015 навчальному році. Лист Міністерства освіти і науки України, 27.11.2014. № 1/9-614.

2. Окушко Т. К. Методика формування соціальної ініціативності підлітків у дитячому громадському об'єднанні / Теоретико-методичні проблеми

виховання дітей та учнівської молоді: зб.наук.праць. Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2014. Вип. 18, кн. 2. С. 51 – 60.

3. Осипець Р. Українська народна пісня – основа музичного виховання. Тернопіль. Мистецтво та освіта. 2003. №4. С. 6-9.

4. Позашкілля. 2017. № 5 (125). Травень.

*Сандульський С. М.,
викладач кафедри хореографії
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
м. Хмельницький*

АНАЛІЗ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ В ХОРЕОЛОГІЇ

Невідповідність систем тілесної виразності вербальним системам і велика кількість значень символіки рухів, які передають живий досвід позамовними засобами висловлення, роблять цю проблем ключовою теорії танцю, педагоги та сценічній практиці. В останньому сенсі вона розуміє виражальність тіла як культурну субстанцію в когнітивній системі розпізнавання танцювальних рухів, залежній від точки зору спостерігача.

Аналітична система, яка пропонується для розпізнавання танцювальних рухів у сучасних хореографічних композиціях, живиться теорією Рудольфа Лабана про рух тіла в просторі (хоревтика) та сприяє більш широкому розумінню танцю як культурного феномену. Дане дослідження засноване на досвіді науковців Центру Лабана (Велика Британія), які небезпідставно виокремлюють у своїх дослідженнях проблему тіла (body) джерела знакових кодів.

Запропонований шлях веде дослідників до перегляду звичайного body як природної форми на користь body – культурної субстанції, яка розпізнається в соціальному та комунікативному значеннях. Просуваючись від практики до теорії, аналітики танцю користуються «формальною» та розглядають візуальні, ритмічні та жестові форми body суто в текстуальному розумінні.

Для уточнення дефініцій істотно, що у німецькій мові існує два різних

терміни, характеризуючих тіло: *Körper* – тулуб (тобто означення структури тіла) та *Leib* як тіло з почуттями та емоціями. Динамічне протиставлення зовнішнього погляду на тіло (*Körper*) та тіло життєдіяльне (*Leib*), яке розглядається з середини, є однією з фундаментальних ідей теорії сучасного танцю.

«Embodiment – процес, у якому ідеї одержують речовинну форму (*corporeality*)», - стверджують автори праці *Dance and the performative* Анна Санчес - Колберг та Валерія Престон – Данлоп [6, 7]. І це, природньо, передбачає суміщення конкретних ідей з конкретним рухом та з виконанням цього руху.

Embodiment утягує всіх учасників постановки в багаторівневий процес матеріалізації, яка проявляється в усіх засобах виразності, властивих для специфіки даного видовища. В даному випадку втілення має розширене тлумачення та виходить за межі фізичних характеристик руху, які хореограф пропонує виконавцям. Особистісні якості останніх та їх художній досвід теж додають імпульси в матеріалізацію рухів. Тобто *Leib* має істотну перевагу над *Körper*.

Ідея речовинності була визначальною в німецькій школі виразного танцю, започаткованої Р. Лабаном та Мері Вігман. Остання наполягала, що в театрі танцю наголос зміщується на слово «театр». Тобто танець не є головним засобом виразності, бо використовується в сукупності з іншими чинниками сценічної дії. У театрі танцю концептуальність впливає на фізичну (*physical*) форму та водночас на емоційні чинники виразності. Саме фізичність (*corporeality*) передбачає використання широкого спектру знакових систем, тобто театральної семіотики. Сюди ж відносяться мовні засоби різновиду авангардного мистецтва ХХ століття – німецького виразного або експресивного танцю. Вислів «танець як мова» («*dance as a language*»), яким користувались такі його теоретики та практики як Р. Лабан, М. Вігман, Курт Йосс, на думку британських дослідників, «не повинна сприйматися як методологічна настанова. Її слід розуміти як чисту метафору, яка відбиває здібність танцю відобразити те, що неможливо висловити вербальними засобами» [6, 10].

Одне з фундаментальних питань сучасного танцю – дієвість людського тіла

«тут і зараз». Інакше кажучи, танець розглядається не як мистецький твір, а як подія, до якої залучається людина. У працях Лабана є різні засоби вирішення цього наріжного питання: від «Song to the Sun (Пісня сонцю)» у 1917 році з перевагою фізичного аспекту до «Gaukelei (Гаукеляй)» 1923 р., де переважає соціальний аспект тіл, залучених у соціокультурний простір [6, 10].

«Фізичний» театр і «театр танцю» не цураються тих матеріальних прикмет, які в класичному балеті неприпустимі. Інакше кажучи, умовність почуттів виконавців традиційного балетного театру сперечається з речовинністю дій і конкретністю емоційних проявів учасників перформансів та артистів «театру танцю». Перехід академічно вихованих танцівників на позиції «фізичного театру» є вельми проблематичним і, зазвичай, паліативним у рішенні тих завдань, котрі висувають, наприклад, хореографи постмодернізму. Відомо багато випадків, коли балетмейстери (Марта Грем, Мерс Кеннінгем, Хосе Лемон, Марк Моріс, Піна Бауш) виконували власні хореографічні опуси обирали варіанти розвитку дії та рухи, запропоновані виконавцями під час репетиційного процесу. Отже, хореограф може бути пасивним свідком створення хореографії у процесі імпровізації, коли починає працювати винайдена ним знакова система. У певний момент часу хореограф має глянути на процес ззовні, тобто виконати роль аудиторії. Таким чином, триада «хореограф – виконавець – аудиторія» замикається.

Підтвердження цієї думки можна знайти у кандидатській дисертації психолога Олени Семак «Особистісні кореляти успішності інтерпретації хореографічного тексту» (Київ, 2002), яку було видано на основі соціопсихологічних досліджень. Авторка визнає недостатньо вивченими експресивні форми вияву поведінки людини та феноменологію невербальної, паралінгвістичної й екстралінгвістичної поведінки. Вона розглядає хореографічне мистецтво (танець зокрема) як «особливу форму виразного (естетичного) засобу кодування й трансляції художнього образу» [2, 8]. При цьому хореографічний текст сприймається як особливий соціокультурний феномен (форма суспільної свідомості) та специфічний канал трансляції

повідомлення (художнього образу дійсності) засобами пластики (виразних рухів).

О. Семак приходиться до цілком слушного висновку, що «процес розуміння й інтерпретації хореографічного сюжету здійснюється відносно усталеною сукупністю взаємопов'язаних загальних і спеціальних властивостей, які у своїй єдності створюють основу успішності інтерпретації експресивної поведінки людини загалом, зокрема, естетично оформленої (танець)» [2, 16].

Прихильники концептуального танцю відмовляються від нарративності та здійснюють варіації в межах певної композиційної структури. Йдеться про так званий «абстрактний» танець, представниками якого, наприклад, були Оскар Шлеммер (Німеччина), Алвін Ніколас та Люсінда Чайлдз (США). Створення абстрактних образів відбувається як за допомогою винахідливих прийомів танцю й екстраординарних елементів оформлення (костюми, спецефекти), так і за рахунок впливу на сприйняття глядачів без зовнішніх подразників. Останнім пропонуються скороминущі зміни малюнку танцю, загострення пластичних форм руху, здібні викликати відповідний перцептивний відгук та естетичне задоволення, аналогічне спогляданню творів живопису.

Відомі особистості в сучасному світі танцю пропонують власну хореографічну методику, творчий процес та прийоми його реалізації. Такими були хореографи з особистісним підходом до танцю: Джордж Баланчин, М. Грем, М. Кеннінгем, П. Бауш, а зараз Уільям Форсайт. Кожен з них певним чином оцінив танцювальну культуру свого часу та втілював у творчості відповідну реакцію, що своєю чергою вплинуло на сучасне мистецтво [4].

А. Санчес-Колберг та В. Престон-Данлоп наводять приклад особливої взаємодії між процесом та продуктом у постмодерністському танці, яку представляє хореограф з Великої Британії Лі Андерсен. У композиції «Smithereens (Осколки)» вона «зібрала численну кількість візуальних зображень Веймарської республіки 1920-х років, котрі складала за допомогою постмодерністського прийому «розріж та склей». Такий само візуальний колаж був покладений у основу танцю, що виконувала її трупа. Андерсен надавала

глядачам можливість слідкувати за переодяганнями артистів під час вистави, не опускаючи завісу до рівня сцени, а залишаючи її на висоті колін виконавців» [6, 21]. Даний процес ставав, таким чином, частиною виконуваного продукту. Л. Андерсон переосмислювала звичайний розподіл між процесом та продуктом, хоча у композиції «Smithereens» був використаний і традиційний баланс цих понять, який мав певне забарвлення завдяки індивідуальності стилю хореографа.

Досвіди антимистецтва («Дада» режисера та літератора Хьюго Болла та танцівниці Ева Хеннінгс у цюрихському «Cabaret Voltaire» (1916)), свята танцю Р. Лабана у Німеччині (1917), так звана Дзадсонівська революція на початку 1960-х років у США, низка вистав Піни Бауш і представника американського театрального авангарду Роберта Уїлсона докорінно змінили уяву щодо процесу та продукту в танцювальному мистецтві. Зараз вони означають неоднакові поняття в різні моменти постановки та виконання танцю.

Серед найбільш характерних явищ сучасної хореографії виокремлюються контактна імпровізація Стіва Пекстона, де «продукт», тобто імпровізований танець, існує тільки в момент виконання. У композиції Івони Рейнер, наприклад, застосовуються суб'єктивні елементи фізичних характеристик та особливостей виконавців. Таким чином, підтверджується, що у когнітивній оцінці хореографічного твору неможливо використати поняття єдиної, тобто «справжньої» його версії.

А в композиціях Піни Бауш поряд із хаотичним накопиченням рухів виконавців, що часом залишалися не розтлумаченими, були й цілком когнітивні знакові структури. Бауш прагнула скоротити відстань між виконавцями та глядачами, підсилити вплив на їх органи відчуття не тільки через зорові враження, але навіть через нюх та дотик (пахощі трави, наявність на сцені басейну з водою, піску тощо). П. Бауш шукала стилістику сучасного танцю та поступово урізноманітнювала її за рахунок набутого досвіду та імпровізації артистів. Вона знайомила виконавців зі своєю ідеєю, слухала їх міркування та власні життєві спогади, спостерігала за їх рухами та жестами. Обираючи найбільш суттєве та необхідне для реалізації задуму, вона досягла більш

вірогідного та природного ефекту, який, зазвичай, викликає захоплення глядачів. Ось тільки деякі приклади, характерні для спілкування Бауш з виконавцями, які наводять у монографії сучасний дослідник: «копіюйте тік; зробіть щось, що викликає у вас сором; напишіть рухом ваше ім'я; що ви хотіли б зробити з трупом?4 перемістить улюблену частину вашого тіла; як ви поведетеся, коли щось загубили?...» [3, 188].

Хореографи – новатори порушують принципи наслідування певним кодам. Це можуть бути як окремі новітні деталі, так і більш принципове руйнування традицій. Кінець кінцем руйнація теж стає нормою. Нові коди додаються до існуючих. Прикладом можуть бути особистісні, експресивні коди Марти Грем, яка змінила кодифікаційні принципи попередників. Згодом її послідовник МерсКенінем, у свою чергу, порушив низку усталених ланок до їх стабілізації, котру порушили постмодерністи. Останні висувають питання щодо зв'язків між танцем і реальністю, ототожнюючи танцювальні коди з реаліями повсякденного життя. Такі складні, суперечливі взаємовідносини є предметом розгляду тіла як виразника певних соціокультурних та історичних зрушень.

Модерн-танець ХХ ст. був альтернативою класичному балетові ХІХ ст. та вирізнявся від нього розкутістю суто пластичних засобів виразності (звідси походить визначення «вільний танець»).

