ХМЕЛЬНИЦЬКА ОБЛАСНА РАДА
ХМЕЛЬНИЦЬКА ГУМАНІТАРНО-ПЕДАГОГІЧНА АКАДЕМІЯ
ГУМАНІТАРНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ-2025

УДК 378.091.12:005.336.5-057.875
ББК 74.489.4
А 43

Затверджено вченою радою гуманітарного факультету Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії від 29 січня 2025 року, протокол № 6.

Актуальні питання професійного становлення сучасної молоді : збірник наукових праць студентів / упорядники Л. Циганюк, Л. Качуринець. Хмельницький : ХГПА, 2025. Вип. IV. 498 с.

Рецензенти:

Бучківська Г. В. – доктор педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, декан гуманітарного факультету Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, професор кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та технологій, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, Спілки дизайнерів, Всеукраїнської спілки автентики;

Онищук М. І. – директор Хмельницького обласного науково-методичного центру культури і мистецтва, заслужена артистка України, член Всеукраїнської музичної спілки.

©Циганюк Л.І., 2025
©Качуринець Л.В., 2025

ЗМІСТ

МИСТЕЦТВО

Атаманчук Елеонора Богдана, Топорівська Ярослава. Фундатори диригентсько-хорової підготовки студентів факультету мистецтв ТНПУ ім. В. Гнатюка…… 9

Багрій Владислав. Творчість Гулака-Артемовського в українській вокальній спадщині……. 16

Бардецький Володимир. Проблематика сучасної української авторської музики……. 21

Богатирьова Майя, Лупак Наталія. Вплив стародавніх культур на іспанський танець……..... 26

Боднарчук Каріна, Машталер Ірина. Фестивалі та конкурси з хореографічного мистецтва: значення для професійного росту танцівників..... 35

Валькова Юля. Особливості роботи диригента в контексті виконавської інтерпретації хорових творів…… 41

Водяна Марія. Розробка регіональної програми розвитку камерно-інструментального та оркестрового виконавства Тернопільщини……... 45

Волох Дмитро, Щур Людмила. Роль хореографічного мистецтва у формуванні національної ідентичності……. 52

Галела Христина, Щур Людмила. Національний вираз сучасної української пісенної естради: методологія питання…… 59

Гудкова Аліна. Декоративний живопис як можливість розвитку художнього бачення в дітей…… 65

Довгань Олександра, Водяна Валентина, Солонинка Тетяна. Роль акторської майстерності у створенні сценічного образу у хореографії..... 70

Доленко Катерина. Вплив традицій українського народного мистецтва на сучасне живописне мистецтво……... 76

Заліщук Анастасія. Використання сучасного танцю Contemporary Dance у процесі психологічної гармонізації особистості…….. 79

Зозуляк Олена. Народно-пісенна обрядовість у контексті життєвого циклу людини…….. 83

Каленик Марія. Передумови зародження сюрреалізму та його вплив на мистецтво…….. 91

Каленська Марія, Качуринець Сергій. Історико-географічний аналіз формування танцювальних традицій Центральної України…… 94

Клімкіна Марія, Циганюк Люція. Поетика маленького старовинного вальсу (orientale) М. Ластовецького……... 105

Корчинська Віталіна, Качуринець Сергій. Роль української народної хореографії у культурному середовищі..... 112

Крижанівський Олександр, Качуринець Лілія. Історичні аспекти появи електрогітари як інструмента сучасної музичної культури……..... 120

Кубишкіна Влада. Творчі завдання як засіб розвитку предметної мистецької компетентності..... 130

Кучер Марія, Качуринець Сергій. Соціокультурні особливості традиційної хореографії гуцулів……. 140

Літвінчук Анастасія, Качуринець Сергій. Поняття національного характеру в культурологічних та хореографічних дослідженнях…… 148

Мунтян Людмила Контрасти епох. Європейська фортепіанна творчість…... 154

Окрутний Роман. Інтертекстуальність візуальних та аудіальних образів на прикладі фортепіанного циклу «Замки Лаури» Лесі Дичко……..... 161

Омельченко Христина. Українське хореографічне мистецтво в європейському просторі…… 165

Селезньова Карина, Качуринець Лілія. Історичні витоки джазового вокалу як протестного мистецтва……... 175

Січкар Іванна, Качуринець Лілія. Ретроспективний аналіз італійської естрадної пісні на «Євробаченні»……... 187

Стоколоса Олена, Лупак Наталія, Солонинка Тетяна. Роль імпровізації в розвитку сучасного танцю……... 199

Телебан Анастасія, Щур Людмила, Солонинка Тетяна. Еволюція української хореографії: від народного танцю до сучасного сценічного мистецтва……. 206

Тімошкіна Маргарита, Водяна Валентина. Синергія музики і танцю у хореографічному мистецтві: теоретичний та практичний аспекти…… 211

Фаїна Катерина. Фортепіанна музика для дітей у творчості Василя Барвінського та Мирослава Скорика: неперервність мистецьких та педагогічних традицій.. 217

Філіпець Надія. Розвиток дитячого фортепіанного репертуару у творчості Миколи Колесси…….. 221

Ціж Остап. Сучасна інтерпретація колядок на бандурі……..... 227

Шевчук Анастасія, Качуринець Сергій. Взаємозв'язок народного танцю та музичного фольклору як основа формування української хореографічної культури…… 233

Шелевей Богдан, Качуринець Сергій. Історичні аспекти виникнення та розвитку українського народного танцю…….. 240

Шерстій Уляна. Фестиваль «Дзвони Лемківщини» у сучасному культурно-мистецькому ландшафті Тернопільщини……..... 247

Яремій Ангеліна, Лупак Наталія. Вплив Павла Вірського на сучасну українську хореографію……..... 252

Яценко Галина. Українська духовна пісня в репертуарних програмах виконавських колективів…… 259

ГУМАНІТАРНІ НАУКИ

Керстенюк Максим. Тоталітаризм у сучному науковому дискурсі……... 265

Костюк Мирослава. Важливість формування полікультурної компетентності майбутнього фахівця засобом діалогізації у процесі вивчення англійської мови…….. 271

СОЦІАЛЬНА РОБОТА

Цвігун Дар'я. Роль фізичної активності у формуванні здорового способу життя у молоді……..... 280

ОСВІТА

Бебіна Юлія. Використання штучного інтелекту на уроках мистецтва у НУШ: недоліки та переваги……..... 287

Білик Ірина. Теоретичні аспекти національно-патріотичного виховання учасників хореографічного колективу…….. 294

Бокшан Анна. Особливості організації освітнього процесу ЗВО мистецького спрямуванні в Україні……. 299

Ван Ченсі. Зміст інтерпретації музичного твору у художньо-педагогічній діяльності вчителя музики..... 306

Виклюк Роксолана, Лупак Наталія. Поняття перформансу в сучасній мистецькій освіті…….. 313

Гнатів Марія, Водяна Валентина. Роль вокального мистецтва у формуванні естетичних цінностей учнів…… 318

Данькова Олександра. Ідеї Оксани Суховерської у контексті сучасних викликів професійного становлення молоді……. 324

Йордовська Світлана, Водяна Валентина. Використання інформаційно-комунікаційних технологій на уроках мазики…….. 329

Заїка Надія. Класична та інноваційна бесіда як метод розвитку оцінних умінь на заняттях образотворчим мистецтвом у новій українській школі (НУШ)…. 334

Замах Софія, Щур Людмила. Етапи становлення та сучасний стан хореографічної освіти в Україні……..... 340

Захарова Єлєна. Формування національної свідомості вихованців шляхом хореографічного мистецтва та українських традицій……..... 348

Захарчук Анастасія. Розвиток творчих здібностей школярів засобами музичного мистецтва……... 352

Катеренюк Вікторія. Інноваційні технології як засіб формування образотворчості школярів……..... 357

Коваль Владислав. Використання наочності на сучасному уроці музичного мистецтва у початковій школі……..... 365

Козяр Лілія. Фортепіанний ансамбль як важливий етап музичного становлення юного піаніста……..……... 370

Колодій Ірина, Водяна Валентина. Розспівки як засіб формування вокально-хорових навичок учнів молодших класів……. 374

Корець Богдан. Особливості професійних компетентностей педагога-тренера в роботі колективу спортивно-бального танцю……. 379

Костич Анастасія. Роль мультимедійних технологій у творчому розвитку учнів ЗЗСО……... 383

Крантова Інна. Характеристика методів практичного навчання мистецтву образотворення у НУШ…….. 391

Кудлюк Аня. Виховний потенціал музичної класики..... 396

Ліпінська Анастасія. Переваги та ризики використання електронних підручників на уроках образотворчого мистецтва у НУШ……..... 401

Марковська Уляна. Теоретико-практичні аспекти опанування народним мистецтвом у 1–4 класах……... 406

Мицюк Софія. Методика формування у молодших школярів інтересу до народного танцю…… 412

Онищук Марія. Творчість Богдани Фільц для дітей шкільного віку…..... 424

Племяник Віталій. Діяльнісний підхід у навчанні як ресурс якісної підготовки майбутніх учителів історії та громадянської освіти..... 429

Портнов Сергій. Значення українського народно-академічного інструментального виконавства у формуванні культурного середовища сучасної молоді…….. 434

Посунько Юлія. Інноваційні підходи до використання наочності на уроках образотворчого мистецтва……..... 439

Ростецький Борис Роман, Водяна Валентина. Інтеграція хорового співу в міждисциплінарне навчання середньої школи……... 444

Сарвілова Софія. Інноваційний підхід до розвитку творчих здібностей учнів старших класів засобами музично-театральної діяльності……..... 449

Семенович Тетяна. Оптимальні умови формування педагогічної майстерності керівника хореографічного колективу…….. 458

Солонинка Сніжана, Водяна Валентина. Вивчення творів К. Стеценка на уроках музичного мистецтва в загальноосвітній школі..... 463

Троян Оксана. Теоретико-методичні аспекти використання гри на уроках образотворчого мистецтва у НУШ……... 468

Холоденко Анастасія. Яків Степовий і Шевченківські мотиви: культурно-освітній аспект у контексті нової української школи……..... 474

Хоролець Дар'я. Актуалізація впровадження народних танцювальних традицій в зміст позашкільної хореографічної освіти: регіональний контент.. 480

Шакалець Анастасія. Сучасна хореографія в роботі з дітьми…… 489

Янишена Вікторія. Інтеграція органної музики в освітній процес: інноваційні методики та їх вплив на формування музичної культури……. 493

МИСТЕЦТВО

ФУНДАТОРИ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ ФАКУЛЬТЕТУ МИСТЕЦТВ ТНПУ ІМ. В. ГНАТЮКА

Елеонора Богдана Атаманчук,
аспірантка І курсу спеціальності 025 Музичне мистецтво
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Ярослава Топорівська,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва, декан факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

У статті висвітлено внесок Євгена Гунька та Володимира Семчишина у становлення та розвиток диригентсько-хорової підготовки здобувачів вищої освіти на факультеті мистецтв ТНПУ ім.В.Гнатюка. Проаналізовано їхню педагогічну, наукову та творчу діяльність, зокрема підготовку майбутніх

фахівців, роботу з хоровими та інструментальними колективами, аранжування та обробку музичних творів.

Ключові слова: *музичне мистецтво, диригент, хор, естрадно-симфонічний оркестр, диригентсько-хорова підготовка, хорове мистецтво, педагогічна діяльність.*

Факультет мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка є осередком становлення не лише майбутніх педагогів, а й професійної мистецької освіти, поєднуючи в собі синтез педагогічних і творчих традицій. Розвиток диригентського виконавства значною мірою зумовлений діяльністю двох видатних митців і педагогів – Володимира Семчишина та Євгена Гунька. Їхній внесок не лише заклав основу для якісної підготовки музикантів, а й сприяв збагаченню культурного середовища регіону.

Основи спеціальності «Музичне мистецтво» у ТНПУ ім. В.Гнатюка були закладені 1980 року на базі факультеті підготовки вчителів початкових класів, що згодом перейшло у створення музично-педагогічного факультету (1993), Інституту мистецтв (2005) та реорганізацію у факультет мистецтв (2013). Євген Гунько та Володимир Семчишин розпочали педагогічну діяльність в університеті на посадах старшого викладача з 1984 та 1995 років відповідно. Згодом у різний період очолювали кафедру вокально-хорових дисциплін. У цей час вони підготували значну кількість диригентів, які успішно реалізують себе у сфері хорового мистецтва як в регіоні, так і за його межами.

Євген Гунько, Заслужений артист України, був одним із основоположників створення диригентської школи на факультеті мистецтв. З початку своєї роботи він зосереджував увагу на розвитку професійної компетентності студентів, використовуючи методи творчого діалогу, співпраці та глибокого аналізу музичного тексту. Педагогічна діяльність Є. Гунька відзначалася високими стандартами: він вимагав дисципліни, зосередженості та творчої самореалізації. Особливе місце у його підході займала організація творчих дипломних проєктів, що поєднували теоретичний і практичний компоненти. Його студенти

виконували масштабні твори, зокрема опери та хорові композиції, що демонстрували їхню майстерність та глибокі знання.

Володимир Семчишин, Заслужений працівник культури України, відомий диригент і педагог, зробив вагомий та багатогранний внесок у педагогіку, науку, аранжування та концертну практику. В. Семчишин також був активним популяризатором духовної музики та керівником симфо-джаз оркестру, який отримав визнання на регіональному та міжнародному рівнях. Його методика навчання відзначалася особистісним підходом до кожного студента та інтеграцією знань із суміжних дисциплін, що забезпечувало розвиток у студентів диригентських навичок.

Обидва митці – практикуючі диригенти, що мали багатий досвід роботи з професійними мистецькими колективами ще до початку педагогічної діяльності у ТНПУ ім. В. Гнатюка. Зокрема, Євген Гунько працював диригентом і хормейстером Чернівецького та Хмельницького обласних музично-драматичних театрів, а Володимир Семчишин – директором Палацу культури «Березіль» ім. Л. Курбаса (м. Тернопіль) та диригентом естрадно-симфонічного оркестру.

Спільною рисою підходів Гунька та Семчишина було поєднання навчання з активною творчою діяльністю. Обидва митці створили унікальні навчальні середовища, які включали практику керування хоровими й оркестровими колективами. Їхній внесок забезпечив формування нової генерації фахівців, здатних до самостійної творчої діяльності. Є. Гунько був прихильником хорового виконавства з акцентом на чистоту інтонації, дикцію та гармонійне злиття голосів, тоді як В. Семчишин активно працював над створенням і популяризацією симфо-джазової музики, вдосконалюючи жанрово-стильові характеристики творів.

Особливої уваги заслуговують колективи, які відзначились значними успіхами під керівництвом диригентів Є. Гунька та В. Семчишина. Створений Євгеном Гуньком студентський чоловічий вокальний квартет «Акорд», (художнім керівником якого Євген Іванович був до останніх днів свого життя) продовжує свій творчий шлях і надалі. Квартет завжди демонструє високий

рівень виконавської майстерності. Репертуар колективу постійно збагачувався, і вже перші програми, такі як «Допоки музика звучить», отримали хвальні відгуки. Колектив успішно гастролює містами України та за її межами, є окремою творчою одиницею Тернопільської обласної філармонії та брав участь у популярних телевізійних проектах, зокрема «Голос країни», демонструючи професійність і сценічну виразність. Загалом у репертуарі колективу налічується близько 200 творів: українські народні пісні, колядки та щедрівки, світова музична класика, духовні та сучасні вокальні твори, більшість з яких в обробці їхнього керівника та «творця» – Євгена Гунька (Канюка & Проців, 2018).

Ім`я Володимира Семчишина протягом багатьох років стояло поряд з естрадно-симфонічним виконавством. «Симфо-джаз оркестр» під керівництвом Володимира Франковича бере свій початок з 1991 року. Завдяки активній творчій позиції диригента колектив отримав належне визнання, гідно увійшов у професійне оркестрове мистецтво краю. Про це свідчить той факт, що колектив неодноразово ставав лауреатом різноманітних конкурсів та фестивалів – був постійним учасником програм як на радіо, так і на телебаченні. Значну частину творчої історії оркестру складають гастролі, поїздки за кордон, де працювали з багатьма зарубіжними артистами. «Найбільше люблю вбирати пісню у розкішний одяг, тобто аранжувати», – говорив Володимир Франкович (Вербицька,1999). За весь період своєї діяльності творчий доробок Володимира Семчишина склав більше 800 аранжувань для оркестру, хору, різноманітних вокальних та інструментальних ансамблів (Ороновська, 2018).

Жіночий хор факультету мистецтв, створений у 1984 році, став одним із провідних творчих колективів Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (Іздепська-Новіцька, 2018). Його розвиток значною мірою залежав від керівництва двох видатних діячів – Євгена Гунька та Володимира Семчишина, чиї підходи і методи роботи з хором мали як спільні риси, так і унікальні особливості.