Відомий дослідник Валентин Гаєвський бачить характерні риси танцю модерн та його побудову «на основі концентрації – деконцентрації, демонстративний показ зусиль танцівників та зворотну крайність – граничне розслаблення (чого теж не припускає балет академічний)». За слушною думкою Гаєвського, «техніка концентрації та деконцентрації відповідає змінам нашої уяви про гармонію, драматизує танцювальну мову та надає пластиці виразність напружених духовних шукань» [1, 332].

Друга половина ХХ століття продемонструвала певну міру вичерпаності стилістичних прийомів танцю модерн, пов'язану з бурхливим розвитком рок-музики та виникненням нової танцювальної лексики, що відбивала тенденції молодіжної субкультури.

Шляхом імпровізації та спонтанних експериментів виконавці contemporary dance включають до своїх композицій ігри, побутові рухи, дії, що демонструють власну незграбність тощо. Поняття танцю у традиційному розумінні в таких видовищах підлягають перегляду. Виконавці виходять з того, що думки не повинні заважати рухові, тож їх виступи часто не мають логічної побудови та композиції в звичайному розумінні. Тому когнітивний аналіз лексики подібних опусів є одним із найскладніших предметів мистецтвознавчих та культурологічних досліджень. У залежності від призначення або спрямованості танцю (від форми комунікації до виду мистецтва) в хореології розглядаються його семіотичні та феноменологічні якості. Йдеться також про відміни танцювальних форм у межах культур та субкультур. Хореологія допомагає розпізнавати коди, правила та норми у межах стилю, виявляє навмисні та ненавмисні деталі в реалістичних композиціях та прихований смисл у абстрактних, споріднює символіку заданого хореографічного тексту з особливостями, які додають виконавців з одного боку, а з іншого розпізнають у танці глядачі з огляду на власні знання та чекання.

При розгляді форми руху як мистецтва теорія танцю має розгалужувати його естетичний та повсякденний аспекти. Сьогодні декотрі хореографи використовують повсякденні рухи як мистецтво, в той час як інші оперують ними в межах певної структури. Нарешті треті вносять повсякденні рухи в усталені словники танцю. Танцівник при цьому розглядається не як фізичне тіло, а як індивідуальність, здібна впливати на форму та матеріал танцю.

Йдеться про розгляд людського тіла як з точки зору речовинності, так і в духовному або соціальному аспекті. Предметом аналізу можуть бути його індивідуальна та соціальна природа, емоційність та сексуальність, біологічний аспекти існування, ритмічно-просторові та суто механічні характеристики руху. Всі вони можуть взаємодіяти (часом у несумісних проявах) в театрі танцю, або фізичному театрі, які віддають перевагу саме речовинності або матеріальності.

Для аналізу сучасного танцю з його багаторівневою структурою та складною побудовою мізасцен потрібна більш об'ємна картина, яку можна

одержати тільки за допомогою феноменологічних методів аналізу та семіотики як науки про знакові системи. Таким чином, фізичне тіло є джерелом та інструментом створення певних знакових структур, здатних з успіхом замінити в деяких випадках традиційні художньо-образні узагальнення.

Ідея не обов'язково є наративною, тобто традиційно пов'язаною з оповідальністю. Креативні ідеї мають, насамперед, культурологічну новизну та жанрову природу. Концептуальні ідеї взагалі не наративні. У теорії танцю зв'язки між ідеями, засобами та відношеннями простежуються як у вербальній, так й у візуальній практиці. Осягнення того, як ці зв'язки використовуються в студії, як відбувається процес їх утілення, які інтенції (навмисності) та враження вони викликають та які інтерпретації пропонують, є частиною хореологічної практики.

Система кодів у танцювальній практиці того чи іншого митця або жанрового напрямку – це усталені та закріплені засоби робити щось відповідно. Тобто коди є принциповою системою, застосування якої полегшує культурний обмін та взаємодію у мистецьких процесах: від репетицій до показу вистав.

«Всі види мистецтва оперують кодами. – наполягають фахівці Лабанівського центру, проте у авангардних творах свідоме порушення традиційних кодів є звичайним явищем. Балет схильний до усталених кодів академічного танцю, а у вільному (модерному) танці нові коди створює кожен непересічний хореограф. На відміну від правил, норми зазвичай не зафіксовані на папері, хоча вони теж регулюють прийнятну поведінку в певному значенні та типових обставинах. З виникненням танцювального авангарду танець як естетична категорія поступився місцем танцю як події. Тож необхідно враховувати зміну в використанні цих понять та їх безпосередній зв'язок [5, 45].

Зв'язок між процесом та продуктом є відображенням стратегій та контекстів виконання, що включаються у просторові та часові межі. Раніше такий погляд не викликав проблем, бо стратегії мали оповідальний характер, а контексти не суперечили змістові. І сьогодні балет та драма мають традиційну аристотелівську структуру, складається з експозиції, зав'язки, розвитку подій та конфліктів й

розв'язки. На відміну від цього, прихильники постмодерного танцю додержуються принципу накладення вражень, порушують традиційні контексти, а також визнають випадковість легітимним чинником розвитку дії.

Тому можна погодитись із дансологом Олександром Чепаловим, який бачить можливість виявлення емоційного змісту хореографічного твору, тобто висловлення ідей, думок, концепцій балетмейстерів та виконавців тільки за умов певного когнітивного сприйняття глядацької аудиторії. Цей процес набув особливої інтенсивності в ХХ ст., коли хореографічне мистецтво, зокрема балет, з «мистецтва красивих поз» (яким він був у попередню епоху, за визначенням Т. Готьє), перетворюється на експресивне видовище, що певною мірою відбиває картину навколишнього світу та емоційний світ сучасної людини: за висловом П. Бауш «важливо не те, як люди рухаються а та рушійна сила, котра ними керує» [3, 126].

Митці та вчені в галузі постійно шукають слова, адекватні до передачі танцювального досвіду та здебільшого здійснюють це завдання у художній формі. Дуже важко описати той момент, коли тіло, неуважне до іншої волі та обмежень, отримує власну неперевершену силу. Так само дуже складно знайти точну метафору, що висвітлює творчий процес у танці або народження хореографічних ідей. Дослідження художньої форми танцю приводить до думки, що танець є насамперед надзвичайно витонченою формою передачі людської думки та засобом комунікації, бо фактично ми маємо справу з «мислячим» або «розумним» тілом. Невербальні висловлювання за допомогою тіла виявляють змішування інтелекту, фізичної дії та емоцій, які хореограф і виконавці демонструють у процесі створення танцю. Фактично вони обробляють ті рухи, що використовуються в нашому повсякденному житті, але не в такому пластично розвинутому або концептуальному вигляді.

Хореографія — динамічна система, яка у художній формі адаптує мову людського тіла для розпізнання вартісності та вагомості життєвих проявів. В цілому дослідження мови людського тіла піднімає деякі багатообіцяючі питання для загального пізнання людини, що можуть бути використані для його

покращання в майбутньому.

Існує прямий зв'язок між концептуальним і явним знанням з одного боку, і витривалим, мудрим «тілесним знанням» з іншого. «Висловлювання» тіла як виконання послідовності рухів, демонструє, що явні, свідомі й процедурно втілені форми роздуму та почуття здатні на глибокі узагальнення — філософські або політичні ідеї, побажання, натяки та галюцінаторні марення, пам'ять індивідуума та складні за розпіханням душевні стани. До цього ж можна віднести настрої, скеровані для оцінки комплексу культурних ситуацій та інші пізнавальні процеси, що (різною мірою) є менш виражальними і доступними, ніж власне рух. Природа цих когнітивних дешифрувань залежить насамперед від контексту виконання. Багатство та гнучкість, з якими кінестетична пам'ять відтворює специфічні цілі танцю, пропонують унікальні можливості відстежувати перетворення цих зразків від задуму до виконання.

Поняття «bodymind» («мисляче тіло» або в даному разі танцюючий розум) піднімає питання про взаємодію пізнавальних і моторних систем в дослідженнях танцю (хореології). Практикуючі фахівці й експерти танцю зосереджуються на таких особливостях руху, як динамічна градація, напруга, ритмічні особливості і контрапункти, тобто матеріал, з якого танцювальні фрази, лейтмотиви, теми та варіації сконструйовані. При цьому зберігається властива саме хореографії природа танцювальності - створення мистецьких зразків у формах досвіду, який не може бути перекладений вербально.

Список літератури:

1. Гаєвський В. *Дивертисмент*. Миколаїв: Мистецтво, 1981. 383 с.
2. Семак О. *Особистісні кореляти успішності інтеграції хореографічного тексту: Автореф. Дис...канд. Психол. Наук: 19.00.07/Ин-т психології ім. Г.С. Костюка АПН України*. Київ, 2002. 21 с.
3. Чепалов О. *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. Монографія*. Харків: ХДАК, 2007. 344 с.
4. Чилікіна Н. Мова тіла у пошуках хореографів сучасності. *Сучасні соціально-гуманітарні знання: матеріали третьої наук.-практ. конф.* (28 жовтня

2013 р.). Київ, 2013. С. 234-243.

5. The Hatchinson Dictionary of the arts. *Словник мистецтв*. Миколаїв, 1996. 534 с.

6. Preston-Danlop V., Sanchez-Colberg A. Dance and the performative. *A chreological perspective. Laban and beyond*. London: Verve publishing, 2002. 200 p.

Сербіна-Лукасюк Л. П.,
старший викладач
кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький
Мелешко В. Д.,
старший викладач
кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький

ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ НА ЗАНЯТТЯХ З ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ

У контексті сучасних вимог до підготовки фахівців у галузі музичного мистецтва, особливого значення набуває проблема формування вокально-сценічної майстерності майбутніх учителів музики.

Формування вокально-сценічної культури є фундаментальним аспектом підготовки майбутніх учителів музики. Цей комплекс знань, умінь та навичок не лише сприяє професійному становленню педагога, але й визначає його творчий потенціал та здатність до ефективної комунікації з учнями.

Формування співацького голосу та розвиток сценічної майстерності вчителя музики – це складні багатогранні процеси, які були предметом дослідження багатьох вчених. Дослідження в галузі мистецтва охоплюють широкий спектр тем, від теоретичних аспектів (А. Медведєва) до практичних аспектів підготовки виконавців (М. Жишкович, Ж. Даюк, В. Денисюк, М. Ткаченко). Особливе місце займають дослідження, присвячені ролі руху та

пластики в сценічному мистецтві (Л. Красовська, О. Хлистун), а також аналізу використання різних засобів виразності для створення художніх образів (О. Хлистун, М. Ткаченко).

Ефективне формування вокально-сценічної майстерності студентів-музикантів вимагає чіткого розуміння сутності цього поняття. Тому перед тим, як переходити до практичних аспектів, необхідно проаналізувати теоретичні засади. Зокрема, ми розглянемо такі ключові поняття як «майстерність», «вокальна майстерність» та «сценічна майстерність». Це дозволить нам сформулювати чітку концептуальну основу для подальшого дослідження."

Майстерність – це високий рівень професійної компетентності, що характеризується глибокими знаннями, розвинутими вміннями та навичками, а також творчим підходом до виконання завдання [1, с. 786].

Майстерність – це не просто вміння виконувати якусь роботу, а скоріше комплекс знань, навичок, творчих здібностей та особистісних якостей, що дозволяють досягати високих результатів. Як зазначається в словниках, це поняття охоплює як технічну досконалість, так і художню виразність. Педагоги, такі як А. Макаренко та В. Сухомлинський, розглядали майстерність як невід'ємну складову успішної педагогічної діяльності.

Вокальна майстерність – це результат тривалого і систематичного розвитку вокальних здібностей, що дозволяє співакові віртуозно володіти голосом, глибоко розуміти музику і втілювати в життя найскладніші задуми композитора. Це поєднання технічної досконалості, музичної грамотності та артистизму [4].

Формування вокальної майстерності майбутніх учителів музики – це багатогранний процес, який передбачає не лише розвиток технічних навичок, а й цілісне формування особистості. Важливо з самого початку зацікавити студентів вокалом, розкрити перед ними світ музичного мистецтва та сприяти розвитку їхніх творчих здібностей. Для досягнення високих результатів необхідно поєднувати розвиток вокальних даних із розширенням музичного кругозору, формуванням витонченого художнього смаку та здатністю глибоко переживати і

передавати музичні образи. Систематичні заняття та постійне самовдосконалення допоможуть студентам не тільки опанувати вокальну техніку, але й стати справжніми майстрами своєї справи.

Сценічна майстерність – це не лише вміння володіти інструментом або голосом, а й здатність передати через музику свої емоції, думки та почуття. Це результат тривалої і систематичної роботи над собою, поєднання природних задатків і професійної підготовки. Сценічний митець – це творець, який інтерпретує музичний твір, вкладаючи в нього частинку своєї душі. Публічний виступ – це діалог між виконавцем і аудиторією, це момент народження спільної музичної реальності.

Сценічна майстерність – це комплексний феномен, який охоплює різноманітні аспекти виконавської діяльності. За Н. Гузій, вона складається з таких основних компонентів: **теоретичного** (глибокі знання музичної теорії; розуміння стилів, жанрів та епох у музиці; знання історії музики та її розвитку; знання основ сценічної техніки та драматургії); **технічного** (досконале володіння інструментом або голосом; високий рівень технічної підготовки; здатність до віртуозного виконання; вміння адаптувати техніку до різних музичних жанрів); **художнього** (здатність глибоко проникнути в зміст музичного твору; створення власної інтерпретації музичного твору; вираження авторського задуму; створення художнього образу); **суспільно-психологічного** (вміння спілкуватися з аудиторією; використання невербальних засобів комунікації (міміка, жести); створення емоційного зв'язку з публікою; управління своїм емоційним станом на сцені) [3].

Ці чотири компоненти взаємопов'язані та доповнюють один одного. Розвиток одного компонента сприяє розвитку інших. Наприклад, глибоке розуміння музичної теорії (теоретичний компонент) дозволяє виконавцю створити більш глибоку і продуману інтерпретацію (художній компонент). А вміння спілкуватися з аудиторією (суспільно-психологічний компонент) допомагає ефективніше передати емоції та ідеї, закладені в музичному творі.

Ван Лей підкреслює, що вокально-сценічна майстерність – це не просто вміння співати, а здатність створювати емоційно насичений простір для спільної творчості вчителя та учнів. Вона дозволяє перетворити процес навчання музики на захоплюючу подорож у світ музичних образів та переживань [2].

Велику роль у формуванні вокально-сценічної майстерності відіграє мотивація майбутніх учителів музики.

З метою підвищення мотивації до розвитку вокально-сценічної майстерності здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) у Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії на заняттях з дисципліни «Постановка голосу» ми розробили та впровадили комплекс заходів. Зокрема, ми: **визначили ключові стимули:** пріоритетність вокалу в професії, значущість для особистісного зростання, можливість досягнення успіху, історичний контекст вокального мистецтва, творчий потенціал, вирішення проблемних ситуацій та новизна знань; **застосували різноманітні методи:** емоційне залучення студентів за допомогою відео та аудіо матеріалів, розвиток творчого мислення через завдання, самоаналіз та створення професійних образів, формування критичного мислення через дискусії, закріплення знань через практичні завдання, створення ситуацій успіху та систематичне оцінювання.

Вагомим чинником для формування вокально-сценічної майстерності є теоретичні знання студента. Тому, ми зосередилися на тому, щоб студенти отримали чітке уявлення про вокально-сценічну майстерність. Для цього під час вивчення дисципліни «Постановка голосу» ми розповіли про вокальні техніки, психологічні аспекти виконання та інші важливі терміни; показали студентам відео та аудіозаписи виступів професійних співаків; залучали студентів до аналізу різних виконань одних і тих же пісень, щоб вони зрозуміли, як можна по-різному інтерпретувати музичний твір; залучали до виконання творчих завдань, презентацій та до участі у дискусіях.

При формуванні вокально-сценічної майстерності у майбутніх вчителів музики на заняттях з постановки голосу необхідно враховувати індивідуальні

можливості студента. Для цього на початку вивчення дисципліни ми визначили рівень вокально-сценічної підготовки кожного студента; при виборі репертуару враховували інтереси та можливості кожного студента; на заняттях стимулювали студентів до пошуку власного стилю виконання та розвивали сценічну культуру та впевненість у собі.

Щоб сформувати у студентів всебічно розвинену вокально-сценічну майстерність, ми застосовували комплексний підхід. Окрім розвитку вокальних даних, ми приділяли особливу увагу: розвитку сценічної присутності, використовуючи вправи на поставу, рухи, міміку, жести, взаємодію з аудиторією; формуванню артистизму (роботі над образом, інтерпретацією музичних творів, створенню емоційного зв'язку з аудиторією); розвитку навичок імпровізації (для підвищення творчої активності та здатності швидко адаптуватися до різних ситуацій); залученню до різних жанрів музики (для розширення творчих можливостей).

Отже, вокально-сценічна майстерність вчителя музики – це комплекс знань, умінь і навичок, необхідних для впевненого виступу на сцені. Це включає в себе не лише гарний голос, а й здатність передати емоції через пісню, вміння працювати з аудиторією, а також знання основ акторської майстерності. Щоб підготувати висококваліфікованих вокалістів, сучасна освіта потребує нового підходу, який поєднуватиме різні види мистецтв у процесі навчання співу.

Список літератури

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови: 250000 / уклад. та голов. ред. В. Т. Бусел. Київ, Ірпінь : Перун, 2005. 1728 с.
2. Лей Ван Формування вокально-сценічної майстерності майбутнього вчителя музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2010. 22 с.
3. Педагогічна творчість, майстерність, професіоналізм у системі підготовки освітянських кадрів: здобутки, пошуки, перспективи : монографія / керівн. авт. кол. Н. В. Гузій. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. 432 с.

4. Ткаченко Т. В. Формування вокально-сценічної культури студентів мистецьких факультетів педагогічних вузів : монографія. Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2016. 307 с.

*Сікора Г. І.,
старший викладач кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та методики музичної освіти
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький*

ЕТАПИ МИСТЕЦЬКОГО СТАНОВЛЕННЯ ЛЮДМИЛИ БУДІМ: НА ПЕРЕХРЕСТІ ТРАДИЦІЙ І НОВАЦІЙ

Сьогодні військового часу стало переосмисленням для кожної людини нашої країни, її життя, цінностей, минулого й майбутнього. В цьому контексті набуває великого значення культурно-освітній простір особистості. Українська культура й мистецтво – це фундамент українського народу, де б він не перебував. Важливу роль під час війни, коли фактично знищується український народ і етнос, відіграють культурні діячі, музичні педагоги, виконавці. Тому звернення до культурно-мистецького шляху музиканта-педагога, його здобутки, досвід, що складає культурну спадщину нашого краю, стає актуальним і значимим. Стаття розкриває невідомі, яскраві музично-педагогічні сторінки й досягнення сучасниці, музикантки, композиторки, аранжувальниці, викладачки ХГПА Людмили Будім.

У мальовничому містечку Стрий, що на Львівщині, у співочій родині Вигнич 17 січня 1962 р народилась дівчинка, яку назвали Людмила (людям мила). Мама, Віра Василівна, музикант за освітою, працювала викладачем музики в школі, грала на баяні. Тато, Віктор Нікіфорович, інженер за професією, був талановитою людиною, мав чудовий голос, грав на баяні, як кажуть “музикант від Бога”. Бабусин спів, український пісенний фольклор, дитячі пісні, улюблена музика батьків сприяли вихованню, зростанню дівчинки та визначили її життєвий і творчий шлях.

У 6 років мама відвела Людмилу, яка на той час вже знала напам'ять багато пісень і мала абсолютний слух, до музичної школи, в клас фортепіано, давши настанову: “Вчися старанно, будеш музикантом”. Бажання навчатись музиці помітили й підтримали творчі професіонали-викладачі Любарської музичної школи. Юна учениця наполегливо навчалась мистецтву гри на фортепіано, співала сольно і у вокальних ансамблях, писала музику у класі композиції і, навіть, грала в оркестрі народних інструментів. Музикантка була щорічною учасницею конкурсу юних піаністів ім. Віктора Косенка (м. Житомир).

Одним із яскравих споминів дитинства став мистецький фестиваль-конкурс “Алло, ми шукаємо таланти”, де юна виконавиця отримала спеціальний приз за краще виконання дитячої пісні – велику рудоволосу ляльку. Мистецтво, архітектура, література викликали велику зацікавленість у Людмили і надихали її на написання музично-літературних творів, перекладів віршів, сценаріїв.

З 1977 по 1981 рік Людмила навчалась у Житомирському музичному училищі ім. Віктора Косенко на відділі фортепіано, клас Людмили Вороненко, яке закінчила з відзнакою. Освіта, здорова конкуренція захоплювало студентку. Поряд із вивченням великих концертних програм з фортепіано, вона продовжувала співати, музикувати, брати участь у музично-літературних вечорах.

По закінченні училища Людмила Вигнич (Будім) повертається у Любарську школу мистецтв молодим викладачем фортепіано та концертмейстером і одразу призначається завідувачкою фортепіанно-теоретичного відділу. Педагогічну діяльність в школі, в цей час, поєднує з роботою концертмейстера народного аматорського хорового колективу, до заснування якого був дотичний визнаний хормейстер-диригент Анатолій Авдієвський.

З 1983 по 1988 роки Людмила Вікторівна навчається у Київському педагогічному інституті ім. Горького (нині Національний педагогічний університет ім. М.П. Драгоманова). Її виконавську майстерність продовжують розвивати та вдосконалювати авторитетні викладачі: Ірина Жуковська, Людмила

Куненко, Надія Можайкіна та ін. Саме тут яскраво проявилась зацікавленість Людмили мистецтвом сольного співу, розвинулась її вокальна виконавська техніка, сформувались високі естетичні смаки. Навчаючись у Києві, вона бере участь у концертах, виступаючи як учасник хорового колективу та сольна виконавиця. Особливо запам'ятався виступ у Київському міському Будинку учителя, де Людмила презентувала сольну програму з творів українських сучасних авторів. Незабутньою подією цього періоду є також знайомство і співпраця з професором Національної музичної академії імені П.І.Чайковського, відомим українським композитором Анатолієм Коломійцем. Молода співачка стала першою виконавицею творів, авторство та аранжування яких належить відомому майстру. Композиції: «Я з тобою, мій краю», «Вечірній вальс», «Катинський триптих», «Твого кохання золоте весло» -- вперше прозвучали у виконанні Людмили Будім, концертмейстером якої був Заслужений діяч мистецтв України, Анатолій Коломієць..

90-роки стали злетом творчо-культурної, артистичної діяльності Людмили Будім. Високопрофесійний мистецький колектив школи, бажання займатись викладацькою та виконавською діяльністю підштовхнуло Людмилу Вікторівну до створення вокального ансамблю, який став творчою лабораторією її ентузіазму та мистецьких пошуків. Діти-співаки з великим натхненням вивчали класику та сучасні музичні композиції. Спільна праця з викладачами хореографії дала можливість вдало поєднати спів з елементами танцю, що значно збагатило їх сценічне виконання. Творча діяльність, «вогонь» душі, пошук цікавих режисерських знахідок приніс свої результати -- колектив став відомим, його виступів чекали, ним захоплювались.

Яскравою доленосною сторінкою в житті Людмили Вікторівни Будім стало знайомство з Ярославою Степанівною Павлюк – членом національної спілки журналістів України, поетесою, перекладачем, мистецькою діячкою, лауреатом премії ім. Лесі Українки та лауреатом Золотої відзнаки товариства ім. Марії Конопницької у Варшаві. Їх творча, плідна співпраця тривала багато років, вірші поетеси були джерелом для музичних творів, які виконувала Людмила Вікторівна

та її дитячий колектив, цікаві літературні переклади та аранжування також мали великий успіх у слухачів.