Євген Гунько став першим художнім керівником жіночого хору. (1984–1993). Його діяльність була спрямована на створення високоякісного

академічного колективу. Основною методикою роботи Євгена Гунька стало формування округлого академічного звуку, видобутому на правильному диханні й природному звукоутворенні. Він активно впроваджував гармонійні розспіви та вправи для опанування техніки співу інтонаційно-чистого багатоголосся. Особливу увагу керівник приділив репертуару хору, який включає як твори зарубіжних композиторів, так і обробку українських народних пісень.

Під час його керівництва хор здобув звання «Народний самодіяльний колектив» і став учасником таких знакових подій, як відкриття Співочого поля у Тернополі (1986 р.) та ІІ Всеукраїнського конкурсу «Соломія», де колектив отримав диплом другого ступеня. На базі хору під керівництвом Є. Гунька отримали фахову підготовку відомі нині в області та за її межами педагоги і музиканти.

Володимир Семчишин частково продовжив традиції, започатковані Євгеном Гуньком та Галиною Олексин (керівник хору 1993–997), водночас привнісши у діяльність хору власне бачення (1998–2001). Його підхід акцентував увагу на вдосконаленні вокально-хорових навичок через використання октавних мелодичних роспівок, техніки штрихового співу (staccato, non legato) та опрацювання складних фрагментів репертуару. Репертуар хору за час його керівництва збагатився складнішими за формою творами як українських, так і зарубіжних композиторів, оскільки колектив нараховував біля 60 учасників, що давало можливість використовувати ширший діапазон. В. Семчишин також інтегрував роботу хору в масштабні концертні проєкти за участю оркестру естрадно-симфонічної музики, що значно підвищило рівень виступів і популярність колективу.

Обидва керівники зосереджували увагу на злагодженому звучанні колективу та включенні студентів в активну концертну діяльність. Є. Гунько акцентував увагу на формуванні технічної бази хору та становленні академічних манер, тоді як В. Семчишин додав репертуарну різноманітність і зосередився на практичному застосуванні отриманих навичок у великоформатних виступах.

Важливим аспектом є наукова діяльність митців, які за час роботи на факультеті мистецтв створювали навчальні плани та робочі програми з диригування, вокалу та хорового аранжування, розробляли методичні рекомендації для проведення лекцій і практичних занять, а також керували підготовкою дипломних робіт студентів. Обіймаючи посаду завідувача кафедри, В. Семчишин і Є. Гунько активно займалися вдосконаленням освітнього процесу.

Євген Гунько та Володимир Семчишин зробили вагомий внесок у підготовку висококваліфікованих фахівців. Є. Гунько активно впроваджував практику поєднання теоретичних і виконавських аспектів у дипломних роботах студентів, залучаючи до них хорові колективи, оркестри та місцеві громади.

Володимир Семчишин теж приділяв особливу увагу диригентській підготовці майбутніх педагогів. Для нього це завдання стало основою педагогічної діяльності. Особливу роль відігравали сольні концертні програми магістрантів, які були обов'язковою умовою здобуття додаткової спеціалізації «Викладач хорового диригування».

Студенти класів диригування Є. Гунька та В. Семчишина демонстрували не лише відмінну технічну підготовку, а й глибоке розуміння музичного матеріалу, що стало їхнім професійним надбанням.

Творчий тандем Євгена Гунька та Володимира Семчишина став прикладом плідної співпраці двох видатних митців, які не лише виховували нові покоління диригентів, а й працювали разом над збереженням та популяризацією хорового мистецтва. Одним із яскравих результатів творчої діяльності став нотний збірник «Ой, музику дуже люблю», виданий у 2010 році до 70-річчя Євгена Гунька, під редакцією Володимира Семчишина. Володимир Франкович у свою чергу теж видав збірники власних обробок для хору – «Церковні пісні».

Отже, Євген Гунько та Володимир Семчишин залишили вагомий слід у розвитку факультету мистецтв ТНПУ ім. В. Гнатюка, філігранно поєднавши педагогічну, наукову та творчу діяльність. Вони не лише підготували численні покоління диригентів і хормейстерів, педагогів й виконавців, але й створювали

умови для розкриття їхнього творчого потенціалу через постановки масштабних музичних проєктів, концертну діяльність і практичне впровадження навчального матеріалу. Є. Гунько і В. Семчишин надали нове життя українській хоровій спадщині, збагативши її унікальними аранжуваннями та обробками. Наукова діяльність обох митців заклала фундамент для якісної мистецької освіти.

Факультет мистецтв ТНПУ ім. В. Гнатюка шанує їхній внесок, адже ці видатні диригенти сформували міцні традиції, які продовжують надихати студентів і викладачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іздепська-Новіцька, М. І. (2018). *Жіночий хор факультету мистецтв*. Водяний Б.О., Смоляк О.С., Стельмащук З.М. (ред.) *Мистецька діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка)* (с.80–95). Тернопіль: Шкафаровський Ю. М

2. Канюка, А. Г. & Проців, Л. Й. (2018). *Творча діяльність диригентського класу Євгена Гунька.* Водяний Б.О., Смоляк О.С., Стельмащук З.М. (ред.) *Мистецька діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка)* (с. 315–321). Тернопіль: Шкафаровський Ю. М.

3. Ороновська, Л. Д. (2018). *Культурно-просвітницька і педагогічна діяльність Володимира Семчишина* Водяний Б.О., Смоляк О.С., Стельмащук, З.М. (ред.) *Мистецька діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка)* (с.322-330). Тернопіль: Шкафаровський Ю. М.

ТВОРЧІСТЬ ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО В УКРАЇНСЬКІЙ ВОКАЛЬНІЙ СПАДЩИНІ

Владислав Багрій,
студент 1 курсу магістратури спеціальності 025 Музичне мистецтво
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
науковий керівник:
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Наталія Овод

У статті проаналізовано внесок Семена Гулак-Артемовського у збереження української музичної традиції у його вокальній творчості, та розглянуто його роль у популяризації національного мистецтва за межами України.

Ключові слова: *музичне мистецтво, Семен Гулак-Артемовський, українська опера, Запорожець за Дунаєм, вокальна творчість, національна ідентичність, українська музична спадщина.*

Гулак-Артемовський Семен Степанович – видатний український композитор, співак, драматург і громадський діяч, який вніс значний внесок у розвиток української музичної культури. Його творчість залишила глибокий слід в історії українського вокального мистецтва та стала частиною національної музичної спадщини. Творчість Гулака-Артемовського припала на період XIX ст. – епоху активного формування національної ідентичності в Україні. У цей час культура ставала важливим інструментом збереження мови, традицій і самобутності народу, що було особливо актуально в умовах постійного утиску української мови й культури імперською політикою. Гулак-Артемовський, як один із провідних митців свого часу, прагнув через музику і драму донести до

народу національні цінності та ідеї. Слід зазначити що С. Гулак-Артемовський починав як соліст театрів, співав в опері «Лючія», «Велізарій», «Фаворитка», «Руслан і Людмила».

Творчість С. Гулака-Артемовського стала предметом дослідження багатьох мистецтвознавців, зокрема у працях таких науковців як Б. Гнидь (Гнидь, 1997), Л. Яворська (Яворська, 2013), Л. Яросевич (Яросевич, 2002), Г. Черкаська (Черкаська, 2017).

Оперний репертуар С. Гулака-Артемовського дає підставу стверджувати, що у голос співака був бас-баритон широкого діапазону від «ля»-великої октави до «ля» - першої октави. Він був сильним, разом з тим гнучким, прекрасного тембру і добре вишколеним. Виступаючи разом з прославленими західними зірками, такими як Рубіні, Тамбуріні, Віардо, Альбоні, український співак не поступапався їм, завжди мав успіх і навіть перевершував їх. Про це свідчать численні відгуки іноземної преси.

Гулак-Артемовський працював у різних жанрах, але найбільшого визнання він здобув як автор першої української національної опери «Запорожець за Дунаєм». Цей твір став символом української музичної культури та отримав широке визнання завдяки своїй мелодійності, гармонійному поєднанню народних мотивів і драматургічній виразності.

Опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського є першою повноцінною національною українською оперою за змістом та особливостями музичної мови. Нотний текст опери у повному викладі зберігся до нашого часу і дозволяє скласти цілісне уявлення про її самобутність. Слідуючи особливостям лірико-комічного оперного жанру, композитору вдалося створити його яскравий і довершений зразок. «Запорожець за Дунаєм» – народний реалістичний твір, написаний з великою майстерністю і чудовим знанням вокалу, – став першим класичним зразком української опери лірико-комічного жанру. Талановитий витвір композитора уже скоро півтораста років користується популярністю у широкого загалу слухачів та глядачів. Опера сприймається невід’ємною частиною української музично-драматичної культури.

С. Гулак-Артемовський був справжнім поціновувачем рідного фольклору, добре знав український народний музичний театр. Він прагнув розкрити у своєму творі типові риси національного характеру і побут батьківщини. Причина всенародної любові до «Запорожця» – у життєвій переконливості, народності та привабливості народжених образів, у яскравій художній правдивості музики, котра увібрала в себе як досягнення професійної музичної культури, так і багатий досвід народної творчості. Як і кращі виразники прогресивного музичного мистецтва, Композитор вивів на оперну сцену представників свого народу, показав їх з великою любов'ю і теплотою, утверджуючи тим самим реалістичні і демократичні тенденції. Сила опери – не лише в реалістичному змалюванні життя простих людей, а в патріотичній ідеї, що стала домінантою і наповнила твір патріотичним смислом: особисті почуття нероздільні з почуттями відданості вітчизні. У центрі опери – життя запорожців, які змушені покинути рідну землю й опинитися під владою Османської імперії. Сюжет розкриває тему туги за Батьківщиною, прагнення до свободи та повернення до рідного краю.

Особливе місце у опері займають арії та пісні які сповнені мелодійністю та відображають український національний колорит. Опера «Запорожець за Дунаєм» стала першою спробою інтегрувати національні музичні традиції в жанр класичної опери. Вона не лише популяризувала українську культуру, але й продемонструвала світу багатство та глибину українського мелосу.

Арія Карася «Тепер я турок, не козак» з опери «Запорожець за Дунаєм» демонструє гумористичний характер Карася. Він, пристосувавшись до нового життя в Османській імперії, намагається переконати себе й оточуючих у своєму «новому статусі» – турка. Проте в його словах та інтонаціях відчувається ностальгія за козацьким минулим і рідною землею. Арія сповнена народного гумору, іронії та прихованої сатири. Мелодія, що нагадує народні пісні, підкреслює близькість персонажа до простого люду.

Арія Оксани «Місяцю ясний, зорі прекрасні» з цієї ж опери виражає глибокі почуття туги Оксани за домівкою та коханим. Її звернення до місяця і зірок має символічний характер, адже вони є свідками її суму та надії на краще

майбутнє. Мелодія арії пронизана ніжністю та меланхолією, передаючи ти самим внутрішній світ героїні.

Дует Одарки та Карася є справжньою перлиною побутового комізму. Одарка, дружина Карася, викриває його хитрощі та легковажність, а Карась намагається виправдатися й уникнути сварки. Їхні взаємні докори й примирення створюють веселу й життєву сцену, яка передає типові сімейні стосунки того часу. Музика дуету насичена грайливими інтонаціями та народними мотивами, що висвітлює комедійний характер цієї сцени.

Арія султана є однією з найяскравіших і комедійних сцен цієї опери. Султан у своїй арії демонструє самовпевненість і величність, проте водночас постає як комічний персонаж. Його партія насичена елементами східної музики, яка додає колориту та підкреслює його характер.

Окрім опери, С. Гулак-Артемовський створював чимало пісень і романсів, які вражають своєю щирістю й опорою на народні мелодії. Його твори легко сприймаються завдяки емоційності та яскравому національному колориту. Пісні та романси композитора зберегли дух народної творчості й водночас набули професійного опрацювання. Вони популяризували українську мелодику і зміцнили її позиції у світовій музичній спадщині. Ці пісні стали частиною народної культури, залишаючись у репертуарі виконавців навіть через століття.

Чудовий романс «Стоїть явір над водою», присвячений Тарасу Шевченку, особливий своєю проникливою ліричністю. У творі відчувається особистий зв’язок С. Гулака-Артемовського з темою туги за Батьківщиною, що робить його надзвичайно емоційним і щирим.

Пісня «Спать мені не хочеться» створює атмосферу тихого роздуму і душевного неспокою. Ліричний герой веде розмову з собою, розкриваючи свої почуття й переживання. Мелодія пісні зачаровує своєю плавністю та легкістю.

Основними рисами вокальної творчості є:

– народна основа – багато пісень Гулака-Артемовського базуються на українських народних мелодіях, що підкреслю національний колорит та зберігає унікальність української музичної традиції

– емоційна насиченість – у його романах відображені різні почуття, від радості й кохання до смутку й туги, що надає їм особливого шарму й робить близькими для слухачів.

– музична форма – твори відзначаються чіткою структурою, гармонійним поєднанням мелодії та акомпанементу, надаючи їм чітку виразність.

С. Гулак-Артемовський справив визначальний вплив на розвиток української культури, особливо у сфері музичного мистецтва залишивши велику вокальну спадщину. Його діяльність стала важливим етапом у формуванні національної ідентичності та самобутності української музики. Завдяки С. Гулаку-Артемовському українська народна музика вперше прозвучала на професійній сцені, набувши статусу, гідного європейської культурної традиції.

Отже, дослідження вокальної спадщини С. Гулака-Артемовського дозволяє виявити ключові аспекти розвитку української музичної культури. Його творчість стала вирішальною в утвердженні української народної музики як частини професійного мистецтва.

Аналіз творчого доробку С. Гулака-Артемовського демонструє глибокий зв’язок з українськими національними традиціями, його здатність синтезувати народні мотиви з професійним підходом до композиції. Його спадщина заклала основи подальшого розвитку українського вокального мистецтва, сприяла формуванню національної музичної ідентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гнидь, Б. П. (1997). *Історія вокального мистецтва*. Київ: НМАУ. 195 с.

2. Черкаська, Г. (2017). Семен Гулак-Артемовський. Отримано з: https://surl.li/qsweid.

3. Яворська, Л. М. (2013). Опера Запорожець за Дунаєм – перша українська національна опера. Отримано з: https://surl.li/hydvur.

4. Яросевич, Л. (ред.). (2002). *Українська музична література від найдавніших часів до першої половини XX століття*: Навчальний посібник. У трьох частинах. Ч. 2, Кн. 1. Тернопіль.

ПРОБЛЕМАТИКА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ АВТОРСЬКОЇ МУЗИКИ

Володимир Бардецький,
студент 1 курсу магістратури
спеціальності 025 Музичне мистецтво
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Богдан Водяний

У статті розглянуті найцікавіші, з нашої точки зору, аспекти та проблеми існування і розвитку сучасної авторської пісні як творчого явища, що є не лише художнім вираженням внутрішнього світу композитора, але й могутнім засобом єднання нації та моральної підтримки в часи війни та боротьби за незалежність.

Ключові слова: *українська авторська музика, національна ідентичність, народні мотиви, авторський стиль, популяризація .*

Сучасна українська музика залишається доволі маловивченою в науковому контексті порівняно з іншими видами мистецтва, тому і її проблематика досі не систематизована. Необхідно детально розглянути її специфіку, що дозволить краще зрозуміти, як саме культурні, політичні та соціальні процеси впливають на творчість музикантів.

Можна упевнено заявити, що сучасна українська музика, не зважаючи на сильний тиск світової культури, а донедавна – буквальне гноблення з боку північного сусіда, зберегла свою особливість, базовану на народній спадщині.

Цікаво, що це явище є не таким вже й поодиноким в масштабах світу. На думку сучасної дослідниці Вікторії Храмової (Храмова, 1992). Останні десятиліття людського буття мають одну виразну тенденцію − посилення етнонаціональної активності в численних країнах світу. Ця хвиля не пригасає навіть в умовах інтенсивного насаджування політиками ідей міжнародної співдружності, єдиного європейського дому та глобалізації. Людські спільноти наполегливо ідентифікують власні, самодостатні й неповторні особливості духовної й матеріальної культури, роблячи акценти на її етнічній самобутності.

Отже, українська авторська музика в процесі свого розвитку, з одного боку, зберігає традиційні форми та елементи, з іншого – активно інтегрується в новітні технічні досягнення. В наш час дедалі популярнішим стає використання народних інструментів у поєднанні з сучасними електронними засобами. Наприклад, українські композитори широко використовують синтезатори, драм-машини, електронні ефекти. Таким чином створюються нові звукові фактури, які зберігають національний колорит і можуть вважатися сучасними. Одним із яскравих прикладів є суміш традиційної трембіти чи дримби з електронною музикою. Таке поєднання створить цікавий контраст між старим і новим, пасторальним і міським. Цей підхід дозволяє не лише зберегти автентичність, а й привнести в музику новий емоційно-акустичний вимір.

Деякі автори обирають шлях мінімалізму, приділяючи увагу створенню певних слухових ефектів і використанню реплікацій, інші – багатьом шарам звуку та складним аранжуванням. Музика перестає бути лише способом вираження почуттів; відбувається своєрідне дослідження можливостей звуку, надаючи можливість досягти глибини та виразності навіть простих мелодій.