У 1999 році у м. Житомир відбувався фестиваль-конкурс польської культури “Веселка Полісся”(“Tesza Polesia”), на якому вокальний ансамбль Людмили Будім вперше показав нові цікаві авторські твори на вірші Ярослави Павлюк. Колектив мав великий успіх та отримав зацікавлення польської преси й телебачення. У цьому ж році Людмила стає учасницею Міжнародного конкурсу “Piesn Solowa Frederika Chopena”. Наступного року – вокальний ансамбль, (який на честь Ярослави Павлюк дістав назву “Ярославка”), з музично-хореографічною постановкою “Краковячек” та іншими оригінальними авторськими піснями закріпив свій успіх на фестивалі «Веселка Полісся». Творчі здобутки поетеси Ярослави Павлюк і музикантки-композиторки Людмили Будім реалізувались у численних виступах на теренах України та Польщі. Їх із захопленням слухали як в Україні: Київ (Малий зал консерваторії), Луцьк, Новоград-Волинський, Житомир, Бердичів, так і за кордоном - Перемишль, Варшава, Гданськ.

Яскравою та незабутньою сторінкою мистецького зростання Людмили Будім став творчий вечір Ярослави Павлюк у Будинку вчених в місті Києві, де у виконанні молодой співачки прозвучала концертна програма з творів поетеси. Це стало визнанням мисткинь високого рівня польським консульським представництвом, польською спільнотою, літературно-мистецьким товариством України.

У 1996 році на міжнародному фестивалі літератури і мистецтв «Лесині джерела» у Новоград-Волинську, де Людмила виступала зі своїм колективом «Ярославка», відбулась ще одна доленосна зустріч – знайомство з Марією Турів – референткою з питань культури Спілки Українців Британії. Отримавши від представниці управи СУБу запрошення до Великобританії на концертні виступи, Людмила Вікторівна створила концертну програму спільно з бандуристкою зі Стрия Іриною Петрів. Виступали на ювілеї святкування 50 річчя Спілки Українців Британії у залі Центрального клубу (Холанд парк) у Лондоні, на сцені Манчестера, численних концертах(1997-1998 рр). Власні творчі доробки молода

талановита композиторка та музикант проваджувала в культурно-просвітницькій діяльності при спілці українців, який тривав 1,5 року. Створені вокально-хорові колективи, сольні виступи надихали й об'єднували поціновувачів української культури, діячів мистецтв, україно-англійську громаду.

У 1999 році Людмила Вікторівна отримала запрошення на навчання до Студії Диригентів Полонійних, яке відбувалось влітку в місті Кошалін. (Польща). Пятирічний курс об'єднав представників 16 країн світу. Вона вдосконалювала свою диригентську майстерність у проф. Віолетти Білецької та вокал у проф. Ельжбети Вторковської. Після закінчення навчання в Кошаліні щорічно відбувався Міжнародний вокально-хоровий фестиваль, на якому учасники Студії мали чудову можливість виступити власним хоровим колективом «Вітчизна», де Людмилі часто доручали співати сольні партії.

У тому ж 1999 році Людмилу Будім було запрошено стати учасницею хорового музичного проекту “Хор Миру” у м. Білосток (Польща), який складався з понад 50 представників з різних країн світу. Започаткований в 1998 році Асоціацією любителів хорової музики «Cantica Cantamus» у Білостоці Польський Хор Миру збирався під час відпусток, щоб підготувати новий репертуар та концертувати, пропагуючи хоровий спів, музику країн хористів. Головним диригентом хору була проф. Віолетта Білецька. Це був трирічний період плідного навчання, теплого спілкування й обміну безцінним досвідом з музикантами інших країн, захоплюючі виступи на світових сценах.

У 2000 році за пропозицією Ярослави Павлюк Людмила Будім бере участь у польському Міжнародному конкурсі музики й поезії Марії Конопницької у м. Пшедбужі (Польща) з власними творами, за що була відзначена дипломом лауреата. Це стало потужним поштовхом до написання нових музичних композицій. Згодом, у 2003, 2011 роках на конкурсі у Пшедбужі композиторка-виконавиця здобула визнання й нагородження 1 премією.

З 2001 року Людмила Будім працює у ХГПА. У перший рік роботи створила спільний хоровий колектив факультету початкової та дошкільної освіти. Пізніше працювала з хоровим колективом «Райдуга» факультету дошкільної

освіти. У 2011 році Людмилою Вікторівною був заснований естрадно-хоровий колектив “Проскурівський модерн” факультету початкової освіти та філології, який нараховував 99 чоловік. Хоровий репертуар склали твори подільських композиторів, сучасних українських авторів, кращі зразки хорового мистецтва. Співтворчість великої кількості виконавців, встановлення з ними комунікаційного зв’язку стало одним із головних завдань керівника хору. У 2016 році під керівництвом Людмили Будім колектив зі звітним концертом «Хай пісня лунає» здобув звання Народного, підтвердив його у 2019 році концертною програмою «Серце землі батьків».

Своїми мистецькими здобутками хористи з радістю ділилися зі слухачами європейських міст. Велика концертна програма «Різдвяні історії» була презентована жителям Будапешту, Відня та Праги (2019р.).

За значні досягнення в розвитку вокально-хорового мистецтва та активну концертну діяльність естрадно-хоровий колектив «Проскурівський модерн» був відзначений численними грамотами та дипломами міжнародних, всеукраїнських та регіональних фестивалів і конкурсів, переможцями конкурсів ставали й солісти колективу: Немашкалова Анна, Коханська Ольга, Кметь Христина, Грищенко Аліна.

З 2016 року Людмила Вікторівна працює викладачем сольного співу на кафедрі вокалу та диригентсько-хорових дисциплін, де має значні досягнення у вокально-педагогічній діяльності. Викладач підготувала велику кількість виконавців сольного співу, володарів Гран-Прі, успіхи яких були відзначені дипломами лауреата I-III ступенів на багатьох мистецьких конкурсах, фестивалях та телевізійних проектах. Серед них учасники телевізійного проекту «Шанс» (2013р.), «Голос країни. Діти» (2019р), лауреати Міжнародного телевізійного конкурсу «Соловейко України» (2018, 2019 рр), Всеукраїнського фестивалю «Чорноморські ігри» (2019), Міжнародного конкурсу вокалістів пам’яті Діани Петриненко (2022) тощо.

Випускники Людмили Вікторівни працюють артистами хорових колективів, солістами оркестрів, викладачами сольного співу. Серед багатьох

інших назвемо такі прізвища: Романова Анастасія, Кошовий Олександр, Кисельчук Ірина, Шеленг Марина, Бих Христина, Голюк Марія.

Поряд з роботою в педагогічній академії з 2005 року працює викладачем сольного співу дитячої школи мистецтв “Райдуга”, де виховала велику кількість юних співаків. Яскравим прикладом педагогічної майстерності Людмили Вікторівни став її учень Максим Савчук - призер багатьох відомих мистецьких конкурсів, стипендіат Хмельницької міської ради 2019р. До Одеської консерваторії Максим вступив з найвищими рейтинговими балами, оминувши середню спеціальну музичну освіту.

Бажання творити Людмила Вікторівна втілює у багатьох напрямках і, зокрема, у написанні музики, віршів, пісень, аранжуванні вокально-хорових творів. Вийшли друком її авторські збірки: “Стежинки дитинства” (2015), “Кольорові сни дитинства” (2021), посібники з власним аранжуванням.

З 2013 р Будім Людмила Вікторівна стає членом творчої спілки “Асоціації діячів естрадного мистецтва України”, у 2017 році – отримала звання “Заслужена артистка естрадного мистецтва України”, у 2022 році – член Всеукраїнської музичної спілки. Нагороджена численними подяками та грамотами, дипломами Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів. У 2021р. була нагороджена Хмельницькою обласною премією ім. Миколи Дарманського в галузі освіти і науки.

Завдяки таланту, самовідданій праці, любові до обраної професії, Людмила Вікторівна виховала багато вдячних музикантів. Студенти та викладачі високо цінують здобутки та творчість Людмили Вікторівни. Побажаємо здоров'я, наснаги, довгих років з незгасимим творчим горінням...

Список літератури

1. Музичний меридіан : навчальний посібник з історії музичної освіти ХГПА: творчий доробок викладачів Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (1921-2011pp) / уклад.: Ю. Йовенко, В. Найда, Ю. Найда. Хмельницький : ПрАТ “Видавництво “Поділля”, 2012.

2. Музичний меридіан: навчальний посібник з історії музичної освіти (з нотною хрестоматією): творчий доробок викладачів, студентів та випускників Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (2011-2016рр). Випуск - 2. / Уклад.: В.Ю. Найда, Ю.М. Найда, О.А. Барицька. Хмельницький : Видавець ФОП Цюпак А. А., 2018.

3. <https://kgpa.km.ua/node/1079>

*Туровська Н. А.,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький*

МУЗИЧНЕ ПРОСВІТНИЦТВО СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ У СВІТЛІ ФІЛАРМОНІЧНИХ ФЕСТИВАЛЬНИХ ІМПРЕЗ

Проблема музичного просвітництва залишається серед тих актуальних освітніх та соціокультурних питань, що вимагають постійної уваги, насамперед, у процесі підготовки кадрів мистецького фаху. Адже, на сьогодні спостерігається загальна тенденція зростання інтересу студентської молоді до розважального контенту, водночас появи численних музичних ініціатив з доволі дискусійним рівнем виконавської якості, репертуару, а відтак увиразнюються протиріччя не лише у сприйнятті нею творів високого мистецтва, але й у усвідомленні його потенційної цінності в цілому. Саме ця ситуація викликає необхідність вкотре «бити сполох», вкотре акцентувати глибокі сенси музики як високого мистецтва, зокрема у висвітленні потенціалу фестивальних імпрез в академічному ключі, у тому освітньому орієнтірі, що визначає фахову підготовку майбутнього бакалавра зі спеціальності 025 Музичне мистецтво.

Обумовлена не лише власною педагогічною діяльністю авторки, але й багаторічним досвідом роботи в якості лекторки-музикознавиці одного з найважливіших культурних центрів Поділля – Хмельницької обласної

філармонії, ця тема звертає до мистецької практики сьогодення та короткому описі її важливих фестивальних імпрез.

У сучасній науковій літературі розглядаються різні аспекти проблематики фестивального руху в Україні. Серед регіональних досліджень увагу привернула стаття М. Дем'янюк [2], в якій авторка аналізує фестивальну практику 2019 року, називаючи Хмельницький містом фестивалів. У фокус її дослідницького інтересу потрапляють такі яскраві проєкти як «Rock & Buh», «Respublica FEST», «Hlushenkov Folkfest», «Слово єднає!», «Art Major Show» ряду інших, натомість поза описом залишився традиційний мистецький форум обласної філармонії Міжнародний фестиваль «Хмельницький камер фест», який у тому ж 2019 році відзначав ювілей і проводився вже в-десяте. Варто нагадати його непересічні для нашого міста події. Це прем'єра Ораторії "Іду, Накликую, Взиваю..." Віктора Камінського на тексти митрополита Андрія Шептицького у поетичному опрацюванні Ірини Калинець; це авторські вечори відомих українських композиторів, лауреатів національної премії ім. Шевченка І. Щербакова та Г. Гаврилець; це концертні програми артистів Закарпатської, Івано-Франківської філармоній, Львівського органного залу, оркестру «Harmonia Nobile» та Тріо Соната. Це блискучий виступ нашого земляка, відомого україно-німецького скрипаля володаря численних європейських стипендій та відзнак Андрія Белова. Тож, цей фестиваль справді знакова подія у сфері академічного музичного мистецтва, а його концертні імпрези є тим безцінним джерелом в області музичного просвітництва студентської молоді, що дають можливість не лише збагатити свою професійну ерудованість, слуховий досвід, але й головне – відчутти грані обраного фаху, ті мистецькі обрії, до яких варто прагнути.