Сучасні композитори використовують такі форми, як пісня, колядка, дума, гімн, як джерела для створення нових творів. Це сприяє зміцненню національної пам’яті та передачі молодому поколінню культурних традицій. Такі твори дозволяють вивести традиційну пісню на новий рівень за рахунок впровадження сучасного звучання та розширення репертуару українських музикантів.

Враховуючи величезний вплив сучасних технологій, доля музики українських авторів, швидше за все, полягатиме у подальшій інтеграції національного мотиву у світові тренди. Серед відомих прикладів синтезу можна назвати такі проекти, як «ДахаБраха» чи «Onuka», у яких поєднання сучасних ритмів і мелодій з українськими народними інструментами стало знаковим явищем для сучасної української музичної сцени. Ці колективи відроджують традиційні мелодії, надають їм нових значень і звучання, які адаптуються до запитів і вподобань сучасних слухачів.

Значною тенденцією є еволюція нових жанрів – електронної музики, року, інді та поп-музики, де можна знайти цікаві суміші українського фольклору та світових тенденцій. Це дає змогу формувати більш інтернаціональне звучання, зберігаючи зв’язки з українськими традиціями.

Водночас музика допомагає активно працювати в напрямку зміцнення національної ідентичності через відтворення важливих для сучасного українського суспільства образів, символів та емоцій.

Багато творів, створених на вірші таких поетів, як Василь Стус, Тарас Шевченко, Ліна Костенко, отримали не лише нове художнє, а й політичне звучання. Поезія що є своєрідним концентратом українського характеру, української душі, «приречена» на глибоке сприйняття кожним свідомим українцем. Недарма дослідник В. Янів (Янів, 1993) зауважує, що поетична творчість, зокрема, Тараса Шевченка, демонструє українця як людину нескорену й волелюбну. «Заглиблений у собі і маючи відчуття гідності, він прямує до повалення всяких обмежень особистої свободи, в тому числі до нівеляції соціальних перегород. Неохота коритися волі іншого йде так далеко, що комплементарне прямування до самовияву − нахил підпорядковуватися − в українця з природи слабо розвинений. Ця остання властивість характеру ще більше поглибилася у результаті століть неволі, коли творчий спротив набирав прикмет чесноти».

Значне місце в сучасній українській авторській музиці займають пісні на вірші сучасних українських поетів, що є гідними нащадками корифеїв

літератури. Ці поезії здебільшого є яскравим виявом національного духу, що дає можливість створювати творчі шедеври, що викликають у слухачів глибокі емоційні переживання у сильні емоційні імпульси, які потрапляють у серця слухачів.

Сучасна українська авторська музика активно відображає суспільно-політичні процеси, зокрема боротьбу за свободу та гідність. Це лягло в основу багатьох музичних творів, написаних на вірші поетів, слова яких стали символами національної боротьби. Музика швидко стала частиною громадської активності, волонтерського руху, моральної підтримки солдатів і тих, хто живе в тилу. Пісні про війну, про любов до рідної землі та Бога перетворюються з культурних на політичні акти, здатні об'єднати націю та донести важливі меседжі. Сучасна українська музика є важливим механізмом підвищення морального духу цивільного населення серед лиха війни та економічних негараздів.

Саме в таких умовах композитори пишуть пісні, які не тільки спонукають до боротьби, але й дарують слухачам хвилини спокою та надії. Музика сучасних українських авторів стоїть на порозі нових можливостей, які відкриваються перед нею через глобалізацію, розвиток цифрових технологій та підвищену увагу до української культури з боку міжнародної спільноти.

Також, важливу роль у популяризації української музики на світовій арені відіграють соціальні медіа та платформи, які значно полегшують доступ до музичних творів. Завдяки YouTube, Apple Music і іншим платформам, українські композиції можуть почути не лише українці, але й люди всього світу. Тренди, що створюються тут, дозволяють українським артистам досягати глобальної аудиторії і активно взаємодіяти з нею.

Сучасна українська музика активно реагує на глобальні тенденції, і в той же момент вона лишається глибоко вкоріненою в наших традиціях. Чимало сучасних авторів і виконавців звертаються до джерел народної музики, інтерпретують фольклор, адаптують його до новітних музичних стилів. Тому перспективи розвитку сучасної української авторської музики знаходяться в

інтеграції між автентикою та інноваціями, між локальним і глобальним. Це дозволить створити унікальний культурний продукт, який зможуть високо оцінити як в Україні, так і в усьому світі.

Міжнародне визнання української музики вже відбувається, і це лише початок. Перемоги українських артистів на міжнародних конкурсах, участь у значущих фестивалях і широка популяризація через цифрові платформи відкривають нові горизонти для визнання української культури. Українська музика має усі шанси стати одним із важливих елементів культурного обміну в світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іригіна, С. (2024). *Українська пісенна спадщина як засіб розвитку національної самосвідомості здобувачів вищої освіти*. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 139–142.

2. Кондратюк, Ю. (2010). Пісня як історичне джерело. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*, 238–241.

3. Короленко, Н. (2018). Роль культури в формуванні національної ідеї. *Літературознавство, мистецтвознавство, культурологія*, 71–74.

4. Крусь, О. П. (1997). *Історія української музики XX століття*. Луцьк: Надстир’я.

5. Храмова, В. (1992). До проблеми української ментальності. У *Українська душа* (с. 3–35). Київ: Фенікс.

6. Янів, В. (1993). *Нариси до історії української етнопсихології*. Мюнхен: УВУ.

ВПЛИВ СТАРОДАВНІХ КУЛЬТУР НА ІСПАНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ

Майя Богатирьова,
студентка ІІ курсу бакалаврату спеціальності 024 Хореографія
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Наталія Лупак,
доктор педагогічних наук, професор кафедри
педагогіки і методики початкової та дошкільної освіти
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка

У статті розглядається вплив стародавніх культур на розвиток іспанського танцю, зокрема його зв'язок з культурами античності, арабським світом, єврейським мистецтвом та іншими історичними традиціями. Досліджено, як елементи танцювальних практик цих культур, зокрема рухи, ритми та хореографічні техніки, були інтегровані в традиції іспанського танцю, зокрема в фламенко та інші народні стилі. Розглянуто вплив арабської та мавританської культур на формування іспанських танцювальних традицій, а також роль єврейської та ромської спадщини в еволюції іспанських танців, вказуючи на злиття різних культурних впливів, що створили унікальний танцювальний стиль. Підкреслено важливість історичних контекстів для формування національних танцювальних стилів.

Ключові слова: *хореографія, іспанський танець, стародавні культури, національні танцювальні стилі.*

Актуальність дослідження полягає в глибокому аналізі культурних процесів, що формували одне з найбільш яскравих та емоційно насичених танцювальних мистецтв світу – іспанський танець. Протягом століть Іспанія була перехрестям численних культур, зокрема римської, арабської, єврейської та ромської, що значно вплинули на формування сучасних іспанських танцювальних традицій, таких як фламенко, фанданго, секільйо та інші.

Це дослідження має важливе значення для розуміння не лише розвитку іспанського танцю, але й його культурних та історичних коренів. Розкриття зв'язків між танцювальними традиціями та їхньою історичною спадщиною дозволяє глибше усвідомити, як різноманітні впливи, що утворювались під час завоювань, релігійних і соціальних змін, сприяли становленню національної ідентичності Іспанії.

Нагальність такого дослідження полягає і в необхідності збереження та популяризації культурної спадщини через танець, що є важливим компонентом не тільки національної культури, але й глобального культурного діалогу. Вивчення стародавніх культур та їхнього впливу на іспанський танець дозволяє відновити історичну пам'ять і продовжити розвиток цього мистецтва в умовах сучасного світу.

Походження іспанського танцю є результатом багатого культурного взаємодії, що відбувалась протягом століть. Відзначаючи своєрідний сплав традицій і впливів, іспанський танець, зокрема такі стилі, як фламенко, відображає глибоке коріння, що сягає в далеке минуле і охоплює різноманітні культури та цивілізації.

Як зазначає Д. Шариков: «народний танець – фольклорний танець, який виконують у своєму природному середовищі і має певні традиційні для цієї місцевості рухи, ритми, костюми тощо. Фольклорний танець – це стихійний прояв почуттів, настрою, емоцій, виконують в насамперед для себе, а потім – для глядача (суспільства, групи). Термін «народний танець» іноді застосовується до танців, які мають історичне значення в європейській культурі та історії. Для інших культур терміни «етнічний танець», або «традиційний танець», іноді використовують, хоча («традиційний танець») може містити умови церемоніального танцю. Існує низка таких сучасних танців, як хіп-хоп, що розвиваються спонтанно, але термін «народний танець», зазвичай, не застосовують до них, замість нього використовують термін «вуличні танці». Термін «народний танець» призначений для танців, які значною мірою пов'язані

з традицією та зародились у ті часи, коли існували відмінності між танцями «простого народу» і танцями «вищого суспільства» (Шариков, 2014: 110–111).

Одним із важливих джерел впливу є культура античності, зокрема грецька та римська. Від античних часів в Іспанії збереглися елементи театрального мистецтва та танцю, що мали характерний ритм і виразність. Танці в античних традиціях часто супроводжували ритуали, свята і вистави, а також були інструментом для вираження емоцій та соціальних функцій. Це виявляється в багатьох аспектах іспанського танцю, зокрема в його драматургії та вмілому використанні тілесних рухів для передачі глибоких емоцій і значень.

Однак, найбільший вплив на розвиток іспанського танцю справила арабська культура, яка залишила значний слід у житті Іспанії, зокрема на півдні, де араби панували протягом кількох століть. Від арабської спадщини іспанський танець успадкував складні ритмічні структури, вишукані рухи рук і тіла, а також певні музичні мотиви, що стали основою для фламенко та інших народних танців. Арабська музика з її мелодійністю і тонкими акцентами на ритмі стала важливою складовою частиною танцювальної культури Іспанії.

Не менш важливим є вплив єврейської культури, особливо в контексті хорових танців та ритуальних рухів, що також відобразилися в іспанському танцювальному мистецтві. Єврейські традиції, зокрема на півдні Іспанії, мали глибокий вплив на розвиток стилістичних особливостей танцю, включаючи динамічні та виразні рухи, характерні для фламенко та інших народних форм.

Також слід зазначити важливість циганської культури, яка стала невід’ємною частиною іспанського танцю. Ромські танці зі своєю емоційністю, пристрастю і витонченістю мали вплив на фламенко, надавши йому глибокий емоційний зміст, що з’єднує в собі елементи страждання, радості та пристрасті.

Таким чином, іспанський танець є результатом багатої культурної інтеграції, яка об’єднала впливи античних, арабських, єврейських і ромських традицій. Кожен з цих елементів надав танцю особливу ритмічну структуру, емоційну глибину та виразність, що зробило його унікальним в контексті світового танцювального мистецтва. Ця змішана спадщина допомогла створити

стиль, що є одночасно складним, багатошаровим і надзвичайно виразним, і зберігає свою популярність і сьогодні, продовжуючи захоплювати серця людей у всьому світі.

Арабська та мавританська культури, які впродовж кількох століть мали значний вплив на Піренейський півострів, відіграли важливу роль у формуванні іспанських танцювальних традицій, зокрема фламенко та інших народних стилів. Ці культури, які були присутні на півдні Іспанії, значно вплинули на естетику танцю, залишивши помітний слід у ритміці, рухах та загальному характері іспанських танців.

Одним з основних впливів арабської та мавританської культур стало введення складних ритмічних структур. Арабські музичні традиції, які відзначаються багатством і різноманіттям ритмів, стали важливою основою для розвитку іспанської танцювальної музики. Багатогранні та мінливі ритмічні угрупування, що властиві арабським і мавританським композиціям, дозволяють танцівникам фламенко використовувати надзвичайно складні і точні ритми. Ці ритмічні структури не тільки формують основу для музики, але й визначають технічні особливості рухів танцівників, зокрема їхню здатність до спонтанної імпровізації у відповідь на змінні музичні акценти.

Важливим елементом арабської спадщини є витончені рухи рук і тіла, які мають велике значення у формуванні емоційної виразності іспанського танцю. У арабській культурі танець часто був пов'язаний із тонкими і вишуканими рухами, що підкреслювали грацію, елегантність і внутрішню силу. Це сприяло розвитку технік фламенко, де рухи рук, кистей і пальців набувають величезного емоційного навантаження. Руки стають важливим інструментом виразу, передаючи не лише красу руху, але й глибокі емоції, які танець передає глядачеві. У фламенко руки є своєрідними «месенджерами», що через кожен рух передають цілу палітру емоцій – від ніжності до гніву, від любові до смутку.

Мавританський вплив також відображається в складних рухах тіла, які характеризуються плавністю та одночасною силою. Танцівники, виконуючи свої рухи, зберігають неймовірну рівновагу між витонченістю і потужністю, що

відображає давню арабську традицію поєднання краси з внутрішньою силою. Ця гармонія між елегантністю і емоційною насиченістю створює неповторний характер іспанського танцю, який здатний передати найглибші людські переживання.

Варто також зазначити, що мавританська культура принесла в Іспанію нові елементи декорації та сценічного оформлення, що пізніше вплинули на оформлення танцювальних виступів. Мавританські традиції побудови простору та використання символізму стали частиною танцювальних перформансів, де простір і рухи не просто слідують за музикою, а стають єдиним художнім виразом.

Так, арабська та мавританська культури залишили глибокий і незабутній слід в іспанських танцювальних традиціях, зокрема через вплив на ритмічні структури, рухи рук і тіла. Це поєднання витонченості, сили та емоційної насиченості не лише сформувало унікальний характер іспанського танцю, а й визначило його значення як потужного засобу для передачі внутрішнього світу людини.

Єврейська та ромська спадщина стали невід'ємною частиною еволюції іспанських танців, зокрема таких стилів, як фламенко, що в своїй основі має глибоке злиття різних культурних впливів. Обидві ці культури, які відіграли важливу роль у формуванні іспанської танцювальної традиції, принесли унікальні елементи, що стали основою для створення багатогранного та емоційно насиченого танцювального мистецтва.

Єврейська спадщина в Іспанії, зокрема серед єврейських спільнот на півдні країни, мала значний вплив на розвиток танцювальних традицій. Єврейські танці часто відзначались своєю ритмічністю, урочистістю та глибокою символікою, що передавала не лише духовну практику, а й народні звичаї. У танцювальних рухах єврейських спільнот Іспанії можна було побачити певні риси, які потім знайшли своє місце в традиціях фламенко, зокрема в динаміці рухів, ритмічних структурах і емоційній глибини виразу. Відзначаються також збережені елементи, які вказують на ритуальні танці, що виконувалися для відображення

духовних переживань, що пізніше вплинули на розуміння емоційності та драматизму в іспанському танці.

Не менш важливим впливом стала ромська культура, зокрема її танцювальні та музичні традиції, які стали значною частиною формування стилю фламенко. Роми, які прибули до Іспанії в середньовіччі, принесли з собою свою музику та танці, які поєднували елементи східних, індійських та європейських традицій. Ромські танці відзначались своєю емоційною виразністю, експресивними рухами і пристрастю, що стало визначальним для характеру фламенко. Ритмічні удари по землі, енергійні рухи ніг та майстерне використання жестів рук стали невід'ємними елементами, що збереглись і розвинулись у іспанських танцях.

Ці культурні впливи переплелися з іншими традиціями, такими як арабська та мавританська музика, що дала свої ритми і мелодії, створюючи унікальну хореографічну мову, в якій змішуються різні стилі і вирази. Поєднання елементів єврейської ритуальності, ромської пристрасті і арабської мелодійності сформувало стиль, що став символом іспанської культури. Відтак, розвиток іспанського танцю можна розглядати як результат багатокультурної взаємодії, де кожен культурний пласт вніс свій відбиток в особливу драматургію і виразність рухів, а також в ритмічну структуру і музичну основу.

Злиття цих культурних впливів не тільки створило нову танцювальну традицію, але й відкрило нові можливості для танцівників виражати глибокі емоційні стани через рухи та музику. Фламенко, як яскравий представник іспанського танцю, є яскравим прикладом того, як різноманітні культурні спадщини можуть взаємодіяти та породжувати унікальний художній стиль, який продовжує захоплювати й надихати покоління танцівників та глядачів у всьому світі.

Історичні контексти відіграють важливу роль у формуванні національних танцювальних стилів, оскільки саме через танець можна відстежити глибокі культурні, соціальні та політичні зміни, що відбувались у суспільствах протягом століть. Танці, як одне з найдавніших мистецтв, не тільки відображають

емоційний і психологічний стан людей, але й є виразниками важливих подій і трансформацій в історії країни чи народу. Змінюючись разом із розвитком цивілізацій, танець вбирає в себе різноманітні впливи, які відображають культуру, релігію, економічні умови і навіть політичні реалії певної епохи.

Наприклад, багато національних танців Європи, зокрема іспанський фламенко або російський народний танець, сформувалися під впливом багатьох зовнішніх факторів. Іспанія, через своє багатокультурне минуле, де переплiталися римська, арабська, єврейська та ромська культури, отримала танцювальні традиції, які стали одними з основних символів національної ідентичності. Власне, фламенко, що є поєднанням цих культур, став не просто танцем, а глибоким виразом історичних переживань і соціальних конфліктів, які переживали іспанці, зокрема на півдні країни. Тут кожен рух, кожен ритм несе в собі відбиток минулого, емоційний відгук на суспільні зміни.

Важливість історичних контекстів можна також побачити в тому, як танець служить свідченням національних традицій, ритуалів та свят. Наприклад, в Україні традиційні народні танці часто були пов'язані з сільськогосподарськими циклами, змінами сезонів, релігійними святами. Вони не тільки служили для розваг, але й мали важливе символічне значення, відображаючи цикл життя людини, її зв'язок із природою та громадськими традиціями.

Вивчаючи історичні контексти, можна побачити, як національні танцювальні стилі стали своєрідними «живими документами», що зберігають пам’ять про минулі епохи, різноманітні впливи та трансформації. Вони не лише передають емоції і настрій певної епохи, а й дозволяють глибше зрозуміти цінності і соціальні структури суспільства того часу. Завдяки цьому танець є важливим інструментом для вивчення історії, оскільки він не тільки зберігає, але й інтерпретує історичні події, допомагаючи нам зрозуміти, як національна ідентичність формувалась в процесі взаємодії з різними культурами та історичними обставинами.

Отже, іспанський танець є яскравим прикладом того, як багатовікова взаємодія різних культур сформувала унікальний стиль, який зберігає елементи численних традицій. Вплив стародавніх культур на іспанське танцювальне мистецтво є не лише результатом історичних процесів, але й важливою частиною культурної спадщини Іспанії. Одним з основних впливів є антична спадщина, зокрема римська та грецька культури, які позначилися на ритмічних структурах та естетиці рухів. Іспанські танці, у тому числі їхні класичні елементи, зберігають риси гармонії та пропорційності, що були характерні для античного мистецтва.

Не менш значний вплив на розвиток іспанських танців справила арабська та мавританська культура. Витонченість рухів, складні ритмічні структури і мелодійність музики арабського походження стали основою для багатьох танцювальних технік Іспанії, зокрема фламенко. Арабська спадщина сприяла розвитку танцю як потужного засобу емоційного вираження та театральної виразності. Єврейська та ромська культури також стали важливими складовими частинами формування іспанських танцювальних традицій.

Злиття цих різноманітних культурних впливів створило танець, що є не лише мистецтвом, але й живим відображенням багатогранної історії Іспанії. Унікальність іспанських танців полягає саме в тому, що вони стали синтезом різних елементів, що надають їм виразності, емоційної глибини і культури. Сьогодні цей танець є важливою частиною національної ідентичності Іспанії, яка продовжує розвиватися і зберігати в собі багатство стародавніх культур.

Звідси, вплив стародавніх культур на іспанський танець – це не лише історичний процес, але й основа для створення стилю, що вражає своєю емоційною силою і технічною досконалістю. Це є результатом багатовікового злиття різних традицій, що зробили іспанський танець однією з найяскравіших культурних спадщин світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горобець, А. О. (2021). Вплив іспанської хореографії на формування мексиканської танцювальної культури. Херсон: ХДУ.

2. Шариков, Д. І. (2012). Первісний і давньосхідний танець: розвиток і виражальні форми. *Вісник НАКККіМ: збірник наукових праць, (3)*, 163–167.

3. Шариков, Д. І. (2014). Стилістичні різновиди народного танцю в світі. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство,* (14), 110–119.

ФЕСТИВАЛІ ТА КОНКУРСИ З ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА: ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ ПРОФЕСІЙНОГО РОСТУ ТАНЦІВНИКІВ

Каріна Боднарчук,
студентка І курсу бакалаврату спеціальності 024 Хореографія
Тернопільського національного педагогічного університету
Імені Володимира Гнатюка
Ірина Машталер,
кандидат наук з фізичного виховання та спорту, доцент кафедри
теоретичних основ і методики фізичного виховання
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

У статті досліджується вплив участі у фестивалях і конкурсах на розвиток професійної майстерності танцівників. Розглядаються основні функції таких заходів, зокрема їх роль у вдосконаленні технічних і творчих навичок, популяризації хореографічного мистецтва та формуванні професійних контактів. У роботі також аналізується вплив конкурсної діяльності на формування конкурентоспроможності танцівників у сучасному культурному просторі. Стаття стане корисною для педагогів, хореографів, організаторів мистецьких заходів та всіх, хто цікавиться професійним розвитком у сфері хореографії.

Ключові слова: *хореографія, хореографічне мистецтво, фестивалі та конкурси, професійний ріст танцівників.*

Хореографічні фестивалі та конкурси відіграють багатогранну роль у формуванні професійної майстерності, популяризації мистецтва танцю та збагаченні культурного простору. Вони створюють унікальні умови для навчання, творчого розвитку, професійної взаємодії та збереження культурної спадщини.

Також вони виконують низку важливих функцій, що сприяють розвитку як окремих танцівників, так і хореографічного мистецтва загалом. Їх можна поділити на кілька основних категорій, кожна з яких має свої особливості та значення:

– *мотиваційна функція*. Фестивалі та конкурси створюють умови для розвитку амбіцій і прагнення досягати нових вершин у хореографії. Участь у таких заходах стимулює танцівників до вдосконалення своєї техніки, експериментів із хореографією та пошуку нових форм самовираження. Конкурентне середовище також підвищує мотивацію працювати наполегливо та досягати високих результатів;

– *освітня функція*. Учасники фестивалів і конкурсів мають можливість переймати досвід у провідних майстрів танцю, знайомитися з новими стилями, техніками та підходами. Майстер-класи, лекції та обговорення, які часто супроводжують такі заходи, сприяють професійному навчанню та збагаченню знань у галузі хореографії;

– *креативна функція*. Ці заходи є платформою для презентації нових творчих ідей, оригінальних постановок та інноваційних підходів. Вони стимулюють розвиток уяви та творчого мислення як у танцівників, так і у хореографів, а також заохочують до створення унікальних проектів;

– *комунікаційна функція.* Фестивалі та конкурси сприяють встановленню професійних контактів між танцівниками, хореографами, педагогами та організаторами. Учасники мають змогу обмінюватися ідеями, досвідом і ресурсами, створюючи мережу зв’язків, яка допомагає їм розвиватися та реалізовувати спільні проекти;

– *популяризаційна функція*. Хореографічні конкурси та фестивалі сприяють популяризації танцю як мистецтва серед широкої аудиторії. Вони привертають увагу до хореографії, демонструють її багатогранність і важливість у сучасній культурі, а також заохочують молодь долучатися до цього виду мистецтва;

– *конкурентна функція.* Завдяки участі у конкурсах танцівники мають змогу оцінити власний рівень майстерності порівняно з іншими учасниками. Це сприяє усвідомленню власних сильних і слабких сторін, допомагає визначити напрямки подальшого розвитку та вдосконалення;

– *культурна функція.* Фестивалі є важливим засобом збереження та популяризації культурної спадщини різних народів. Через танцювальне мистецтво учасники знайомляться з традиціями, стилями та історією інших культур, що сприяє розвитку толерантності й взаєморозуміння.

Фестивалі та конкурси відіграють ключову роль у вдосконаленні технічних і творчих навичок танцівників, популяризації хореографічного мистецтва та формуванні професійних контактів, створюючи унікальні можливості для розвитку на багатьох рівнях.

Л. Савчин зауважує, що «хореографічне мистецтво неможливо уявити без численних фестивалів та конкурсів. Вони відбуваються на світовій арені і презентують широку палітру напрямів та стилів. Фестивальний рух у сфері спортивно-бальної хореографії є самим популярним і масовим. Танцювальні фестивалі і конкурси відіграють соціальну, культурну, мистецьку функції, про що свідчать наукові дослідження. А історія фестивально-конкурсного руху бального танцю є чи не найдавнішою. Проте стрункої організації він набув з початку XX століття» (Савчин, 2021: 61).

Участь у фестивалях та конкурсах мотивує танцівників до постійної роботи над собою. Перед виступами учасники зосереджуються на відточуванні техніки виконання, адже висока конкуренція вимагає максимального рівня майстерності. Разом із технічними аспектами вдосконалюються і творчі здібності, оскільки підготовка до конкурсів часто передбачає створення оригінальних хореографічних композицій, пошук нових способів вираження емоцій та ідей через рух. Ці заходи також дозволяють танцівникам побачити й оцінити роботи інших учасників, що надихає їх експериментувати з новими стилями і прийомами.

Фестивалі та конкурси слугують платформою для демонстрації танцювального мистецтва широкій аудиторії. Вони привертають увагу до різних напрямів хореографії – від народного до сучасного танцю, показуючи багатство та різноманітність цього виду мистецтва. Завдяки таким заходам глядачі отримують можливість ближче познайомитися з культурною спадщиною через танець, а також відкрити для себе нові, інноваційні форми танцювального мистецтва. Це не лише сприяє зростанню інтересу до танцю серед молоді, а й підвищує його статус у суспільстві.

Конкурсні програми є місцем зустрічі танцівників, хореографів, педагогів і організаторів із різних куточків світу. Такі заходи створюють простір для обміну досвідом, ідеями та ресурсами, сприяючи професійному зростанню учасників. У неформальній атмосфері танцівники знайомляться з колегами, заводять дружні й професійні стосунки, які можуть перерости у майбутні співпраці чи спільні проєкти. Крім того, участь у таких заходах дозволяє привернути увагу до себе з боку журі, продюсерів та хореографів, відкриваючи нові перспективи в кар'єрі. Такі проекти виступають як важливий інструмент для всебічного розвитку танцівників, зміцнення їхнього професійного становища та популяризації хореографії на глобальному рівні. Вони стимулюють творчість, сприяють обміну культурними цінностями та формують міцний фундамент для зростання мистецьких спільнот.

Конкурсна діяльність відіграє ключову роль у формуванні конкурентоспроможності танцівників у сучасному культурному просторі, адже саме завдяки участі у конкурсах вони мають змогу розвивати свої професійні якості, демонструвати таланти та утверджуватися як успішні митці.

По-перше, конкурси створюють умови для постійного самовдосконалення. Учасники змушені працювати над підвищенням свого технічного рівня, освоєнням нових хореографічних технік і стилів, а також над розвитком артистизму. Сильна конкуренція спонукає до пошуку унікальних рішень у постановці танцювальних номерів, що формує індивідуальний стиль танцівника та робить його впізнаваним у професійній спільноті.

По-друге, участь у конкурсах сприяє адаптації танцівників до умов реальної сцени та оцінки їхньої роботи професійними журі. Виступи перед досвідченими суддями допомагають отримати неупереджений зворотний зв'язок, визначити власні сильні та слабкі сторони. Завдяки цьому танцівники можуть точніше формувати свої стратегії професійного розвитку, що підвищує їхню конкурентоспроможність на ринку мистецьких послуг.

По-третє, конкурсна діяльність допомагає танцівникам заявити про себе у культурному просторі. Перемоги у престижних конкурсах, участь у фіналах чи отримання спеціальних нагород стають своєрідним підтвердженням їхнього професійного рівня. Це не лише підвищує авторитет танцівників, а й відкриває нові можливості для співпраці з провідними хореографами, театрами чи танцювальними колективами.

По-четверте, конкурси сприяють формуванню стійкості до конкуренції. Танцівники вчаться працювати у стресових умовах, адаптуватися до несподіваних ситуацій і швидко ухвалювати рішення. Ці якості є важливими для виживання та успіху у сучасному динамічному культурному просторі, де попит на креативність і професійність постійно зростає.

І, нарешті, конкурси розширюють мережу професійних контактів танцівників, сприяючи їхньому включенню у глобальний мистецький контекст. Завдяки знайомствам, що відбуваються на таких заходах, танцівники отримують шанс брати участь у міжнародних проєктах, навчатися у провідних педагогів чи навіть розпочати кар’єру за кордоном.

Отже, фестивалі та конкурси з хореографічного мистецтва є потужними інструментами для професійного розвитку танцівників. Вони сприяють вдосконаленню технічних і творчих навичок, популяризують хореографічне мистецтво, розширюють культурний обмін та створюють умови для формування професійних контактів. Завдяки участі в таких заходах танцівники отримують можливість продемонструвати свій талант, отримати об’єктивний зворотний зв’язок від фахівців та знайти мотивацію для подальшого самовдосконалення.

Конкурентне середовище стимулює їх до пошуку унікальних форм самовираження, розвитку індивідуального стилю та адаптації до сучасного культурного простору. Разом із тим фестивалі та конкурси сприяють збереженню й популяризації культурної спадщини, формують нові тренди у хореографії та надихають на експерименти й творчі інновації. Такі заходи мають багатогранний вплив не лише на професійний ріст танцівників, але й на розвиток хореографічного мистецтва в цілому, сприяючи його інтеграції у світовий культурний контекст та розширенню його значущості у сучасному суспільстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Миропольська, Н. Є. (2001). *Художня культура світу: Європейський культурний регіон:* навчальний посібник. Київ: Вища школа.

2. Савчин, Л. М. (2021). Мистецтво хореографії як засіб інтеграції студентської молоді до європростору. *Культура і сучасність: альманах*, (2), 56–62.

3. *Тенденції і перспективи розвитку хореографічного мистецтва у контексті культурно-освітніх процесів: збірник наукових праць І Всеукраїнської науково-практичної конференції* (с. 236). (2024, 23–25 травня). Полтава: Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка».

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ДИРИГЕНТА В КОНТЕКСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХОРОВИХ ТВОРІВ

Юля Валькова,
магістрантка І курсу спеціальності 025 Музичне мистецтво
факультету культури і мистецтв
Волинського національного університету імені Лесі Українки
науковий керівник:
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри музичного мистецтва
Волинського національного університету імені Лесі Українки
Ольга Коменда

У статті розглянуто особливості роботи диригента у процесі виконавської інтерпретації хорових творів. Визначено основні виклики, зокрема збереження балансу між авторським задумом і творчою індивідуальністю диригента, дотримання жанрової та стильової відповідності, гармонізація вокального ансамблю, ефективна організація репетиційного процесу та досягнення емоційної виразності виконання. Окреслено необхідність врахування специфічних особливостей кожного хорового колективу, адаптуючи інтерпретацію до технічних і вокальних можливостей виконавців. Звернено увагу на проблему балансу між автентичністю твору, технічними можливостями хору та емоційною насиченістю виконання, що залишається важливим напрямом для подальших досліджень у сфері диригентського мистецтва.

Ключові слова: *диригент, інтерпретація, хоровий твір, ансамбль.*

Диригент є ключовою фігурою у процесі виконання хорового твору, оскільки саме він формує художній образ, визначає інтерпретаційні особливості та забезпечує єдність виконавського задуму. Виконавська інтерпретація хорових

творів є складним творчим процесом, що включає аналіз музичного матеріалу, вибір темпоритмічних і динамічних нюансів, роботу з вокально-хоровими прийомами та взаємодію з колективом.

Інтерпретація визначається як «художнє тлумачення музичного твору, розкриття його ідейно-образного змісту через виразові і технічні засоби виконавського мистецтва» (Москаленко, 2013: 6).

Диригент є посередником між композитором і виконавцями. Він здійснює не лише технічне керівництво, але й створює власну художню інтерпретацію, яка ґрунтується на глибокому аналізі музичного тексту. В основі кожної успішної інтерпретації лежить глибокий аналіз партитури. Диригент повинен ретельно вивчити не лише ноти, але й контекст їхнього створення. Для цього важливо розуміти:

1. Структурну організацію твору. Наприклад, у «Реквіємі» В. А. Моцарта кульмінаційний розвиток досягається через динамічні контрасти в частині «Dies Irae», що символізують страх і судний день.

2. Особливості композиторського стилю. У творах Й. С. Баха, таких як «Магніфікат», поліфонічна структура вимагає точного підкреслення мелодичних ліній і балансування голосів.

3. Зв’язок із текстом. У хоровій музиці, наприклад у «Stabat Mater» Дж. Перголезі, текст диктує зміни характеру музики: від скорботи до надії.

Одним із головних завдань диригента є створення єдиного вокального ансамблю. Це досягається через гармонізацію тембрів, вирівнювання інтонації та балансування голосів. Робота над вокальною технікою хористів – основа для досягнення музичної досконалості. Технічна майстерність диригента є основою для досягнення ансамблевої єдності, а саме:

1. Точність жестів (у «Symphony of Psalms» І. Стравінського диригент забезпечує чіткий ритмічний каркас, оскільки структура твору насичена змінами темпоритму).

2. Фразування (Ф. Мендельсона «Псалми», акцент на логічному поділі фраз і природному диханні хористів є ключовим для гармонійного звучання).

3. Динамічні відтінки. У романтичній музиці («Ave Maria» Ф. Шуберта) важливо передати динамічну градацію, яка підтримує емоційну наповненість твору.