У тезах здійснюється опис ряду потужних міжнародних фестивалів Хмельницької обласної філармонії, музикознавчі сценарії та ведення яких в останні роки є особистим внеском авторки.

Цьогорічний Міжнародний фестиваль «Хмельницький classic fest» став продовженням знаного в Україні та далеко за її межами фестивалю «Хмельницький камер фест». Натхненний ідеями багаторічного директора

філармонії Олександра Драгана 11 років поспіль цей фестиваль творив свій музичний літопис, щоразу розширював жанрові обрії та як і увесь світ зазнав вимушеної паузи в зв'язку з пандемією. Згодом планувався рестарт у новій назві, масштабному форматі, проте за день до його початку – 24 лютого 2022 року... все це, як і життя кожного з нас перекреслила війна. За ініціативи директора Тараса Малика знайшли творчу змогу продовжити цю мистецьку справу, запросити до участі знаних українських та європейських музикантів, здійснити хмельницькі прем'єри, що реалізували не лише важливі просвітницькі цілі, але й подарували таку необхідну у наших реаліях духовну втіху.

В рамках фестивалю, що проходив з 9 лютого по 1 березня 2024 року, мали честь приймати знаних музикантів з Польщі, Латвії, Угорщини та Німеччини. Це Роман Ревакович, Максиміліан Марія Джанетті, Роман Відашек, Ільдико Юхаш, Оксана Нікітюк; вечір іспанської гітари представив Заслужений артист України Андрій Остапенко, соло саксофону Вікторія Тищик; відбулася нова зустріч з львівським фортепіанним дуєтом народної артистки України Оксани Рапіти та заслуженого артиста України Мирослава Драгана, також авторський вечір подільського композитора, нашого випускника Станіслава Ярецького, що був реалізований силами Хмельницького академічного муніципального камерного хору під орудою заслуженого діяча мистецтв України Ігоря Цмура.

Особливої уваги заслуговує фестивальний репертуар. Адже, це можливість не лише слухати майстерне виконання відомих артистів, колективів, але й нагода познайомитися з малознаними творами, у тому числі й української музики. Підкреслю, тими сторінками творчості композиторів минулого і сучасності, які виявляють потенціал в контексті оновлення освітніх компонентів фахової підготовки, зокрема, бакалаврів музичного мистецтва. Це імена польських композиторів А. Яжебського, Г. Гурецького, К. Гердзіна, К. Горські, творців музики концертного жанру для духових, зокрема Еж. Боззи, Р. Молінеллі, Б. Ковач, Л. Лібермана, також музика сучасної України у сторінках творчості О. Киви, В. Сильвестрова, Л. Колодуба, М. Скорика та багатьох інших.

Ще один яскравий форум Міжнародний фестиваль органної музики «ORG MUSIC FEST», цієї осені проходив вже в-друге. Хмельницька філармонія є однією з небагатьох концертних установ нашої країни, що у своєму приміщенні має органну залу. Саме тут, своїм величним звучанням вражає слухачів унікальний орган відомої чеської фірми «Rieger-Kloss». Цей проєкт задуманий як справжній музичний марафон, в якому шанувальники жанру насолоджуються не лише сольними виступами блискучих органістів практично щодня, але й отримують унікальний шанс почути озвучення ряду творів написаних спеціально для органу та камерного оркестру у програмі гала-концерту. Цьогоріч програми презентували наша солістка Н. Молдован, а також солістка Закарпатської філармонії К. Гажо, професор Університету музики ім. Ф. Шопена Я. Врублевський та французький музикант-інструменталіст, композитора та аранжувальник Б. Струбер.

У жовтні 2023 року хмельничани мали змогу долучитися до знакового мистецького проєкту «LUBOMIRSKI FESTIVAL», що кілька років поспіль у яскравих імпрезах єднає Україну та Польщу. Названий на честь відомого культурного мецената князя Владислава Любомирського, цей фестиваль покликаний прагненням представити творчий доробок польських та українських митців, зокрема й тих, які через політичні заборони довгий час залишалися у забутті, а також познайомити з іменами тих непересічних постатей аристократичного походження, які у сторінках музичної історії сприяли розвитку композиторських талантів. Відтак ідея фестивалю підкреслює роль меценатської підтримки як важливої культурної акції, і постать Любомирського у світлі подібних ініціатив стала зразковою. В рамках проєкту, що організований під патронатом Президентської пари Республіки Польща, серія відкритих концертів неодноразово реалізувалася на польських сценах, у Львові, а у Хмельницькому фестиваль запульсував вперше. На наших сценах були представлені дві концертні програми. Фортепіанну музику князя-композитора К. Любомирського виконав соліст філармонії Ігор Мержиєвський. Другий фестивальний вечір, що презентував Академічний симфонічний оркестр під

орудою Тараса Мартиника спільно з львівською скрипалькою Лідією Футорською, знайомив із сторінками творчості Гж. Фітельберга, М. Карловича, К. Любомирського, а також був озвучений скрипковий концерт Віктора Косенка, який появою нової партитури завдячує саме мистецьким та меценатській ініціативам.

На думку музикознавців «успішність музично-просвітницької роботи та рівень музичної вихованості нашого суспільства вимірюється не стільки кількістю лауреатів міжнародних конкурсів, скільки кількістю слухачів у концертних залах та оперних театрах» [1, с. 14]. Водоночас, І. Бурнашов акцентує на кризовому етапі у розвитку академічної музичної культури, а також підкреслює, що без позитивних зрушень у сфері музичного просвітництва неможливе успішне вирішення проблеми залучення широкої аудиторії до високого мистецтва. Шлях до виходу з цієї кризи «пролягає через аналіз сучасного стану популяризації музичного продукту і вироблення механізмів найбільш дієвого впливу на споживачів та впровадження їх у ринково-мистецький процес» [1]. І поки триває цілеспрямована робота щодо розробки нових підходів до організації музичних акцій, не менш важливе значення виявляє підготовка майбутніх мистецьких кадрів.

Тож, вибудовуючи індивідуальну освітню траєкторію бакалаврів музичного мистецтва, скеровуючи роботу у напрямку формування фахових компетентностей та досягнення визначених програмних результатів навчання, слід підготувати, насамперед, свідомого музичного просвітника, який демонструватиме обізнаність у широкому колі явищ музичного сьогодення, особливостях розвитку української музичної культури, світло якої наші випускники покликані нести у майбутній професійній діяльності. А для цієї мети беззаперечно важливе значення визначає потенціал не лише академічних фестивальних імпрез, але й пульс концертних подій високої якості.

Список літератури

1. Бурнашов І. Українська академічна музика в пошуках сучасності.
URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2015/Myz15.pdf

2. Дем'янюк М. Фестиваль як форма культурно-дозвіллевої діяльності в місті Хмельницькому. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 29. Том 5. С. 75-82.

3. Копиця М. Академічна музична культура в умовах ринку. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Серія: Композитор і сучасне соціокультурне середовище. 2009. Вип. 75. С. 71-77.

4. Мельник О. Педагогічні умови та принципи формування досвіду музично-просвітницької діяльності майбутнього вчителя музики *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2013. Вип. 14. С. 10-14. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2013_14_5

*Федоровська І. С.,
доктор мистецтва,
викладач кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький*

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА ВИКОНАННЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ

Камерно-вокальна музика і вокальний цикл як один з її найбільш складних багаторівневих концепційних жанрів виступають яскравою жанровою домінантою української композиторської творчості другої половини ХХ – початку ХХІ століття. У цій сфері актуалізується широке коло питань, що об'єднує проблематику жанрово-стильового дискурсу, композиційної цілісності, виконавської інтерпретації тощо. Зважаючи на наявність вербального джерела, особливої актуальності у дослідженні вокальних циклів набуває осмислення

процесу творення музичної драматургії, за допомогою якої композитор реалізовує обраний вектор смислової направленості поетичної першооснови та інтегрує всі елементи вербально-музичного синтезу. Ситуацію поглиблює активне застосування композиторами новітніх музичних технік у якості допоміжного елементу втілення художньої ідеї. Тож, невщухаючий науковий інтерес до проблем художньої та композиційної циклізації вокальних опусів сучасних українських композиторів є цілком закономірним явищем.

У загальній музичній композиції роль поетичного тексту є першочерговою. Саме вербальний ряд впливає на структуру номерів та формує їх специфічний розділово-епізодичний характер. Існує також тісний зв'язок між акомпанементу, який розкривається у численних контрастних співставленнях окремих ритмо-мотивів, ритмічній «компліментарності» вокальної партії та акомпанементу, загальній динаміці, що реагує на образно-поетичні зміни.

Чимало характерних особливостей симфонічного мислення асимілюється у циклічних вокальних жанрах, виступаючи головними детермінантами художньо-композиційної організації. Так, вивчаючи специфіку циклоутворення на прикладі вокальних циклів композиторів кінця XIX – початку XX століття, дослідниця Н. Говорухіна у якості головних принципів виділяє «принцип контрасту, наскрізний розвиток, семантичні та композиційні арки між частинами» [2, с. 8]. Проте, незважаючи на важливість даного функціонального аспекту, в світлі сучасних теорій вокального циклу (В. Васіна-Гроссман, А. Крилова, К. Руч'євська), головним фактором цілісності форми виступає синтез вербального та музичного текстів. Так, за словами С. Трусенко, «вокальний цикл – цілісний за формою і драматургією, має певний внутрішній психологічний сюжет. Він не ґрунтується на типологічних змістових амплуа і співвідношенні типових схем. Його художня концепція, драматургія складаються щоразу по-новому, як явище» [4, с. 137]. Виходячи з даної точки зору, саме співвідношення художньо-поетичної єдності та музичної форми виступає яскравим свідченням феномену вокального циклу, його стильовою детермінантою.

Головною художньою властивістю виконавської інтерпретації музичного твору є процес його творчого прочитання, який передбачає застосування різноманітних інтелектуальних умінь та навичок виконавця (адекватне прочитання нотного тексту, аналітичне осмислення вже існуючих виконавських версій тощо). При цьому, за словами В. Москаленка, «нотного запису та «виконаного» звучання недостатньо для освоєння інтерпретатором смислового простору музичного твору. Тут необхідна додаткова музично-розумова робота» [3, лекція 5]. Розуміння та освоєння головних рис музично-поетичного бачення жанру композитором дозволить виконавцю досягти головного результату – створення достовірного художньо-цілісного образу.

Початковим завданням для виконавця має стати поетичний аналіз творів. Проникнення у художній задум твору, його образно-поетичний світ, дозволяє краще зрозуміти виконавські засоби виразності. Під останніми ми будемо розуміти: темпоритм, артикуляцію, динаміку, темброві модуляції, а також характерне музично-мовне фразування [3, лекція 5].

При роботі над загальною драматургією камерно-вокальних циклів вокалісту слід добре ознайомитись із фортепіанною партією. Зважаючи на це, соліст повинен *активно взаємодіяти з концертмейстером*. Особливої уваги вокалісту слід приділяти ансамблевому звучанню, уникаючи надмірної захопленості вокальною партією; вмінню вибудувати разом з концертмейстером цілісний драматургічний план; узгодити головні етапи образно-тематичного, динамічного та фактурного розвитку тощо. Тому, необхідною умовою у цьому процесі є всебічне вивчення вокалістом фортепіанної партії.

Отже, виконання камерно-вокальних циклів потребує від вокаліста-інтерпретатора філігранної роботи з нотним текстом, початковим етапом у якій має стати дослідження найменших смислових відтінків поетичного тексту. Згодом, після детального прочитання всіх композиторських вказівок, вокалісту необхідно визначитися у наступних аспектах:

- Прослідкувати логіку темпового, динамічного та артикуляційного

розвитку, на основі чого сформувані уявлення про ступінь емоційності та художньої експресії всього твору та окремих епізодів;

- Виявити головні принципи драматургічного розвитку на загальному рівні, а також осмислити особливості розвитку драматургії вокальної партії;
- Визначити характер фразування (логічну розстановку диференційованих цезур);
- Визначити тип співочої артикуляції кожної фрази (романсова лірична манера, драматично-експресивна декламація, лірико-епічний тип виконання, розмовно-речитативна манера тощо) та характер її тембральної подачі.