Диригент не лише координує технічні аспекти виконання, але й сприяє емоційному розкриттю твору. Емоційний аспект є важливою складовою художнього результату, а його досягнення залежить від взаємодії диригента із хором. Через глибоке розуміння музики диригент формує емоційну атмосферу, яка допомагає хористам передати зміст твору слухачеві. Щира взаємодія стимулює виконавців до натхненного виконання, яке здатне вразити аудиторію. Цей аспект є особливо важливим у духовних творах, де глибина почуттів має ключове значення (Ткач, 2012).

Хорові твори різних жанрів (ораторії, меси, кантати) вимагають унікального підходу. Диригент повинен враховувати жанрові та стильові особливості, щоб не порушити художню цілісність твору. Наприклад, твори бароко вимагають прозорої фактури та точної артикуляції, тоді як романтичні меси акцентують на багатих динамічних градаціях і насичених емоціях.

Також, одним з ключових аспектів завдань диригента виступає стильова відповідність. Вона включає врахування темпів, ритмічних структур, тембрових рішень та артикуляції, які відповідають характеру епохи. Так, використання сучасних технік виконання у творах XVII століття без врахування стилістичних нюансів може суттєво змінити їхній художній зміст.

Репетиції є важливим інструментом для формування виконавської інтерпретації. Диригент працює над деталями – інтонацією, динамікою, ансамблевістю, текстуальною виразністю. Поєднання індивідуальної роботи з хористами та колективних репетицій сприяє досягненню технічної та художньої досконалості. Репетиційна робота не лише покращує технічний рівень хору, але й формує взаєморозуміння між диригентом і колективом, що є необхідною умовою для досягнення ансамблевої єдності.

Це складний процес, який передбачає:

1. Індивідуальну роботу з хористами. Особлива увага приділяється техніці співу: дикції, диханню, формуванню тембру.

2. Колективну гармонізацію. Головним завданням є досягнення однорідності звучання та інтонаційної чистоти.

3. Формування виконавської інтерпретації. У репетиціях опрацьовуються динамічні відтінки, темпові зміни та емоційна насиченість, які є основою для розкриття ідейного змісту твору.

Отже, робота диригента у хоровому мистецтві є багатогранним процесом, який вимагає аналітичного мислення, технічної майстерності та емоційної чутливості. Успішна інтерпретація – це результат гармонійної співпраці між диригентом і колективом, де професіоналізм поєднується з творчою індивідуальністю. Досягнення високого рівня виконання потребує врахування стилістичних вимог, жанрової специфіки, технічних можливостей хору та глибокого розуміння авторського задуму. Лише за таких умов музика набуває здатності впливати на слухача, розкриваючи свій ідейний і емоційний потенціал.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*: Навчальний посібник. Київ: Музична Україна. С. 6–10 URL: http://e-archive.knmau.com.ua/bitstream/handle/123456789/266/Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf?sequence=1 (дата звернення: 20.01.2025).

2. Ткач, Ю. (2012). *Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві*. Київ. URL: https://parafia.org.ua/biblioteka/kultura/spetsyfika-dyryhentskoji-interpretatsiji-u-horovomu-vykonavstvi/ (дата звернення: 20.01.2025).

РОЗРОБКА РЕГІОНАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ РОЗВИТКУ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТА ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА ТЕРНОПІЛЬЩИНИ

Марія Водяна

аспірантка ІІІ курсу спеціальності 025 Музичне мистецтво

Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка

науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор

кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка

Олег Смоляк

У пропонованому матеріалі розглядається стратегічно важлива ініціатива по розробці Регіональної програми розвитку камерно-інструментального та оркестрового виконавства, яка сприятиме підвищенню освітнього, культурного, соціального та економічного рівня регіону. Розробка такої програми базується на системному науковому аналізі, що дає можливість виявити основні етапи та особливості розвитку інструментальної культури регіону. Для розгляду пропонується проєкт Регіональної програми, структура якого містить: актуальність, мету, завдання, основні напрямки реалізації програми, матеріально-технічне та фінансове забезпечення, а також моніторинг та оцінку її впровадження.

Ключові слова: *музичне мистецтво, камерно-інструментальне виконавство, оркестрове виконавство, Тернопільщина, регіон, регіональна програма, освітній аспект, культурно-мистецький аспект, популяризація оркестрової музики.*

Розробка Регіональної програми розвитку камерно-інструментального та оркестрового виконавства є актуальним і необхідним завданням для

забезпечення гармонійного культурного, освітнього та соціального розвитку регіону. Ця необхідність обумовлюється такими ключовими факторами: освітнім, культурно-мистецьким, соціальним, гуманітарним та економічним.

Освітній аспект сприятиме розширенню доступу до музичної освіти, відкриттю нових класів оркестрових інструментів і створенню регіональних шкіл інструментального виконавства (традиційно-народного та професійно-академічного). Камерно-інструментальне та оркестрове виконавство забезпечує молоді можливість розвивати свої музичні здібності, естетичний смак і загальну культуру. Програма може стати базою для системного виховання майбутніх професійних музикантів, диригентів і викладачів, що позитивно вплине на якість музичної освіти в регіоні. Інтеграція оркестрового виконавства у навчальні процеси загальноосвітніх закладів сприятиме культурному вихованню школярів через концертну діяльність, майстер-класи та інтерактивні заходи.

Культурно-мистецький аспект сприятиме збереженню національної та регіональної музичної спадщини, а також її популяризації серед різних поколінь, адже камерно-інструментальні та оркестрові колективи є носіями музичних традицій. До цієї частини програми відноситься також розвиток гастрольної та фестивальної діяльності. Підтримка місцевих інструментальних колективів дозволить організовувати регіональні фестивалі та тури, що сприятиме підвищенню культурного іміджу регіону. Програма може стати платформою для інноваційних експериментів, які поєднують як традиційне, так і академічне інструментальне виконавство із сучасними технологіями (мультимедійні концерти, електроінструменти тощо).

Соціальний фактор реалізації програми забезпечить розширення доступу до камерної та оркестрової музики для всіх верств населення, особливо у сільській місцевості та малих містечках, оскільки інструментальна музика є універсальною мовою, яка сприяє об'єднанню різних соціальних груп, національних меншин і поколінь. Залучення молоді до музичного виконавства сприяє запобіганню негативним явищам, таким як асоціальна поведінка, адикція (будь-яка залежність) чи ізоляція.

Гуманітарний аспект в цілому розглядається як вплив на формування культурної ідентичності. Оркестрове мистецтво допомагає зміцнювати регіональну ідентичність через репрезентацію національних музичних традицій. Також підтримка камерно-інструментального та оркестрового виконавства дозволить регіону брати участь у міжнародних проєктах, фестивалях та конкурсах, що сприятиме культурному діалогу.

Економічний аспект реалізації програми може виявлятися у розвитку креативної економіки, оскільки камерно-інструментальне та оркестрове виконавство є частиною індустрії культури, яка також може створювати робочі місця та сприяти економічному зросту. Успішні проєкти в галузі культури стимулюють фінансову підтримку з боку спонсорів та інвесторів. Ще один фактор – підвищення туристичної привабливості регіону. Концерти та фестивалі камерно-оркестрової музики можуть стати частиною туристичних програм, залучаючи гостей з інших областей і країн.

Розробка Регіональної програми розвитку камерно-інструментального та оркестрового виконавства повинна базуватися на системному науковому аналізі, що дасть можливість виявити основні етапи та особливості розвитку інструментальної культури регіону.

Музично-інструментальне виконавство Тернопільщини має багатогранну історію, яка відображає культурні, освітні, соціальні та політичні процеси у цьому краї. Дослідженням музично-інструментальної культури цього регіону займалися в різні періоди В. Гнатюк (Гнатюк, 1896), А. Гуменюк (Гуменюк, 1972), Б. Водяний (Водяний, 1999; 2001), О. Смоляк (Смоляк, 2011), М. Євгеньєва (Євгеньєва, 2017), П. Іванов (Іванов, 1972), С. Стельмащук (Стельмащук, (2001) та ін.

Основні культурно-історичні етапи цього розвитку можна окреслити так:

- народно-фольклорний етап (XIV–XVIII століття) – формування народної інструментальної традиції; становлення місцевих музичних звичаїв, які тісно пов'язані з народною творчістю;

- просвітницько-духовний етап (XVIII–XIX століття) – музичні цехи; виникнення перших аматорських оркестрів;

- національно-ідентичний етап (кінець XIX – початок XX століття) – діяльність товариства «Просвіта», яке організовувало концерти, музичні вечори та фестивалі; поширення аматорських інструментальних колективів, які виконували українську народну музику та твори національних композиторів; музичне мистецтво стає частиною національного руху, спрямованого на відродження української ідентичності;

- радянський етап (1944–1991 роки) – створення музичних шкіл, училищ, де розвивалося академічне інструментальне виконавство; поява професійних оркестрових колективів (симфонічні й духові оркестри, які діяли при закладах культури та освіти); репертуар часто орієнтувався на радянську ідеологію, але водночас зберігалися традиції виконання народних та класичних творів;

- етап державної незалежності та сучасність (з 1991 року) – відродження національних традицій; збереження національної музичної спадщини, розвиток камерних ансамблів і оркестрів; початок фестивально-конкурсного руху який сприяє популяризації оркестрового та камерного виконавства; інтеграція у світову музичну культуру – тернопільські музиканти й колективи беруть участь у міжнародних конкурсах і гастролях, сприяючи інтеграції регіону в глобальний культурний простір.

Пропонуємо для розгляду проєкт Регіональної програми розвитку камерно-інструментального та оркестрового виконавства Тернопільщини.

1. ***Актуальність програми***. Обґрунтування значущості розвитку музично-виконавських і композиторських традицій для культурного середовища регіону.

Визначення ролі оркестрового виконавства у розвитку, пропагуванні та збереженні національної музичної культури.

2. ***Мета програми***. Розвиток і підтримка камерно-інструментального, оркестрового виконавства та композиторської творчості.

3. ***Завдання програми***.

Популяризація класичної та сучасної української оркестрової музики.

Сприяння професійному зростанню музикантів і композиторів.

Підтримка співпраці між виконавцями, композиторами й освітніми закладами.

Розвиток регіональної композиторської школи.

Інтеграція інструментальних творів місцевих композиторів у глобальний культурний процес.

Створення платформ для виконавців, композиторів, аранжувальників для презентації творчих інструментальних проєктів.

4. ***Основні напрямки реалізації програми***.

4.1. Освітній напрямок – підтримка мистецьких навчальних закладів у підготовці виконавців-інструменталістів; включення до освітніх програм навчальних курсів з оркестрового аранжування й композиції; організація майстер-класів із видатними диригентами, композиторами й виконавцями.

4.2. Культурно-мистецький напрямок – проведення конкурсів із виконання інструментальних творів місцевих композиторів; замовлення нових творів від українських композиторів для місцевих оркестрів; створення концертів і фестивалів, присвячених сучасній українській оркестровій музиці.

4.3. Музично-виконавський напрямок – підтримка виконавських колективів у підготовці складного сучасного репертуару; формування ансамблевих і оркестрових програм із залученням новітніх підходів до інтерпретації музики; популяризація оркестрових жанрів через виконання творів у сучасному стилі.

4.4. Розвиток композиторської школи – сприяння творчості молодих композиторів, включаючи гранти та конкурси; підтримка створення нових оркестрових і камерних композицій; випуск нотних видань із творами місцевих авторів для популяризації регіональної музики.

4.5. Соціальний напрямок – організація культурних заходів, які пропагують цінність української оркестрової музики; залучення молоді до активної участі в музично-виконавських і творчих проєктах; розробка системних заходів по формуванню слухацької аудиторії.

5. ***Матеріально-технічне забезпечення*** – створення ресурсної бази для роботи оркестрових колективів (оснащення оркестрів сучасними інструментами для якісного виконання; створення та обладнання репетиційних та концертних площадок; вирішення проблеми транспортного забезпечення концертних виїздів оркестрових колективів.

6. ***Фінансове забезпечення програми*** – гранти для композиторів і виконавців; підтримка програми за рахунок місцевих бюджетів, спонсорських внесків, партнерства з міжнародними фондами; фінансові надходження від публічного виконання творів (концерти, радіо, телебачення, трансляція в мережах) та інтернет-стримінгу (Spotify, Apple Music, YouTube тощо) – роялті.

7. ***Моніторинг і оцінка програми*** – відстеження успішності виконання програми через кількісні та якісні показники (кількість нових творів, проведених концертів і конкурсів, отримання грантів тощо); узагальнення результатів і пропозиції щодо продовження підтримки оркестрової музично-виконавської, композиторської та аранжувальної діяльності в регіоні. Ця структура враховує інтеграцію виконавців і композиторів, забезпечуючи синергію творчих процесів у Тернопільщині.

Отже, розробка Регіональної програми розвитку камерно-інструментального та оркестрового виконавства є стратегічно важливою ініціативою, яка сприятиме підвищенню освітнього, культурного, соціального та економічного рівня регіону. Така програма стане каталізатором культурного відродження, гармонійного розвитку особистості та формування позитивного іміджу регіону на національному й міжнародному рівнях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Водяний, Б. (1999). Жанрова система та розвиток стилістики народної інструментальної музики Західного Поділля. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Серія: Мистецтвознавство*, 2, 87–92.

2. Водяний, Б. (2001). Народні музичні інструменти в традиційній культурі Західного Поділля. В *Традиційна народна культура Західного Поділля: Зб. статей і матеріалів* (с. 55–66). Тернопіль: Астон.

3. Гнатюк, В. (1896). Лірники з повіту Бучацького. *Етнографічний збірник НТШ*. Львів.

4. Гуменюк, А. (1972). *Інструментальна музика*. Київ.

5. Євгеньєва, М. (2017). Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини. Автореф. дис.. канд. мистецтвознавства. Львів.

6. Іванов, П. (1972). *Музики з Поділля*. Київ.

7. Смоляк, О. (2011). Традиційне народне інструментальне виконавство Західного Поділля в 50–60-их роках XX століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1, 115–118.

8. Стельмащук, С. (2001). Троїста музика та її виконавці у Західному Поділлі. В *Традиційна народна культура Західного Поділля: Зб. статей і матеріалів* (с. 67–72). Тернопіль: Астон.

РОЛЬ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Дмитро Волох,
студент І курсу бакалаврату спеціальності 024 Хореографія
Тернопільського національного педагогічного університету
Імені Володимира Гнатюка
Людмила Щур,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

Стаття присвячена дослідженню ролі хореографічного мистецтва у формуванні національної ідентичності. У роботі розглянуто, як через народний танець, обряди та ритуали передаються культурні цінності, звичаї та традиції, що складають основу національної свідомості. Проаналізовано сучасні підходи до адаптації традиційних хореографічних форм, які дозволяють зберігати культурну спадщину в умовах глобалізації, водночас актуалізуючи їх для нового покоління. Визначено, що хореографічне мистецтво є потужним інструментом для збереження національної ідентичності та сприяє розвитку культурної самосвідомості у сучасному суспільстві.

Ключові слова: *хореографія, хореографічне мистецтво, національна ідентичність, народний танець, культурна спадщина.*

Народне хореографічне мистецтво є одним із важливих елементів культурної спадщини, що відіграє визначну роль у формуванні національної ідентичності. Це мистецтво, яке виникло в процесі народної творчості, відображає історичний, соціальний та культурний контекст певного народу, а також його світогляд, традиції, обряди та побутові звичаї. Через танець народна

культура передає не лише емоції та переживання, але й важливі символи, що відображають цінності і особливості національного характеру.

Народні танці, як частина фольклорної традиції, є важливим інструментом збереження та передачі знань і уявлень про світ. Вони допомагають формувати почуття належності до конкретної культури, бо через рухи, ритми і мелодії танцю, як на підсвідомому, так і на свідомому рівні, передаються ключові характеристики нації. Наприклад, у багатьох народних танцях можна помітити акценти на спільності, співпраці, мужності, а також на зв'язку з природою, що є основою багатьох національних міфів та ритуалів. Ці елементи через танець закріплюються у колективній пам'яті народу і стають невід'ємною частиною його ідентичності.

Крім того, народне хореографічне мистецтво є важливим чинником культурної автономії, зокрема в умовах глобалізації та культурної асиміляції. Танці, що мають глибоке коріння в традиціях народу, дозволяють зберігати й підтримувати національні особливості в умовах швидких змін і культурного змішування. Збереження народних танців та їх активне використання на фестивалях, концертах і в навчальних закладах сприяє розвитку почуття гордості за свою культуру і підвищує інтерес до національних традицій серед молоді.

Національна ідентичність через народне хореографічне мистецтво також може бути виражена через синтез традиційного і сучасного. Відомо, що народні танці не є статичними: вони еволюціонують і адаптуються до нових реалій, зберігаючи при цьому свою основу. У сучасних хореографічних постановках часто використовуються елементи народних танців, що дозволяє поєднувати сучасні тенденції з традиційними мотивами, таким чином надаючи їм нового звучання, актуалізуючи та зберігаючи традицію.

К. Калієвський наголошує, що саме народне мистецтво увібрало в себе найбільш чуттєву духовну серцевину характерних особливостей українського етносу. Спосіб життя наших пращурів, укорінений в звичаях, обрядах і традиціях, забезпечує спадковість народного мистецтва, головним завданням якого є виховання прийдешніх поколінь в любові й повазі до свого народу.

Фольклорні традиції зберігають неповторність української національної культури, демонструючи світовій спільноті ціннісне духовне багатство народного танцю (Калієвський, 2023: 183–184).

Звідси, народне хореографічне мистецтво є важливим елементом національної ідентичності, оскільки воно виступає як форма культурної самовираженості та зв'язку з минулим. Воно зберігає пам'ять про важливі події та символи нації, сприяє розвитку почуття єдності та належності до певної культури, а також допомагає народу зберігати свою унікальність в умовах сучасного глобалізованого світу.

Тепер розглянемо національну ідентичність, яка є важливим елементом культурної самосвідомості нації, що визначає її унікальність, зв'язок з історією, традиціями та цінностями. Вона не лише визначає, ким є людина у контексті певної нації, але й формує основи її колективної пам'яті, способу мислення, поведінки та взаємодії з іншими культурами. Важливість національної ідентичності полягає в тому, що вона сприяє збереженню та розвитку культури, мови, традицій, а також утвердженню соціальної стабільності і єдності серед представників нації. Національна ідентичність дає людям відчуття належності до спільноти, що спільно переживає певні історичні моменти та культурні феномени.

Національна ідентичність дозволяє зберігати і передавати від покоління до покоління традиції, звичаї, мови, ритуали та мистецтво, які складають основу національної культури. Цей процес є важливим для підтримки різноманіття світових культур у умовах глобалізації.

Відчуття належності до однієї нації сприяє розвитку колективного духу, соціальної підтримки та співпраці. Це особливо важливо в періоди соціальних чи політичних викликів, коли національна єдність може стати основою для колективних дій і відстоювання інтересів нації. Формування сильної національної ідентичності сприяє підвищенню гордості за власну країну та її досягнення, що може бути важливим для розвитку національної економіки, науки, мистецтва та спорту.

Національна ідентичність є важливою для людей, оскільки вона визначає їх місце в суспільстві та взаємодію з іншими. Вона допомагає формувати особисту ідентичність через взаємозв'язок з більшою спільнотою.

Формування національної ідентичності починається з освітніх процесів, де важливу роль відіграють шкільні та університетські програми, спрямовані на вивчення історії, культури, мови і літератури рідної нації. Освітня система допомагає молодому поколінню зрозуміти своє місце в культурному контексті країни.

Одним із таких підходів є збереження і популяризація традицій, де народне мистецтво, фольклор, музика, танець, обряди та свята є важливими складовими національної ідентичності. Активне використання цих елементів у повсякденному житті, національних святкуваннях, культурних заходах та фестивалях сприяє розвитку і збереженню унікальних рис нації.

Також важливу роль у формуванні національної ідентичності відіграють медіа та культурні інституції, які через телевізійні програми, фільми, книги, музику та інші форми мистецтва пропагують національні цінності, мовні традиції та історичні факти.

Ще одним важливим шляхом формування національної ідентичності є процес соціальної інтеграції різних соціальних груп та етнічних спільнот у межах країни. Це сприяє формуванню єдиної нації, що не лише вивчає свою культуру, але й інтегрує різноманіття культур в єдину соціальну тканину.

Роль історії у формуванні національної ідентичності неможливо переоцінити. Вивчення історичних подій, осмислення національних досягнень і трагедій сприяє виробленню колективної пам’яті, яка стає основою національної свідомості. Важливою є також критична рефлексія над історичними моментами, що дозволяє формувати національну ідентичність в умовах сучасного глобалізованого світу. Люди, які активно долучаються до культурного і політичного життя нації, відчувають більш глибокий зв'язок з національною ідентичністю. Вони через свою діяльність можуть сприяти розвитку

національної самосвідомості, підтримці національних традицій і цінностей, а також створенню позитивного іміджу своєї країни на міжнародній арені.

Сучасні шляхи формування національної ідентичності засобами хореографічного мистецтва є важливим інструментом збереження культурної спадщини, розвитку національної свідомості та підтримки єдності в умовах глобалізації. Хореографічне мистецтво здатне передавати унікальні особливості нації через рухи, ритм і образи, що є невід'ємною частиною національної культури та історії. Сучасні підходи до використання хореографії в контексті національної ідентичності включають інтеграцію традиційних танців з новітніми тенденціями, залучення новітніх технологій, а також створення сучасних театральних і танцювальних проектів, що сприяють формуванню колективної пам'яті та соціальної згуртованості.

Одним із основних шляхів формування національної ідентичності через хореографічне мистецтво є сучасна інтерпретація народних танців. Відомі хореографи адаптують традиційні елементи народного танцю до нових культурних і соціальних реалій, поєднуючи їх із сучасними танцювальними техніками, такими як модерн, контемпорарі, джаз і балет. Це дозволяє не тільки зберігати автентичність народних танців, але й надає їм нове звучання, роблячи доступними для молодого покоління, яке може не мати прямого зв'язку з традиціями.

Фестивалі народного танцю, концерти та культурні заходи, на яких виступають колективи, що виконують народні танці, відіграють важливу роль у формуванні національної ідентичності. Вони створюють платформу для демонстрації культурної спадщини нації як в середині країни, так і за її межами. Презентація народного танцю на міжнародних сценах дозволяє не лише зберігати національні традиції, але й підвищувати культурний статус нації в глобальному контексті. Такі події сприяють розвитку патріотизму і гордості за свою країну.

Застосування новітніх технологій у хореографічному мистецтві відкриває нові можливості для формування національної ідентичності. Сучасні

танцювальні вистави часто включають мультимедійні елементи, такі як відео-арт, проекції та інтерактивні технології, що дозволяють по-новому представити традиційні мотиви та образи. Це не тільки робить вистави більш інтригуючими для молодої аудиторії, але й створює нові художні форми для вираження національних тем і символів.

Сучасні хореографічні постановки, що поєднують народні танці з театральними елементами, створюють нові способи вираження національної ідентичності. В таких проектах часто використовуються не лише традиційні танцювальні форми, але й сучасні хореографічні стилі, які дозволяють представити історичні та культурні моменти в новому контексті. Вистави, які поєднують в собі національні теми та сучасні танцювальні техніки, стають важливими засобами для залучення різних культурних груп до розуміння та поваги до національної спадщини.

Підтримуємо думку Г. Палій: «…сукупність ідентичностей регіонів України здатна стати фундаментом для оформлення української ідентичності – в разі поширення серед громадян з різних регіонів усвідомлення цінності єдиної держави і суспільства, об'єднаних спільним історичним минулим та політичним майбутнім» (Палій, 2005: 43).

Створення спеціалізованих програм для навчання народному танцю в сучасних танцювальних школах, університетах та культурних центрах також є важливим аспектом формування національної ідентичності. Навчання традиційним технікам танцю та їх інтерпретація в сучасному контексті допомагає не лише зберегти культурну спадщину, але й розвивати у молоді усвідомлення значення національної культури для власної ідентичності.

Сучасні хореографічні проекти, що сприяють взаємодії культур і народів, також можуть бути шляхом формування національної ідентичності. Крос-культурні виступи, на яких національні танці інтегруються з елементами інших культур, дозволяють виразити унікальність своєї нації в контексті глобалізованого світу, одночасно підкреслюючи свою культурну незалежність і самобутність.

Отже, хореографічне мистецтво відіграє важливу роль у формуванні національної ідентичності, оскільки воно виступає засобом збереження, розвитку та популяризації культурних цінностей, створюючи нові форми їх вираження в умовах глобалізації. Чи через збереження традицій, чи через адаптацію до сучасних умов, хореографія є важливим інструментом для формування культурної самосвідомості нації та її позиціонування у міжнародному європейському просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

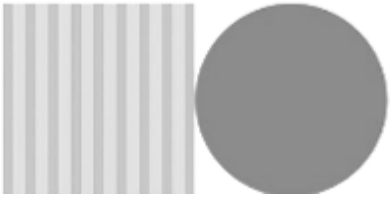
1. Калієвський, К., Синєок, В., & Берест, Р. (2023). Українське хореографічне мистецтво – канонічна парадигма національної самобутності. *Collection of Scientific Papers «SCIENTIA».*

2. Кисельов, С., & Сальникова, А. (2003). Національна ідентичність українців. Дилема культурного і соціально-політичного. *Політичний менеджмент,* (2), 31–40.

3. Кіндер, К. Р. (2007). *Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців* (Дисертація кандидата мистецтвознавства, спеціальність 17.00.01 «Теорія та історія культури»). Київ, Україна.

4. Легка, С. А. (2003). *Українська народна хореографічна культура XX ст.* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, спеціальність 17.00.01 «Теорія та історія культури»). Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна.

5. Палій, Г. (2005). Становлення єдиної національної ідентичності в Україні. *Політичний менеджмент,* (2), 38–45.



НАЦІОНАЛЬНИЙ ВИРАЗ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ ЕСТРАДИ: МЕТОДОЛОГІЯ ПИТАННЯ

Христина Галела,
аспірантка ІІ курсу спеціальності 025 Музичне мистецтво
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Людмила Щур
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

Зміст статті визначає постановка питання щодо аналітичної адаптації сучасної української пісенної естради у дискурсі її етнонаціональної собітотожності. Для цього залучено методологічні алгоритми визначення етнічної та національної форм ідентичності як нормативних складових у процесах мікро- та макроіндивідуації на тлі загальнокультурного світового досвіду естрадної творчості. Матеріалом дослідження є український естрадний пісенний репертуар в межах др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст..

Ключові слова: *музичне мистецтво, українська естрадна пісня, етнічна та національна форми ідентичності, процеси мікро- та макроіндивідуації, стилетворчі ініціативи.*

Сьогодення української пісенної естради докорінно відрізняється від стереотипів зразка «пісенних шлягерів» періоду 60–70 рр. ХХ ст., які концептуально сповідували ідею етнічної форми самоідентифікації – опертої на прийоми стилізації народнопісенних зразків, що у функції оберегу мало забезпечувати «замкнутість» національного культурного простору супроти чужорідних впливів. Нині така стилетворча модель, що межує зі свідомим

етнографізмом та вирізняється домінантністю сентиментального модусу (наприклад, пісні С. Сабадаша), сприймається як засіб культурної консервації лірико-романтичних (почасти – на рівні банальності) національних традицій (Галела, Щур, 2024: 47–51). А отже, дотримання меж етнічної форми ідентифікації (запорукою її жорсткості вважаються ціннісні стереотипи та символьна природа фольклорного світу) надійно забезпечувало ефективність процесу мікроіндивідуації – коли «своє» принципово різниться попри певне «чуже». Причому, такий «етнічний образ» української естрадної пісні був вельми бажаним засобом протидії суспільно-політичній моделі «масової пісні» як творінню радянської ідеології.

Відзначимо, однак, й інший бік процесу мікроіндивідуації, що поволі закономірно переростав в інтенції процесу макроіндивідуації засобом етнонаціональної ідентифікації загального культурного здобутку; а саме – бодай наближеного симбіозу зі стилізаторськими прийомами естрадної пісні того ж історичного часу світового зразка, надто – в моделі синтезу етноспецифічного та афроамериканського модусу музичного мислення. Згадаймо, наприклад, пісенну творчість В. Івасюка: його індивідуальний стиль має міцну опору на національні фольклорні джерела в плані вокальної мелодики та поетичних символів, але разом з тим містить сублімацію на ритмо-інтонаційні моделі тодішньої світової естрадної музики – наприклад, у стилі «бугі-вугі».

Слід, отже, аналітично адекватно поставитися до питання стильових проєкцій української естрадної пісні як національного феномена у його історико-культурних вимірах. Такий спосіб постановки питання свідчитиме про намір діагностики інтенціонального зрізу музичної свідомості як певної стилетворчої ініціативи з метою увиразнення етнонаціональної собітотожності образу сучасного українського естрадного репертуару. Передусім – це семіотично (від *сема* – «знак») означений вибір адаптивної етнонаціональної ідентифікації історично складених стильових образів української естрадної творчості, які є знаковими для прогресії так званої популярної музики у світовому масштабі.

Так, у часі 80–90-х рр. ХХ ст. як періоду, що його сучасні українські мистецтвознавці й культурологи означили в модальностях парадоксів та конструкцій «інтелектуального карнавалу» як висліду соціально-психологічного клімату посттоталітарної України, українська естрадна пісня репрезентує суттєве розхитування нормативно-ціннісної системи категорії «національного» винятково в моделі етнічної (нагадаємо – принципово «замкненої») форми ідентичності. Семіотично означеним вибором українських «естрадників» цього періоду виявилися сміливі стильові ідентифікації із тодішньою зарубіжною естрадою як «експортною» культурою, внаслідок чого сформувалася, наприклад, така стильова тенденція, як «джазовий ренесанс» з його етноспецифічними перевтіленнями у версії синтезу української коломийки з блюзовими та рок-н-рольними сублімаціями. Фактично, саме у цьому варіанті творення національного виразу української пісенної естради були закладені основи для подальшого його удосконалення – питомо національного, що є «відкритим» перед простором світової музичної естради.

І вже зовсім «іншою» на національний вираз є українська пісенна естрада 20-х років ХХІ ст. – самодостатня за стилем, бо позбавлена очевидних стилістичних ідентифікацій з моделями естрадної музики зарубіжного зразка. До-речі: відстороненість від попередніх стилетворчих технологій за нормами мікроіндивідуаційного процесу є настільки далекою, що навіть не спадають на думку при диференційованості стильового амплуа таких явищ, як, наприклад, україномовний кавер Стінґа (соліст гурту «Polis», що був популярним у часі 70–80 рр. ХХ ст.) «Я – англічанин в Нью-Йорку» у версії гурту «The Вйо» з ключовими словами «... Нам усім пороблено: вдома ми як на чужині», в які вкладено виразну соціально-психологічну аналітику; або ж авангардні стильові інтенції гуртів «Даха-Браха», «Ягóди» та солістки Каті Чілі (від «русальної» семантики її репертуару та манери співу до ідентифікації з історично глибинними магічними обрядовими сегментами на рівні «фонетики» співочого голосу).

Іншими словами, нинішня стилетворча ситуація із забезпечення національного виразу української пісенної естради сягнула виміру «тотожності різних» у контексті світової естрадної культури. Яскравим доведенням цьому може слугувати, наприклад, пісенна творчість Артема Пивоварова – вельми популярного на сьогодні естрадного співака, якому належить авторство двох альбомних проектів із назвою «Твої вірші, мої ноти». Кожен із них налічує більше півтора десятка пісенних композицій на слова геніальних українських поетів різного історичного часу і цим вирізняться як такий, що не містить банальних словесних текстів так званої «попси». Більше того, як автор і співак водночас Артем Пивоваров залучає до виконання своїх «альбомних» пісень популярних в Україні співвиконавців, які своєю естрадною діяльністю засвідчують на сьогодні високу міру національної форми ідентичності в плані тембро-фактурної диспозиції та репертуарного діапазону (Klavdia Petrivna, Злата Огнєвіч, Максим Бородін, Альона-Альона, Джері Хейл та ін.)

Можна, відтак, вважати: національний вираз української естрадної пісні відбувся як вияв її потенційної життєздатності. Його, так би мовити, предметне поле – це семіотично означений вибір українських «естрадників» (авторів та співаків) в полі історично складеної панорами стильових проєктів естрадної культури світового зразка, етнонаціональна ідентифікація з якими покроково забезпечила самодостатній «образ» української пісенної естради початку XXI ст. Але це – не лише мовностилістичні аналогії, але також світовідчуттєві модальності людини початку третього тисячоліття в її персоніфікованому ментальному сенсі як «особової» форми ідентичності.

А отже, обмежуючись на даний момент методологічними алгоритмами вистежування етнічної та національної форм ідентичності як парадигмальних вимірів етнонаціональної культурної ідентифікації «образу» української пісенної естради на рівні стилістично сформованої мовно-лексичної тотожності, дозволимо собі полишити для наступних дослідницьких студій розгляд питання вже персоніфікованого внеску авторів-пісенників та виконавців щодо його творення.

У підсумок, однак, додамо, що порушені питання та запропоновані аналітичні алгоритми щодо пізнання національного виразу української пісенної естради мають беззаперечне практичне значення, оскільки з огляду на світовий контекст в історії української культури питання «національного» завжди супроводжувалося напругою реалізації націєтворчого процесу, покликанням якого була і є зміна ходу історії українського нації. Зокрема, у мистецькому просторі вияв сутнісних прикмет феномена етнонаціональної собітотожності української пісенної естради має сенс її ідентифікації згідно з суто ментально-архетипним змістом, що будучи основою сучасних етнокультурологічних наукових студій (Маринюк, Доля, 1992: 310 – 315) надає можливість для формулювання таких методологічно вивірених аналітичних векторів:

– як генеруючий чинник щодо способів роз'яснення та теоретично адекватного тлумачення специфіки національного стилеутворення, яке у різні часові моменти історії виявляє щоразу нові духовні пріоритети та способи їхнього художнього втілення, феномен етнонаціональної собітотожності української пісенної естради піддається аналітичному доведенню тоді, коли він трансформується у поняття національної свідомості і стає предметом критичної рефлексії в намірі осягнення культурних артефактів як об'єктів їх свідомого самоототожнення з певною стильовою моделлю естрадної культури світового зразка;

– як процес породження національного виразу української пісенної естради в статусі феномена націогенезу він має стадіальний характер згідно з етнічною («замкненою») та національною («відкритою») формами ідентифікації, що увінчується таким результатом, як етнонаціональна собітотожність – коли явища національної естрадної культури вбирають у себе її етнічний тип, але не обмежуються ним;

– пізнання ментально-архетипного зрізу національного виразу сучасної української пісенної естради пролягає крізь алгоритми рефлексивно позначеної самоідентифікації з достатньої міри розвинутими структурними та символьними формами естрадної культури світового зразка.