Немає сумнівів, що у процесі інтерпретації камерно-вокальних творів важливу роль відіграє творча індивідуальність виконавця. Такі її складові, як приналежність до певного художнього типу, ступінь чуттєво-емоційної сфери, ступінь інтелектуального та культурного розвитку, артистизм та ін. безпосередньо впливають на характер виконання. Тут закономірно виникає діалог об'єктивно-суб'єктивних відносин композитора та виконавця. Адекватне трактування музичної мови композитора, особливостей нотного тексту у поєднанні з правильним застосуванням власних особистісних якостей дозволить вокалісту-інтерпретатору з легкістю вирішити поставлені художньо-технічні труднощі та створити власну музичну версію, у якій знайдуть глибоке втілення риси оригінальної композиторської поетики.

Список літератури

1. Антонюк В. Г. Вокальна лірика Віктора Косенко та формування української школи камерного співу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр.. Вип. 115. Київ, 2016. С. 146 – 162.

2. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2009. 18 с.

3. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посібник. Київ, 2013. 134 с.
4. Трусенко С. Г. Вокальний цикл Ярослава Верещагіна «Сміється джерело»: формування музично-поетичної цілісності // Українське музикознавство : зб. ст. Київ, 2021. Вип. 47. С. 130–148.
5. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики): автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2009. 19с.

*Хань Н. М.,
викладач фортепіано, концертмейстер
Хмельницької музичної школи №1 ім. М. Мозгового,
м. Хмельницький*

ОСНОВНІ ШЛЯХИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-РИТМІЧНОГО ПОЧУТТЯ В УЧНІВ МОЛОДШИХ КЛАСІВ НА УРОКАХ ФОРТЕПІАНО

Художньо-змістовне виконання фортепіанних творів створює природні передумови для виховання і розвитку музично-ритмічного почуття як здатності активно переживати (відображати в русі) музику та тонко відчувати емоційну виразність просторового ходу музичного руху. Навики ритмічної виразної гри учнями-піаністами досягаються за допомогою чуттєвого слухового сприйняття закономірностей ритму у творі та їх природного виконавського втілення в доступних піаністичних прийомах. Однак ритмічні завдання необхідно вирішувати систематично і цілеспрямовано, ускладнюючи їх, відповідно до рівня пізнавальної діяльності учнів. Пошуки досконалої художньо-ритмічної вправності дають можливість не тільки зрозуміти та засвоїти засоби музичної виразності, але й відтворити художній образ твору, що становить основу виховання фортепіанної майстерності. При цьому важливо враховувати комплексне вирішення основних завдань ритмічного характеру: систематичність, поступовість, послідовність, повторність.

Ритм як організація звуків у часі проникає в різноманітні елементи музичної тканини твору. Ритм (грецькою $\rho\acute{\upsilon}\theta\mu\omicron\varsigma$ від $\rho\epsilon\omega$ - розміреність, мірна течія) - один із трьох основних елементів музики поряд з мелодією і гармонією; часова організація послідовності та групування тривалостей звуків і пауз, не пов'язаних з їх висотним положенням. Засобом вимірювання ритму є метр.

Слухове сприйняття закономірностей ритму в музичному, зокрема фортепіанному творі - одне з найважливіших умов його виконавської інтерпретації, адже для кожного твору притаманний власний, неповторний ритм. Саме тому ритмічна грамотність розбору тісно пов'язана з відчуттям характеру твору. Як зазначав Г.Г.Нейгауз: "Ніколи не забувайте, що Біблія музиканта починається словами: **с п о ч а т к у б у в р и т м**".

Почуття ритму – це здатність активно переживати виразність музичного руху, чуйно і емоційно реагувати на ритмічну різноманітність, а також виконавчо передавати емоційний зміст ритму.

Виховання ритму йде від простих форм до складних: у молодших класах - рівність темпу, ритмічна чіткість, невеликі *ritenuto* наприкінці; у старших – гнучкість ритму, *rubato*, зміни темпів.

Первинне (елементарне) почуття ритму формується на початковому етапі навчання як фундамент майбутнього ритмічного виховання. Воно пов'язане з точною, правильною організацією музичних звуків у часі та складається з трьох навичок:

Почуття темпу – відчуття рівності музичного руху, мірності кроків музики, уміння простукати, зіграти рівномірну послідовність однакових тривалостей.

Почуття співвідношення різних тривалостей – порівняння і розрізнення їх у ритмічних малюнках без вираховування.

Почуття акцентування – уміння виявити опорні долі, різного роду пластичні наголоси.

Художнє почуття ритму – здатність активно переживати ритм і виконавськи розкривати його емоційно-образну сутність. Читання ритмосхеми

вимагає домислювання, художньої розшифровки ритмічних ідей композитора, тобто творчої інтерпретації. Ця здатність базується на чотирьох складових:

1. Темпоритм – відчуття характеру руху, пульсації, «кроків» музики, виявлення яких залежить від доігрової установки на певний рух за допомогою диригування, прораховування, проспівування, простукування і т.п. «Це найбільш необхідне, найважче і найголовніше в музиці», - Моцарт.

2. Свобода музично-ритмічного руху (агогіка, *rubato*) повинна бути природною та стилістично достовірною. Вона залежить від індивідуального відчуття та інтуїції, але ґрунтується на ритмічній дисципліні, почутті міри, розумінні стилю: у клавірній і класичній музиці – строга агогіка, у романтичній – більш вільна.

3. Паузи і цезури – знаки тиші – сильнодіючі виразні засоби, в яких проявляється талант і зрілість виконавця. Вони завжди мають смислове й емоційне забарвлення: пауза-питання, пауза-роздум, пауза-очікування, пауза-твердження, пауза-наростання (нарощування напруги), пауза-спадання. Вони не завжди вкладаються в рамки суворого метру.

4. Ритмічне фразування – емоційне керування опорними долями з метою підкреслити смислове співвідношення мотивів, уміння грати «по фразах», а не «по тактах». Воно залежить від переживання опорних і неопорних долей.

Прийоми ритмічного виховання:

- Рахунок уголос – чіткий та енергійний.
- Проплескування долонями, відстукування на кришці фортепіано (можна з наспівуванням мелодії).
- Диригування.
- Навмисні зупинки в ході гри, голосні та точні прораховування декількох порожніх тактів і поновлення гри.
- Співставлення окремих фрагментів (особливо проблемних) з «еталонним» або з початковими тактами (вирівнювання темпу).
- Підтекстовки.
- Гра в ансамблі з ритмічним партнером.

- «Нав'язування» учителем точного ритму за допомогою підігравання, жестикуляції, поплескування по плечу учня (ці імпульси ззовні досить ефективні).
- Включення в репертуар ритмічно загострених, пружних п'єс (наприклад, маршів).
- Ігровий показ учителя.

Значний вплив на розвиток почуття музичного ритму має гра в ансамблі.

На розвиток почуття ритму впливає також систематичність і послідовність знань, умінь і навиків, їх посиленість і поступовість ускладнення.

Висновки про **основні шляхи розвитку ритмічного почуття:**

*Початковим пунктом роботи повинна бути власна ритмічна діяльність дітей (ігрові пісні, ритмічні рухи і т. д., яким діти вчилися до школи);

*Елементи свідомості вводимо в музичну діяльність дітей дуже поступово, зберігаючи елемент гри;

*При вивченні нового ритмічного матеріалу завжди виходимо з відомих учням мелодій;

*Прикладами, що використовуються для наглядності, є, наскільки це можливе, початкові такти твору;

*Привчаємо учнів до тихого виконання ритмічного малюнка (пальцями, тихим стукотом і т. п.). Гучне повторення ритму вносить недисциплінованість;

*При оволодінні новим ритмічним матеріалом стараємося залучати наочність, видиму і чутну (запис на дошці, рух під музику і т. д.);

*Тактуючим, застосуванням більш простої тривалості і ритмічних угруповань робимо цей матеріал більш ясним, доступним.

*Асоціюємо тривалість з "ритмічним словом", нотне зображення - з постійним музичним "ім'ям";

*Закріплюємо новий ритмічний матеріал на самостійних вправах;

*За навідними питаннями і асоціаціями завжди слідує спеціальна вправа;

*Один наочний приклад недостатній. Потрібно підібрати декілька прикладів з вже відомих пісень, щоб новий матеріал став учням абсолютно ясним;

*Якщо переконуємося, що новий ритмічний матеріал ще недостатньо усвідомлений учнями, повертаємося до наочних прикладів, використовуємо інші прийоми;

*Підбираємо завдання для читання нот в межах засвоєного ритмічного матеріалу;

*Як вправи використовуємо ритмічний диктант; даємо яскраві ритмічні угруповання, взяті з відомих дітям мелодій;

*Аналізуємо кожний урок і визначаємо найбільш цікаві форми роботи;

*Ритмодекламація дозволить нам внести в урок атмосферу творчості.

*Приділяючи увагу ритмічному почуттю хоч би 5-7 хвилин кожний урок, ми без сумніву можемо виховати цю здатність у кожного учня.

Список літератури

1. Воробкевич Т.П. Методика викладання гри на фортепіано. Львів : ЛДМА, 2001. 244 с.
2. Юцевич Ю.Є. Музыка : словник-довідник. Тернопіль : Навч. книга - Богдан, 2003. 352 с., 77 нотн. прикладів.

*Цмур І. І.
доцент кафедри вокалу та
диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
заслужений діяч мистецтв України,
м. Хмельницький*

ОСОБЛИВОСТІ КЕРУВАННЯ ХОРОВИМ КОЛЕКТИВОМ У СКЛАДНИХ УМОВАХ: ВИКЛИКИ ТА СТРАТЕГІЧНІ РІШЕННЯ

Українське хорове виконавство формувалось протягом багатьох століть. Традиції зародилися тоді, коли прадавні люди біля багаття, освоївши мову і

створивши перші звуки музики співали гуртом своїх пісень. Саме ці перші непрофесійні звуки стали поштовхом до зародження професійного хорового мистецтва.

Хорове мистецтво України протягом багатьох років переживає стан стильових змін. Відбувається структуризація музичної свідомості, що зумовлена внутрішніми соціальними перебудовами в державі та змінами художньо-творчих наголосів естетичної свідомості. Означене явище надихає митців на новаторський творчий підхід до письма, пошук нового стильового простору. У зв'язку з цим хорове виконавство як інтонаційна практика потребує його теоретичного та практичного переосмислення. Сьогодні в Україні, на жаль, хорова музика не користується великою популярністю серед підростаючого покоління, мало транслюється по радіо та на телебаченні, але ж так важливо, щоб українці збагачувались духовно, насолоджуючись красою та милозвучністю української пісні, яку пропагують хорові колективи України. Проте колектив ХАМКХ активно працює над популяризацією хорового мистецтва всіма існуючими засобами вдома і не тільки.

Трохи з історії. У квітні 1998 року в місті Хмельницькому за ініціативою Заслуженого артиста України Олександра Полянського, Народного артиста України, професора Віталія Газінського та при сприянні міського голови Михайла Чекмана був створений міський камерний хор. До його складу увійшли викладачі, випускники та студенти вищих музичних навчальних закладів. Перший концерт колективу пройшов з величезним успіхом у музично-драматичному театрі, тоді ще імені Петровського тепер М. Старицького, під орудою великого майстра хорової справи Віталія Івановича Газінського. Зал стоячи аплодував деякий час з захоплюючими вигуками браво. Це був шалений успіх. Згодом у серпні місяці, по закінченню навчання у Львівському, тоді ще вищому музичному інституті, тепер Львівська національна музична академія до колективу прийшов молодий, сповнений енергії диригент-хормейстер Ігор Цмур.