А отже, порушена проблематика етнонаціональної ідентичності «образу» сучасної української пісенної естради суттєво коригує аналітичне ставлення до неї, оскільки заперечує звичне правило вистежування «еталонності» певних стилістичних відповідників й натомість пропагує поглиблений інтерес до матриць стилеутворення як культуротворення в ролі певної історично-епохальної норми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Галела, Х. & Щур, Л. (2014). Український вокально-естрадний репертуар в «інтер'єрі» постмодерну. *Слобожанські мистецькі студії*. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Випуск 3 (06). Видавничий дім «Гельветика», 47–51.

2. Маринюк, В. & Доля, В. (1993). Ментальне поле національної свідомості. *Науковий збірник Українського Вільного університету* : *матеріали конференції «Український Вільний Університет: з минулого в майбутнє.* До 70-річчя з часу заснування» (м. Львів, 13–14 лютого 1992 року). Мюнхен–Львів: Фенікс Лтд, 310–315.

ДЕКОРАТИВНИЙ ЖИВОПИС ЯК МОЖЛИВІСТЬ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО БАЧЕННЯ В ДІТЕЙ

Аліна Гудкова,
студентки IV курсу спеціальності 014
середня освіта «Образотворче мистецтво»
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
науковий керівник:
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та технологій
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Олена Мозолюк

Декоративний живопис – спосіб зображення реальної дійсності шляхом виявлення виразності засобами колориту, композиційно-пластичними прийомами, використовуючи принципи узагальненості та стилізації (Корницька, Пекарська,2022) Цей вид живопису може допомогти дітям краще пізнати світ мистецтва, властивості різних аспектів створення картин та техніки для виконання власних задумів.

Ключові слова: *мистецтво, дизайн, колір, композиція, декоративний живопис, світлотінь, комерція.*

Декоративний живопис є досить розмитим та неконкретизованим явищем. Під час пошуку інформації про цей різновид живопису можна натрапити, як на звичайні стилізовані зображення, так і на твори народного мистецтва. Єдине у чому сходяться усі джерела – декоративний живопис покликаний прикрашати. З чого можна зробити такі висновки:

1. Декоративний живопис розпочав свою історію ще з давних давен. Його першими проявами були витвори народного мистецтва: розписи на посуді, стінах чи меблях. Початково він мав за мету прикрасити дім та предмети вжитку

але з плином часу він став прямим продовженням комерційної діяльності. Це відбулось через залучення мистецької складової до комерційного дизайну.

Комерція – це в загальному сенсі підприємницька діяльність спрямована на купівлю та продаж товарів на послуг. Початково мистецтво сприяло комерції або було його інструментом наприклад вивіски, оголошення і тому подібне. А вже з початку XX століття воно стало повноцінно комерційним явищем – мистецтво продає та придається. Найбільшим впливом, на формування комерційного декоративного живопису, володіла творчість американського художника Енді Воргола. Він використовував комерцію як засіб своєї творчості. В подальшому митці все частіше ставали робітниками комерції, розробляли дизайн, працювали на великі компанії.

2. Твори декоративного живопису підпадають під такі характеристики:

- абстрактна складова;
- стилістичне оформлення;
- використання нестандартних технік для створення чи подання зображення;
- використання творів у реалізації дизайн проєктів.

Декоративний живопис це, фактично, довільне та гармонійне поєднання кольорів та світлотіні, що загорнуті у абстрактні, експресивні чи навіть мінімалістичні рамки.

Аналізуючи інформацію подану вище можна зрозуміти, що декоративний живопис є чи не найкращим рішенням для розвитку художнього бачення у дітей.

Це проглядається у тому, що декоративний живопис є по своїй суті чимось одночасно простим і корисним у майбутньому, бо являє собою основу для сучасного графічного дизайну та декоративно-ужиткового мистецтва. З його допомогою можна навчити дітей краще бачити градації кольорів, гармонійні поєднання форм, навчити розрізняти вдалі та ефективні дизайни від невдалих.

Головними поняттями якими буде оперувати дитина при вивчені декоративного живопису: гармонія, колір та його види, світлотінь, композиція, дизайн.

Колір – це суб’єктивна характеристика чи трактування світлової хвилі, яку здатне сприймати та розрізняти людське око. Кольори бувають: локальні (колір предмета), комплементарні (додаткові, протилежні), симультанні, набуті (утворений впливом середовища на предмет). (Іттен, 2021)(Іттен, 2022)

Якщо діти будуть досліджувати колір через декоративний живопис, то вони зможуть краще зрозуміти кольорові ефекти шедеврів давнини та сучасних логотипів.

Світлотінь – це явище розподілення освітленості, яке ми можемо спостерігати на будь-якій поверхні. (Вікіпедія,11) Освітленість предмета посилюється з наближенням до нього джерела світла, з віддаленням – слабшає. Через таку логічну закономірність світлотінь на предметах, що розташовані на передньому плані, зображується художниками контрастніше. (Gurney, 2020)(Білінець,2021)

Світлотінь доволі гарно розкривається у декоративному живописі. В ньому можна чітко відділити усі елементи світлотіні і зрозуміти правила за якими їх зображають. Також художники нерідко виокремлюють промені світла на своїх картинах додаючи декоративного елементу у твір.

Світлотінь складається з таких елементів:

- відблиск (блік / полиск) – яскрава пляма світла на освітленій частині, розташована на вигині чи зламі, віддзеркалення джерела.
- світло – освітлена джерелом світла частина об’єкта.
- півтінь / напівтінь – слабка тінь, яка є проміжком між світлом і тінню, розташована під кутом до джерела світла.
- термінатор (лінія клопа) – місце, де форма переходить зі світла в тінь
- власна тінь – неосвітлена чи слабо освітлена частина об’єкта.
- ядро тіні (серце тіні) - область одразу за термінатором. Ядро тіні утворюється лише тоді, коли вторинне джерело світло не надто перекриває основне світло.
- рефлекс – смужка відбитого світла в області тіні із розмитими краями.

- падаюча тінь – тінь, яку відкидає, а іншу поверхню об’єкт; темніша ніж власна тінь. (Dodson, 1990) (Gurney, 2020) (Hogarth, 1991) (Loomis, 2021) (Білінець, 2021) (інтернет джерело, 10)

Композиція – це побудова та складові художнього твору, але композицією називають також і кінцевий результат, тобто сама композиція залежить від характеру та призначення художнього твору. (Галл, 2021)(Іттен, 2021)

Композиція як і у інших видах мистецтва є найголовнішою. У декоративному живописі композиція є найважливішою, бо одночасно робить картини гармонічнішими, а дизайни лаконічнішими. Правильна композиція допомагає краще сприймати твір та передати задум автора.

У декоративному живописі можна побачити або поєднання цих трьох основ у малюванні або використання лише однієї. З його допомогою діти навчяться комбінувати колір, світлотінь, форми та композицію для досягнення своїх цілей.

Тож використовуючи саме його у навчанні дітей можна, як навчити їх основам та різним технікам, так і виховати у них естетичне бачення, адже саме декоративний живопис призначений для прикрашання свого оточення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білінець, Є. (2021). Презентація «Світлотінь як засіб виявлення форми. Характер ліній, виразність штриха Подія 8. Серце космічного корабля». Освітній проект «На Урок» для вчителів. Вилучено з: https://surl.li/blszvq

2. Галл, С. (2020) Як розуміти мистецтво. (с. 96) Київ : Книголав.

3. Іттен Й. (2022) Мистецтво кольору. (с. 96) Київ : ArtHuss.

4. Іттен Й. (2021) Наука дизайну та форми. (с.136) Київ : ArtHuss.

5. Корницька, Л., & Пекарська, Д. (2022) Колористичні можливості сучасних технік декоративного живописного письма. Вилучено з https://surl.li/sxschd

6. Світлотінь в малюнку: закони і основи. Урок. Вилучено з https://yrok.pp.ua/serednya-osvta/13873-svtlotn-v-malyunku-zakoni-osnovi.html.

7. Учасники проектів Вікімедіа. Світлотінь – Вікіпедія. Вікіпедія. Вилучено з https://uk.wikipedia.org/wiki/Світлотінь.

8. Dodson, B. (1990) Keys to Drawing. (с. 224) Сполучені Штати Америки: F+W Media.

9. Gurney, J. (2020) Color and Light: A Guide for the Realist Painter. (с. 224) Велика Британія: Andrews McMeel Publishing.

10. Hogarth, B. (1991) Dynamic Light and Shade. (с. 160) Сполучені Штати Америки: Clarkson Potter/Ten Speed.

11. Loomis, A. (2021) Figure Drawing for All It's Worth. (с. 194) N.p.: Bibliomundi.

РОЛЬ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ У СТВОРЕННІ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ У ХОРЕОГРАФІЇ

Олександра Довгань,
студентка І курсу бакалаврату спеціальності 024 Хореографія
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Валентина Водяна,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
педагогіки і методики початкової та дошкільної освіти
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Тетяна Солонинка,
асистент кафедри
музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка

У статті досліджено роль акторської майстерності у процесі створення сценічного образу в хореографії. Розглянуто значення акторських технік у розвитку емоційної виразності танцівника та формуванні його здатності передавати ідеї, почуття і сюжетні лінії через рух. Проаналізовано взаємозв'язок між технічною досконалістю виконання танцювальних елементів і майстерністю художнього перевтілення виконавця. Розкрито сучасні підходи до інтеграції акторської майстерності у навчальні програми для хореографів і танцівників. Висвітлено вплив акторської підготовки на естетичну та емоційну складові танцювальної вистави.

Ключові слова: *мистецтво, хореографія, акторська майстерність, сценічний образ.*

Розвиток хореографічного мистецтва у сучасному світі вимагає нових підходів до створення сценічного образу, який стає основою для емоційного впливу на глядача. У цьому контексті акторська майстерність виконавця відіграє

важливу роль, саме через поєднання техніки танцю та виразності акторської гри формується багатогранний, живий і переконливий сценічний образ.

Сучасна хореографія активно взаємодіє з іншими видами мистецтва, такими як театр, кіно та перформанс, що сприяє інтеграції акторських технік у танцювальну практику. Це створює потребу вивчення нових методик навчання виконавців, які дозволяють розвивати їхні акторські здібності, розкривати внутрішню емоційність і вміння взаємодіяти з партнером та глядачем.

Значення акторської майстерності в хореографії також підсилюється через зростання інтересу до емоційно наповнених вистав, де акцент робиться не лише на технічну досконалість рухів, але й на драматургію, сюжетну глибину та передачу почуттів. Уміння хореографа і танцівника створювати виразні образи сприяє підвищенню художньої цінності постановки та поглибленню взаємодії з аудиторією.

Дослідження ролі акторської майстерності у створенні сценічного образу в хореографії є актуальним як з точки зору вдосконалення професійної підготовки виконавців, так і в контексті розвитку сучасного сценічного мистецтва загалом.

Значення акторських технік у розвитку емоційної виразності танцівника є надзвичайно важливим у контексті сучасного хореографічного мистецтва. Танцівник не лише виконує технічно складні рухи, а й виступає носієм художньої ідеї, здатним передавати емоції, почуття та сюжетні лінії через пластику тіла. Акторські техніки: робота над мімікою, жестами, внутрішнім станом і здатністю до перевтілення, дають змогу виконавцю наповнити танець смисловим змістом та досягти глибшого взаємозв’язку з аудиторією.

Залучення акторської майстерності сприяє розкриттю внутрішнього світу танцівника, допомагаючи йому виражати складні психологічні стани та створювати яскраві, багатогранні образи. Через оволодіння акторськими техніками виконавець отримує можливість точніше доносити до глядача концептуальну ідею постановки, підкреслюючи її емоційну і драматургічну наповненість. Це стає особливо важливим у контексті сучасної хореографії, яка часто звертається до складних і багатопланових сюжетів.

Використання акторських прийомів також дозволяє танцівнику органічно інтегрувати елементи театральної виразності у танець, розширюючи його художні межі. Таким чином, акторська майстерність слугує інструментом, що збагачує виконавську палітру танцівника, роблячи його рухи не лише технічно досконалими, а й емоційно насиченими та виразними.

Взаємозв'язок між технічною досконалістю виконання танцювальних елементів і майстерністю художнього перевтілення виконавця є одним із ключових аспектів хореографічного мистецтва. Технічна досконалість забезпечує базу, на якій будується виконання, даючи танцівнику можливість точно відтворювати складні рухи, керувати тілом і виражати різноманітні пластичні форми. Без ґрунтовної технічної підготовки неможливо досягти свободи виконання, необхідної для передачі емоцій і створення переконливого сценічного образу.

Однак самих технічних навичок недостатньо для повноцінного розкриття художнього задуму. Майстерність художнього перевтілення, яка базується на акторській майстерності, додає виконанню емоційної глибини, дозволяючи танцівнику створювати багатогранні образи та передавати зміст, що виходить за межі фізичного руху. Це вимагає від виконавця вміння працювати з емоційними станами, взаємодіяти з партнером, залучати глядача до переживання внутрішньої драми або концептуального змісту вистави (Літовченко, 2023: 267).

Гармонійне поєднання технічної майстерності та акторського перевтілення дозволяє досягти інтегрального ефекту, де рух і емоція стають єдиним цілим. Техніка стає інструментом, за допомогою якого передається внутрішній стан виконавця, а майстерність перевтілення додає рухам смислової глибини і художньої виразності. Танцівник, який володіє обома аспектами, здатен не лише виконати складні рухи, а й зробити їх емоційно насиченими, викликаючи у глядача сильні переживання.

На нашу думку, технічна досконалість і художнє перевтілення є взаємодоповнюючими елементами, що забезпечують високу якість виконання у хореографії. Їхній баланс визначає здатність танцівника створювати незабутні

сценічні образи, які не лише вражають технічною складністю, а й зворушують своєю емоційною правдивістю.

Сучасні підходи до інтеграції акторської майстерності у навчальні програми для хореографів спрямовані на розвиток гармонійної взаємодії технічних і творчих навичок виконавців. В умовах постійного оновлення мистецтва, акцент робиться на міждисциплінарність, що дозволяє поєднувати класичні хореографічні техніки з елементами театральної педагогіки.

Одним із ключових напрямів є впровадження спеціальних акторських курсів у навчальні програми хореографічних закладів. Ці курси зосереджені на розвитку міміки, жестів, вміння передавати емоційні стани, а також на техніках перевтілення та побудови сценічного образу. Викладачі театрального мистецтва запрошуються до співпраці з хореографічними кафедрами для передачі методик роботи над внутрішньою драматургією руху.

Практичні заняття доповнюються творчими лабораторіями, під час яких студенти працюють над інтерпретацією сюжетів, розігрують імпровізації та досліджують виразні можливості тіла у поєднанні з акторською грою. Такі лабораторії стимулюють розвиток уяви, емоційної чутливості та здатності до творчого експерименту.

Сучасний підхід також передбачає активне використання інтерактивних і цифрових технологій. Наприклад, відеоаналіз допомагає студентам відстежувати свою виразність у русі та порівнювати різні емоційні трактування сценічного образу. Крім того, участь у мультимедійних проєктах і перформансах розширює їхній досвід роботи з комплексними художніми формами.

Ще одним важливим аспектом є акцент на персоналізованому підході до розвитку виконавців. Викладачі працюють над тим, щоб допомогти кожному студенту розкрити свій індивідуальний стиль і знайти особисті засоби виразності через інтеграцію акторської майстерності.

Усе це сприяє формуванню багатогранних виконавців, здатних створювати яскраві, емоційно насичені сценічні образи, що відповідають сучасним вимогам хореографічного мистецтва.

Акторська підготовка суттєво впливає на естетичну та емоційну складові танцювальної вистави, збагачуючи її зміст і форму. У хореографічному мистецтві, де рух є основним засобом виразності, саме акторська майстерність дозволяє надати танцю драматургічної глибини, створюючи образи, здатні резонувати з глядачем на емоційному рівні.

Естетична складова вистави, яка проявляється у візуальній гармонії, пластичності та композиційній довершеності, значною мірою залежить від того, наскільки виконавець може надати своїм рухам змістовної наповненості. Завдяки акторській підготовці танцівник отримує здатність не лише демонструвати технічну майстерність, а й створювати виразні картини, наповнені емоціями, що підсилюють художній вплив постановки.