Характерним для колективу є висока виконавська майстерність, відданість загальнолюдським духовним цінностям, шалене бажання учасників розвивати та

примножувати кращі традиції національного хорового мистецтва, стверджуючи своїми концертами ідеї гуманізму, державотворення, виконуючи твори сучасних українських композиторів: Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича, Г. Гаврилець, М. Баледи, В. Стеценка В. Зубицького, М. Шука, І. Алексійчук, І. Небесного, В. Сільвестрова та, багатьох інших. Колектив активно сприяє входженню вітчизняної культури до світового музичного простору, постійно працює над створенням оригінального сучасного репертуару, його збагаченням творами української та світової класики.

Саме такі творчі колективи, як ХАМКХ, визначають нині музичне обличчя Хмельниччини, є тими життєдайними клітинами, що складають цілісний здоровий організм культури та духовності нашого українського народу. У 2021 році колектив хору запустив проєкт “Хорові ювіляри2021” . У рамках проєкту ХАМКХ віднаходить маловідомих українських хорових композиторів-ювілярів, робить аудіозаписи, віднімає відео та щомісячно презентує матеріал в мережі “Інтернет”, чим популяризує українське мистецтво та залишає нашим нащадкам пам'ять про видатні постаті України.

Сьогодні в нашу країну прийшло ще одне лихо це – війна. Вона знову внесла свої корективи в існування та роботу академічного камерного хору. З початком повномасштабного вторгнення ми намагаємось активно допомагати ЗСУ. Спочатку ми плели сітки, деякий час майже мовчки, далі прибирали в підвалах і готували укриття, але душа співака не може жити без пісні. Орієнтовно через два тижні від початку російського вторгнення на територію України до нас звернулась Марина Круть з пропозицією записати пісню на слова та музику Т.Петриненка “Україна”. Згодом, ми підготували патріотичну програму та почали організовувати концертні виступи на підтримку ЗСУ чим продовжуємо займатись і до сьогодні. Та життя продовжується, наше завдання, завдання кожного артиста підтримати своїм співом глядача, зігріти душу у нелегку хвилину або в годину радості. Також підтримати бойовий дух наших військових, адже ми впевнені, що наші пісні дійшли і туди.

Надзвичайно насиченим видався 2023 рік для колективу Хмельницького академічного муніципального камерного хору не зважаючи ні на які обставини. Частина колективу відкрила рік гастрольним туром містами України (Вінниця, Тернопіль, Хмельницький, Львів, Чернівці). Разом із гуртом «Скай» та симфонічним оркестром Хмельницького академічного музично-драматичного театру ім. М. Старицького колектив у лютому місяці дав ряд благодійних концертів на підтримку ЗСУ.

В березні місяці рік був продовжений великим промоційним гастрольним туром, але на цей раз країнами Європи. Частина колективу разом із симфонічним оркестром та солістами виступили на кращих концертних майданчиках Данії, Норвегії, Німеччини, Швеції, Латвії, Литви, Естонії, Фінляндії. Гастрольні виступи зміцнили підтримку європейських країн України, адже були націлені на підняття її іміджу та донесення реальної ситуації в ній.

В середині квітня наш колектив взяв участь у XL фестивалі «RESURREXIT» м. Шауляй, Литва. На фестивалі колектив представив дві програми сольних виступів. У перший день ХАМКХ виконував духовну програму, яка включала в себе твори виключно українських композиторів. Наступного дня колектив мав змогу виступати з програмою українських народних пісень в обробках для хору. Програму другого дня хор виконував у м. Пакруоїс. У заключний день фестивалю разом з близько 150 артистами наш колектив виконав програму гала концерту, яка включала твори Верді, Генделя та інших.

Завдяки в тому числі і нашому приїзду та співпраці між містами-побратимами Хмельницький та Шауляй закріпились дружні стосунки та відповідна співпраця. Адміністрація міста Шауляй передала гуманітарну допомогу на суму 3 млн євро для нашого міста. Від імені міського голови Олександра Симчишина та мерії нашого міста колектив передав картину, написану нашим хмельницьким художником в знак поваги та дружби між нашими народами.

Так, у 2023 році колектив підготував 8 нових програм. Однією за найбільш значущих та масштабних програм стало виконання кантати С. Людкевича «Кавказ» на вірші Т. Шевченка. Проєкт відбувся у співпраці із хором ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля» та симфонічним оркестром Хмельницької обласної філармонії під орудою диригента - Тараса Мартиника. Цей твір є надзвичайно важливим для української культури і нарешті він вперше був презентований хмельницькому глядачу.

Також важливу роль відіграв онлайн проєкт: «Літературно-хорова композиція «Голос Кобзаря. XXI століття» до 209-річчя Тараса Григоровича Шевченка», який містив найбільш актуальну поезію Т. Шевченка. Проєкт переглянуло орієнтовно 3000 користувачів мережі «Інтернет».

Також важливими став концерт «Таємниці Різдва», який увібрав у себе найкращі українські колядки та щедрівки. Приємним є і те, що спеціально для програми композитором Станіславом Ярецьким були створені щедрівки та колядки, які є дуже актуальними та які значно збагатили українську культурну спадщину. Також важливим є те, що колектив залучив до участі в концерті підростаюче музичне покоління та заспівав разом із дитячим хором (керівник – Лілія Петрусь).

Важливою подією стало відзначення 25-річчя колективу, спеціально для якого була підібрана та підготовлена нова цікава програма. Протягом року колектив регулярно проводив благодійні концерти на підтримку ЗСУ. У вересні колектив здійснив подорож до Греції на XXV Міжнародний фестиваль народного танцю та музики “Neos Marmaras Cup 2024” та здобув Гран-Прі.

Свою роботу ХАМКХ продовжує за будь яких умов. Ми підлаштовуємось під будь які обставини та готові завжди працювати задля миру та перемоги.

Список літератури

1. Масленнікова Ю. Л. Хорове виконавство: сучасні аспекти теорії хорової інтонації. *Хорове мистецтво України та його подвижники* : матеріали VI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Дрогобич, 19-20 жовтня 2017 року) [Електронний ресурс] / Редкол.: І.Л. Бермес, В.В. Полюга.-

Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2017. С. 295-301

2. Хмельницький академічний муніципальний камерний хор. Взято з <https://choir.km.ua/>. Дата звернення (8.12.2022, 30.11.2024).

3. Зі спогадів Ігоря Цмура (30.11.2024).

*Шубіна В.Б.,
викладач Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький*

ПРАКТИКИ ПОДОЛАННЯ СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ ПІАНІСТІВ

Музичне мистецтво тісно пов'язане з емоціями і почуттями людини. Гарний музикант – це той музикант, який не тільки технічно впорався з поставленими завданнями, а й передав настрій твору, його характер. Але окрім емоцій і почуттів, які виконавець хоче передавати слухачам, важливу роль відіграє його власний емоційний стан.

Піаністи, які переходять від репетицій до концертних виступів, відчувають хвилювання - значне збільшення серцевих скорочень і фізичної напруги, що може мати шкідливий вплив на їхню продуктивність, залежно від того як вони сприймають свої фізіологічні процеси – як полегшуючі чи виснажливі для виступу. Помірний рівень хвилювання покращує продуктивність саме тоді, коли рівень виконавця відповідає вимогам ситуації, і виконавець сприймає таку тривогу позитивно [4]. Якщо, все ж таки, тривога заповнить розум негативними думками, сумнівами, або занепокоєнням своєю грою все це призведе до втрати концентрації, а в подальшому до помилок у виконанні.

Сценічне хвилювання – форма страху, зумовлена напруженим очікуванням перевірки тих чи інших здібностей, характеризується тривожними відчуттями, пов'язаними з можливим провалом [3]. Цей тип фобії проявляється як фізично так і психологічно. До фізичних проявів відноситься тремтіння рук, ніг, голосу,

прискорене серцебиття, дихання, сухість у роті, пітливість, почервоніння шкіри, або ж, навпаки, збліднення, розлади шлунку, нудота, запаморочення, до психологічних – ментальні блоки. Все це відволікає від впевненої гри та концентрації.

Із найбільш розповсюджених причин сценічного хвилювання під час музичного виконання – високі очікування від себе та занепокоєння щодо негативного впливу надмірного фізичного збудження до або під час виступу. Вони можуть бути залежні від таких факторів – риси особистості, минулий досвід, страх невдачі або засудження та рівень підготовки.

Краще запобігти виникненню сценічного хвилювання, чим боротися із ним під час виступу. Для подолання можна використовувати різні практики, наприклад: Обійняти та прийняти нерви, Імітаційні виступи, Візуалізація, Дихальні вправи, Позитивні твердження само-розмови, Стійка супер-героя тощо. Одна із найпростіших – це відмовитися від споживання кофеїну та енергетичних напоїв перед виступом, побалувати себе улюбленою стравою, виспатися, привести свої думки у спокій. Так створиться асоціація позитивних емоцій із виступом, а не з негативним сценічним хвилюванням.

Обійняти та прийняти нерви. Першим кроком у боротьбі з сценічним хвилюванням є визнання того, що нормально відчуття хвилювання перед та під час виступу. Помірний рівень хвилювання може покращити продуктивність за рахунок підвищення адреналіну та покращити концентрацію. Замість того щоб намагатися придушити або ігнорувати хвилювання, краще прийняти його як частину процесу та використовувати, для підживлення своєї пристрасті до музики та рішучості у досягненні зіркового виступу. А спроба придушити часто має зворотній результат. Прийняття хвилювання допоможе не розтрачувати свою енергію на боротьбу із нормальною реакцією; не дасть тривози розростатися та накопичуватися; а в перспективі – переорієнтувати ці відчуття у свою користь.

Коли охоплює страх можна виконати такі вправи:

- Визнайте свої фізичні відчуття без засудження: «Моє серце б'ється швидко. У мене тремтять руки (ноги)», «Навіть якщо я нервую, я виглядаю впевненим»
- Визначте такі думки як нормальні реакції: «У мене є думка, що зіпсую свій виступ, у мене вилетить текст. Це просто мій тривожний розум».
- Зосередьтеся на диханні. Повільно вдихніть і видихніть.
- Вимовляйте афірмації: «Це хвилювання є нормальним. Я приймаю його і все ще можу виступати».

Тривога та хвилювання мають дуже подібні фізичні відчуття. Можна навмисно переосмислити страх сцени як нетерпіння. Скажіть собі: «Це хвилювання означає, що я дбаю про те, щоб у мене все вдалося», «Ця енергія сприятиме енергійному, вдалому виступу». Така зміна мислення допоможе використати викид адреналіну позитивним чином.

Імітаційні виступи – тренування перед невеликою групою людей, записи себе на відео, тобто створення імітаційних концертних умов. Така практика дозволить адаптуватися до сценічного середовища та дасть можливість почуватися більш комфортно.

Техніка візуалізації – потужний інструмент, який психологічно готує піаністів до успішних виступів. За допомогою візуалізації зменшиться тривога та покращиться впевненість.

Для ефективного використання цього методу потрібно знайти тихе місце, щоб розслабитися та заплющити очі. Уявити кожну деталь свого виступу: вихід на сцену із високо піднятою головою, дотик до клавіатури, гострі відчуття, коли у вас блискуче бігають пальці по клавіатурі, ніжно переливається звук, як аплодують коли ви вклоняєтеся.

Така розумова репетиція схожа на програмування мозку на успіх. По-справжньому зосереджуючись і візуалізуючи позитивні результати, ми підготовлюємо себе для їх досягнення. Так ми налаштовуємо свій мозок на очікування перемоги над тривогою. Але нею потрібно займатися майже щоденно

по 5-10 хвилин упродовж тижнів перед виступом. Візуалізація дає волю уяві, яка сприятиме розвитку справжньої віри та впевненості у свої сили.

Деякі поради:

- ✓ Робити це максимально реалістичним – задіяти всі органи чуття;
- ✓ Уявити бажані емоції – спокій та радість;
- ✓ Репетирувати вирішення несподіваних проблем;
- ✓ Завершити поклоном під гучні оплески.

Дихальні вправи – допомога заспокоїти своє хвилювання та не порушити концентрацію. Вправа полягає в тому, щоб глибоко вдихнути через ніс на чотири рахунки, затримати повітря на чотири рахунки, а потім повільно видихнути через рот на вісім рахунків. Потрібно повторювати таких 10 циклів. Такий ритм допоможе заспокоїти прискорене серцебиття, знизити кров'яний тиск, гормони стресу та розслабити тіло. Окрім фізичної користі практика дихання також забезпечує психологічне полегшення.

Позитивні твердження само-розмови. Така практика має потужний вплив на емоції та дії, покращує наше мислення та впевненість перед виступом. Потрібно пристосовувати свої афірмації до труднощів та успіхів гри на фортепіано. Потрібно мислити так: «Я готова(вий) і здатна(ний) бездоганно зіграти цей твір», «Все буде добре» або ж «Я довіряю собі та своїй підготовці і готовий(ва) продемонструвати свої навички на сцені». Непотрібно зосереджуватися на певній частині музичного твору чи складному місці, яке не завжди вдається, адже так налаштуєтеся на невдачу, тому потрібно краще подувати, які ви будете щасливі після завершення виступу. Потрібно повторювати такі афірмації на постійній основі, особливо напередодні виступу.

Стійка супер-героя. Така практика буквально втілить впевненість прямо перед виходом на сцену. Для її реалізації потрібно знайти зручне місце та встати, розставивши ноги на ширині плечей, з опорою у підлогу. Гордо випрямитися – витягнути груди вперед, а плечі відвести назад, підборіддя задерти у вись, та розслабленими руками взятися у боки. Утримувати таку позицію «супер-героя»

потрібно протягом 2 хвилин. Вона надасть відчуття сили, могутності та впевненості в собі.

Навіть після підготовки та практик сценічне хвилювання все одно може бути присутнім та охопити під час виступу. Щоб подолати його миттєво - потрібно зосередитися на теперішньому моменті – звернути увагу на звуковидобування, на відчуття дотику до клавіатури, на ритм музики, відчути красу кожного моменту під час виконання, зануритися у емоції твору та в образний зміст, а не нервувати та оцінювати свою гру. Така уважність та зосередженість допоможе залишитися присутнім під час виступу та збагатить емоційністю виконання. Постійно повертаючись до сьогодення ми наче призупиняємо наростання тривоги, захоплюємось своїм виступом та виконуємо свою найкращу роботу. Головне – це розпізнати, ваш розум переймається турботою про загальну продуктивність чи критикою себе. Зловіть ці думки, а потім обережно зосередьтеся на теперішньому моменті. Не потрібно засуджувати себе за такі тривожні роздуми, а навпаки бути співчутливим до себе та перенаправляти свою увагу на єдиний важливий момент – виступ.

Потрібно бути із собою співчутливим, розмовляти як із другом, визначити причини занепокоєння та обережно їх усувати. За допомогою правильних стратегій та доброзичливості можна досягнути неймовірних результатів.

Отже, варто позбуватися не від хвилювання на сцені в цілому, а від необґрунтованого та зайвого хвилювання. Безумовно, для того аби тренування психіки було результативним, слід у творах досконало опанувати технічну майстерність, сформувавши образно-емоційний зміст, заглибитись та пережити їх у процесі вивчення. Потрібно розуміти, що кожен виступ, будь то перший чи сотий – це лише один крок у житті музиканта, який надає нам змогу зростати та навчатися.

Потрібно пам'ятати, що подолання сценічного хвилювання – це як довготривала подорож, під час якої потрібно набратися терпіння та продовжувати практикувати ті стратегії які підходять саме вам.

Список літератури

1. Кириченко О. А., Кириченко Ю. М. Сценічне хвилювання: причини виникнення і способи подолання. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2019. Вип. 13. С. 202 – 207.
2. Glenn D. Wilson: Stage fright and optimal performance // Wilson Glenn, *Psychology for Performing Artist: Butterflies and Bouquets*. London: Jessica Kingsley, 1994. P. 185 – 203.
3. Moeller M. L. Die Prüfung als Kernmodell psychosozialer Konflikt / M. L. Moeller // *Z. Soziol. und Sozialpsychologie*. 1969. № 21: 355 – 361
4. Papageorgi I, Creech A, Welch G: Perceived performance anxiety in advanced musicians specializing in different musical genres. *Psychology of Music* 2013, 41(1):18 – 41.

Яківчук Г. В.,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музикознавства, інструментальної
підготовки та методики музичної освіти
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький

УКРАЇНСЬКИЙ ПОБУТОВИЙ ТАНЕЦЬ В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ ДО ТВОРЧОЇ КОЛЕКТИВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Вивчення та практична творча діяльність у відображенні народної хореографії є одним із актуальних аспектів не лише підготовки майбутнього вчителя хореографії, але й виховання національної ідентичності, патріотизму і загальної духовної культури молоді особистості. І саме колективна форма гри розвиває творче «Я» особистості студента, спонукає його до праці в колективі, де один відповідає за іншого і від їхньої спільної праці залежить загальний результат. Процес колективної діяльності є поштовхом до активного перебігу творчого процесу.

Кожен регіон України особливий своїми звичаями, обрядами, традиціями, побутом, вбранням, народною кулінарією, піснями й танцями, що й становить багату та своєрідну регіональну культурну цінність. Сучасні етнохореологічні дослідження активно спрямовані на вивчення генези, еволюції та побутування регіональних танцювальних традицій, що є невід'ємною частиною українського народного хореографічного мистецтва загалом [2, с. 98].

Народна хореографічна культура Поділля – це літопис традицій, обрядів та звичаїв танцювальної регіональної спадщини, що є невід'ємним складником хореографічної культури України загалом. Музичний фольклор, зокрема, український побутовий танець, у художніх формах відображає явища, взяті безпосередньо з побуту та праці, репрезентує багатство народної моралі, етики, повагу до культурних традицій маленької батьківщини, своїх пращурів.

Майже до середини минулого століття збором і записом народних танців мало хто займався. Збереглися окремі унікальні етнографічні описи Ю. Сіцінського, І. Данильченка. Багату спадщину про обряди, свята залишили відомі подільські мистецтвознавці, етнографи і фольклористи К. Широцький та М. Яворський [1, с. 5].

Вагомий внесок в справу обробки подільського танцювального фольклору зробили хореографи В. Глушенков, О. Бондарев, Ю. Гурєєв, В. С'єдін, О. Небесний. Було зроблено аналіз подільського танцювального фольклору, запис низки самобутніх танців [1, с. 6].

Побутові танці беруть початок у народних хороводах. Цей жанр найстаріший і є основою народної хореографії. За регіональним принципом українські танці поділяються на поліські, подільські, гуцульські, бойківські, лемківські, буковинські, слобідські, або ж назагал – танці Західної, Східної і Центральної України.

За функціональним принципом побутові танці прийнято поділяти на обрядові та необрядові: хороводи, побутові та сюжетні танці; сольні, парні і масові танці; народні (фольклорні, традиційні, автентичні, сільські) і сценічні (народно-сценічні, академічні, професійні, міські).

Сьогодні майданчиками для відродження народного танцю є культурні осередки великих міст. Організують численні танцювальні події, фестивалі. На Заході України при греко-католицьких церквах на Великдень виконують хороводи з гаївками, це дійство, як правило, ініціюють і проводять для дітей та підлітків.

У кінці XIX – протягом XX ст. репертуар народної хореографії був поповнений такими танцями, як карапет, полька, вальс, падеспанець (падеспань), кадриль, ойра, бельгійка та ін. Українські танці складаються з рухів, притаманних майже всім танцювальним культурам. Вони не складні за формою і хореографічним рисунком: танцювальні *«розкроки»*, *потрійні притупи (перемінні кроки)*, *дробні вистукування, тиночки, присядки і повзунці*. Вивчивши хоча б один з них, можна легко перейняти будь-який інший.

Дуже важливо пропагувати реконструйовані зразки танцювальної традиції шляхом різноманітних форм демонстрації, як от: живий показ, тематичні етнографічні концерти, майстер-класи, танцювальні вечори, безпосередня участь у обрядових дійствах, виконавська участь у семінарах-практикумах тощо, при цьому активно залучати широке коло охочих до самого процесу [2, с. 98].

У навчальних програмах Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії закладено вивчення різноманітних хореографічних стилів (класичний, бальний, сучасний, український народний, народно-сценічний танець).

Вивчаючи українські традиції, обряди, звичаї свого краю студенти залучаються до практичного відтворення саме *побутового* танцю, котрий виконували і виконують їхні прабабусі, бабусі. Виконання цього танцю сучасною молоддю особистістю фіксуємо вкрай рідко. Змінилися вподобання у всіх культурних сферах суспільства. Частіше молодь танцює популярні сучасні танці (маємо на увазі колективні танці під час відпочинку, дискотек тощо).

Одним із напрямів підготовки майбутніх хореографів є інтегрований курс «Хореографічний ансамбль. Фольклор». Головне завдання курсу – вивчення та популяризація фольклору, зокрема, українських *побутових* танців, які мають глибокі коріння в танцювальній та фольклорній традиції наших предків. Мета

курсу – ознайомити, залучити майбутніх учителів хореографії (і не лише) до вивчення, виконання таких відомих і простих у відтворенні танців, як полька, падеспань, ойра, карапет, краков'як, голубка тощо, залучити студентів до колективної творчої діяльності.

Для досягнення такої мети потрібно ознайомити, заохотити молодь до вивчення та популяризації українських традицій, обрядів, звичаїв тощо. Тому курс «Хореографічний ансамбль. Фольклор» передбачає вивчення основних українських традицій та звичаїв. Насамперед це теоретичне ознайомлення та вивчення, далі – відтворення цих знань та вмінь на практиці: у педагогічній практиці, у художньо-творчій діяльності, у повсякденному житті студентської молоді. Це святкування різдвяно-новорічних свят (виконання колядок і щедрівок), участь та проведення подільських веснянок (різноманітні звичаї водіння хороводів), купальські свята, обряди, приурочені до жнив, тощо.

Одним із модулів навчального курсу заплановано майстер-клас з вивчення побутового танцю зі студентами інших факультетів академії. Для цього майбутні вчителі хореографії мають підготувати план майстер-класів. По-перше, це вербальна характеристика українського фольклору, зокрема танцювального побутового танцю. По-друге, студенти мають на меті вмотивувати, заохотити своїм прикладом колег з інших груп включитися в колективну танцювальну діяльність. Розробивши детальний план вивчення побутового танцю, майбутні вчителі хореографії знайомлять учасників заняття з музичним акомпанементом, проводять покрокове вивчення рухів, демонструють показ фігур тощо.

Таким чином, колективне вивчення фольклору та виконання побутових танців має низку позитивних аспектів: розвиває музичний слух та ритмічні навички; виховує повагу до танцювальної культури; дисциплінує увагу, розвиває комунікативні навички; гуртує колектив та мотивує до колективної творчої діяльності.

Список літератури

1. Тітов В. Танці Поділля. Упоряд. : Хмельницький обласний учбово-методичний центр культури Поділля. / вид-во «Поділля» 2000 р. 151 с.

2. Щур Л. Народна хореографічна культура Західного Поділля як предмет наукового дослідження. *Освітній культурно-мистецький простір: минушина, сьогодні: перші наукові читання, присвячені 80-річчю Тербовлянського коледжу культури і мистецтв (1940-2020)* : матеріали доповідей (12 травня 2020 р., м. Київ – Тернопіль – Тербовля). Тернопіль : Осадца Ю. В., 2020. С. 98-103.

Електронне видання

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ
ПЕДАГОГІКИ: СУЧАСНИЙ СТАН, ПЕРСПЕКТИВИ
РОЗВИТКУ**

**Тези доповідей учасників
XII Всеукраїнської науково-практичної конференції
(м. Хмельницький, 4 грудня 2024 року)**

В авторській редакції

Упорядники: Івахова К.П., Морозова О.О.

Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія
Кафедра музикознавства, інструментальної підготовки
та методики музичної освіти
Кафедра вокалу та диригентсько-хорових дисциплін

2024 рік