Акторська майстерність також відіграє ключову роль у формуванні емоційної складової вистави. Танцівник, який володіє акторськими техніками, здатен передати внутрішній конфлікт персонажа, його почуття та переживання через рух і міміку. Це створює глибший зв’язок між сценою та глядачем, викликаючи співпереживання та емоційну залученість.

Крім того, акторська підготовка сприяє цілісності вистави, адже вона допомагає танцівникам краще усвідомлювати драматургічну логіку твору. Виконавці, які розуміють мотивацію своїх персонажів та їхню роль у загальній структурі постановки, створюють гармонійні образи, що інтегруються у хореографічний задум. Акторська підготовка значно збагачує танцювальну виставу, підвищуючи її естетичну цінність і емоційну силу. Вона дозволяє танцювальному мистецтву виходити за межі фізичного руху, перетворюючи його на багатовимірний художній твір, який здатний глибоко впливати на сприйняття глядача (Гекалюк, 2015).

Отже, акторська майстерність відіграє ключову роль у створенні сценічного образу в хореографії, забезпечуючи гармонійне поєднання технічної досконалості танцювальних елементів із глибокою емоційною виразністю. Вона слугує інструментом, який дозволяє виконавцям трансформувати фізичний рух у багатовимірний художній засіб, здатний передавати ідеї, почуття та сюжетні

лінії. Розвиток акторських навичок у танцівників сприяє формуванню яскравих і переконливих сценічних образів, які глибоко впливають на глядача. Інтеграція акторської підготовки в навчальні програми хореографів і танцівників забезпечує багатогранний розвиток виконавців, збагачуючи їхню емоційну чутливість, виразність і здатність до творчого перевтілення.

Акторські техніки також є важливим елементом, що підсилює естетичну та емоційну складові танцювальних вистав. Вони допомагають розкривати драматургічний потенціал хореографічних постановок, роблячи їх більш цілісними, насиченими і здатними викликати у глядачів сильні емоційні переживання.

У сучасній хореографії, яка прагне поєднувати різні види мистецтва, акторська майстерність стає необхідною умовою для створення інноваційних та емоційно резонансних вистав. Гармонійне поєднання технічної майстерності з акторськими навичками відкриває нові можливості для розвитку танцювального мистецтва, підвищуючи його художню цінність та впливовість.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гекалюк, Л. Ю. (2015). *Основи акторської майстерності і режисури в танці: методичні рекомендації для самостійної роботи студентів мистецько-педагогічних спеціальностей*. Умань: ФОП Жовтий О. О.

2. Літовченко, О. & Плахотнюк, О. (2023). Виражальні прийоми в процесі втілення ідейно-художнього вирішення хореографічної вистави. *Collection of Scientific Papers «SCIENTIA» (March 24, 2023; Zagreb, Croatia)*, 267–268. Вилучено із https://previous.scientia.report/index.php/archive/article/view/836

3. Літовченко, О. А. (2020). *Пластика як інтеграційний засіб в сценічному мистецтві*. Publishing House «Baltija Publishing», 82–84.

4. Сосніна, В. Ю. (2018). *Теорія і практика акторської майстерності у хореографії: Тези лекцій*. Львів. Вилучено із https://surl.li/klrgrz

ВПЛИВ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА НА СУЧАСНЕ ЖИВОПИСНЕ МИСТЕЦТВО

Катерина Доленко,
студентка 4 курсу спеціальності 014 Середня освіта
(Образотворче мистецтво)
Хмельницької гкипнітарно-педагогічної академії
науковий керівник:
кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри,
заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки майстрів
народного мистецтва, член спілки дизайнерів України
Валентина Греськова

Українське народне мистецтво, сформоване в умовах сільського побуту з глибокою символікою, є важливою частиною культурної спадщини та впливає на сучасний живопис. Традиційні жанри – вишивка, писанкарство, петриківка – надихають митців, які переосмислюють їх через призму модернізму. Прикладом є творчість Марії Примаченко, чия фольклорна стилістика надихає нові покоління. Сучасні проєкти, як «Вишиваний код України», популяризують народне мистецтво у глобальному контексті. Попри комерціалізацію, воно сприяє збереженню національної ідентичності та розвитку живопису.

Ключові слова: *українське народне мистецтво**,** символіка**,** петриківка, модернізм, постмодернізм, культурний діалог.*

Українське народне мистецтво є невід'ємною частиною культурної спадщини, що об'єднує численні вікові традиції і символи, передавані від покоління до покоління. Його вплив на сучасне мистецтво, зокрема на живопис, є величезним. Протягом століть народні митці створювали унікальні твори, в основі яких лежали прагнення до гармонії, естетичної краси та глибоких метафізичних сенсів. Ці традиції, у свою чергу, стали невичерпним джерелом

натхнення для художників сьогодення, які беруть найкраще з минулого та адаптують його до вимог часу (Гончаренко, 2020: 45).

Народне мистецтво, яке сформувалося в умовах сільського побуту, наповнене глибокою символікою, що відображає уявлення людей про навколишній світ і космос. Вишивка, писанка, петриківка, різьблення по дереву — усі ці жанри живопису містять у собі символи, що мають глибоке сакральне значення. Наприклад, писанки часто оздоблюються мотивами, які символізують сонце, родючість і процвітання. Петриківка своїми квітковими мотивами передає красу природи й відчуття гармонії. Ці елементи мистецтва вважались оберегами, які забезпечували благополуччя та захищали від злих сил (Білокінь, 2018: 32). Сучасний живопис переосмислює ці символи, роблячи їх актуальними у контексті глобального мистецького діалогу (Островська, 2019: 27).

Сучасні художники активно звертаються до народного мистецтва як джерела натхнення. Вони інтегрують традиційні техніки в контекст модернізму та постмодернізму, створюючи абсолютно нові художні форми. Наприклад, петриківський розпис із характерними мазками «зернятка» та «пелюстки» став основою для графічних і дизайнерських експериментів (Каталог виставки, 2021: 18).

Одним із яскравих прикладів є творчість Марії Примаченко, яка поєднувала фольклорну символіку з яскравими, експресивними кольорами. Її роботи стали своєрідним містком між традиційним та сучасним мистецтвом, а також джерелом натхнення для сучасних митців (Білокінь, 2018: 38).

Сучасне мистецтво активно шукає шляхи збереження національної ідентичності через художні проєкти, що звертаються до народних традицій. Наприклад, проєкти “Вишиваний код України” та “Нове дихання традицій” ілюструють, як народні елементи інтегруються в цифрові ілюстрації, моду та дизайн. Завдяки цьому традиційні образи, колись орієнтовані лише на побутове використання, стають частиною глобального мистецького простору (Каталог виставки, 2021: 22).

Незважаючи на численні переваги інтеграції народних елементів у сучасне мистецтво, цей процес стикається з певними викликами. Один із ризиків — це комерціалізація народних мотивів, коли їх використовують поверхнево, без урахування глибокого змісту та контексту. Часто традиційні образи й символи можуть втратити своє значення, якщо їх застосовувати без розуміння їхньої культурної важливості (Рибакова, 2023: 15).

Однак ці труднощі можуть слугувати поштовхом для створення нових концептуальних робіт, які поєднують глибоке знання традицій із інноваційними підходами. Таким чином, народне мистецтво продовжує розвиватися, стаючи частиною сучасного культурного діалогу, збагачуючи художню палітру нашого часу (Гончаренко, 2020: 49).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

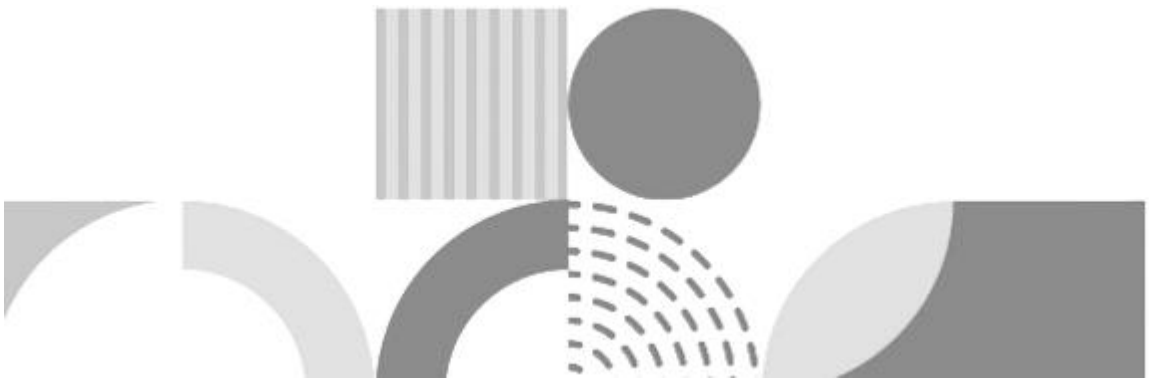
1. Білокінь, С. (2018). *Марія Примаченко: життя і творчість*. Львів: Видавництво Старого Лева.

2. Гончаренко, Т. (2020). *Українське народне мистецтво: традиції та трансформації*. Київ: Мистецтво.

3. Каталог виставки «Вишиваний код України». (2021). Київ: Національний музей українського народного мистецтва.

4. Островська, І. (2019). Техніка народного розпису в сучасному живописі. *Українська академія мистецтв*.

5. Рибакова, О. (2023). Виклики комерціалізації народного мистецтва у XXI столітті. *Українське мистецтво*, 2.



ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ CONTEMPORARY DANCE У ПРОЦЕСІ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ГАРМОНІЗАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ

Анастасія Заліщук,
студентка IVкурсу спеціальності 024 «Хореографія»
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
науковий керівник:
старший викладач кафедри хореографії
Хмельницької гуманітарно- педагогічної академії
Галина Матущак

У статті розглянуто сучасний танець contemporary, як потужний інструмент гармонізації особистості, який розвиває фізичну витривалість, емоційну гнучкість і духовну цілісність. Виявлено, що танець contemporary сприяє зниженню стресу, створенню гармонійного зв'язку між тілом і розумом. Проведено аналіз теоретичних праць фахівців щодо даної теми. Визначено, що сучасний танець contemporary є важливим аспектом, як фізичного, так і психологічного розвитку людини.

Ключеві слова: *сучасний танець; психологічна гармонізація; танець contemporary; танцювальна-рухова терапія.*

Проблема збереження й гармонізації психологічного здоров'я сучасної людини виявляється сьогодні досить актуальною та соціально значущою. Сьогодні у зв'язку з тривалим перебуванням України у стані воєнного конфлікту більшість наших співвітчизників опинилися в ситуації хронічного стресу. Психіка сучасної людини відчуває потужні негативні впливи соціального та політичного характеру. Умови реальної загрози життю, втрати роботи, вимушеної міграції та еміграції, роз'єднання родин тощо викликають хронічну психічну втому й зумовлюють розвиток дисгармоній психологічного здоров'я наших громадян.

Тому розробка психологічних технологій, спрямованих на зміцнення психологічного здоров'я особистості виявляється сьогодні найактуальнішим завданням не тільки для громадян України, а й для усієї світової спільноти, оскільки саме психічно-здоровий стан людини зумовлює її психологічний комфорт і значно впливає на ефективність її життя й праці. Танець contemporary упродовж останніх років викликає стійкий науковий інтерес в Україні та світі.

На різних етапах свого розвитку людство постійно зверталося до танцю як до універсального засобу виховання тіла і душі людини – засобу гармонізації та виховання особистості. Специфіка хореографічного мистецтва визначається його багатогранним впливом на людину, що зумовлено самою природою танцю як синтетичного виду мистецтва. Впливаючи на розвиток емоційної сфери особистості, удосконалюючи тіло людини фізично, виховуючи через музику духовно, хореографія допомагає набути впевненості у власних силах, дає поштовх до самовдосконалення, до постійного розвитку (Інтернет джерело: 7).

Заняття з хореографії та танець contemporary зокрема, використовують як метод лікування – танцювальна терапія, який чудово зарекомендував себе при лікуванні депресії, неврозів і у випадках з більш серйозними психічними розладами. Вплив танцювальної терапії на психіку, методи танцювальної психотерапії працюють саме з психікою через тіло (Голдрич, 2006).

Ще у давні часи люди помітили, що танець має цілющі властивості. У літописних джерелах згадується про першого лікаря – китайця Хуато (141 рік н.е.), який застосовував для лікування рух. За допомогою відповідних рухів, міміки, жестів, поз та музики, людина здатна передати свій настрій, почуття, переживання, влучно розкрити цілісний музично-руховий образ (Голдрич, 2006).

Танцювально-рухова терапія – це міждисциплінарна сфера, яка існує на стику психотерапії і танцювального мистецтва. Крім того, вона тісно пов'язана з багатьма іншими областями знання. Серед них: анатомія, фізіологія, психофізіологія, кінезіологія, нейропсихологія, різні теорії руху і танцю, психологія і т.д., – тобто практично все, що можна віднести до сфери знання про тіло, рух, танець, психіку, про творчий процес і творче вираження (Бірюкова).

З танцювальних новаторів відома Айседора Дункан. Вона була неповторна як виконавець і виражала саме ті ідеї, які були прапором модерністського мистецтва. Німецька танцівниця і хореограф Мері Вігман стала основоположницею танцювального експресіонізму. Її цікавили людські афекти. Емоційне переживання народжувало тілесну форму і визначало якість руху. Мері Вігман принесла в танцювальну педагогіку і балетмейстерське мистецтво імпровізацію.

Луїджі Про – італійський психолог і психотерапевт, відомий завдяки розробці методики танцювальної терапії. Потрапивши в автомобільну аварію в Лос-Анжелесі, лікарі не сподівалися що він видужає після перелому основи черепа і паралічу однієї сторони тіла. У глибокій комі внутрішній голос сказав Луїджі: «Ніколи не припиняй рухатися, хлопче. Якщо ти зупинишся – помреш». Лікарі сказали йому, що він ніколи не буде ходити. На що він рішуче відповів: «Я збираюся танцювати». Він створив власну систему вправ для реабілітації, яка стала першою у світі завершеною технікою для вивчення джазового танцю.

Наше тіло зберігає в собі пам’ять усього нашого життя, тих обмежень, які ми придбали і тих можливостей, які ми можемо використовувати. У кожного тіла є своя мова. Найчастіше, це дуже “тиха” мова – ледь помітний нахил голови, рідко усвідомлювані рухи пальців, на що ми просто не зауважуємо. У кожного тіла є свої “улюблені” (точніше, звичні) пози, жести, особливості ходи, що притаманні саме йому. На жаль, ми не звикли звертати уваги на цю мову.

У кожної людини є образ свого “я”, який виражений в образі тіла. Стереотипи, породжені вихованням і перенесеними стресами, втілюються у нашому житті й у нашому тілі. У людей є обмеження, страхи і нереалізовані бажання, які виражає тіло. Тому танець – це також і взаємодія, історія людських взаємин (Ендюс, 1996). Через танець ми можемо:

- більш відкрито глянути на світ людських взаємин;
- виразити ті почуття, які ми не вміємо і боїмося виражати;
- реалізувати ті бажання, які нам поки-що страшно чи ніяково втілити;
- знайти взаєморозуміння, якого так не вистачає в повсякденному житті.

Отже, робимо висновок, що танцювально-рухова терапія та танець contemporary – це взаємозв'язок між рухом та емоцією. За допомогою руху і танцю внутрішній світ людини стає більш глибоким і зрозумілим. У танці люди діляться своїми глибокими переживаннями і цілями. Також танцювально-рухова терапія – це шлях до творчої зрілості, до вміння самовиразитися у мистецтві хореографії.

Тому, на нашу думку, саме психологічне налаштування, внутрішнє відчуття образу зробить танець не лише таким, який зовні красиво споглядати, а й таким, який хочеться переживати внутрішньо разом з його виконавцями. Танець contemporary є одним із найбільш виразних і терапевтичних видів танцю, що може стати потужним засобом досягнення психологічної гармонії. Він поєднує елементи сучасного танцю, імпровізації, технік дихання та усвідомленого руху, що сприяє емоційному та фізичному балансу особистості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бірюкова, І. Танцювально-рухова терапія: тіло як дзеркало душі. URL: https://surl.li/vwhqhu (дата звернення: 03.01.2025).

2. Голдрич, О. С. (2006) *Методика викладання хореографії*: навч. посіб. Львів: Сполом. 84 с.

3. Ендюс, Т. (1996) Магія Танцю. Київ: Ваклер. 256 с.

4. Матущак, Г., Бучківська, Г., Балух, М, Єфімчук, О. & Циганик, М. (2024) Тенденції та передовий досвід у сучасній хореографії. *Університетська освіта: Перспективи та інновації науки*, 1 (35), 57-68.

5. Психологічні особливості впливу танцю на розвиток особистості. URL: https://www.inforum.in.ua/conferences/18/40/310 (дата звернення: 03.01.2025).

6. Шабаліна, О. М. (2017) *Пластичність. Мова. Тіло* : монографія. Київ : ФО-П Поліщук О. В. 194 с.

7. Шариков, Д. І. (2010). *Contemporary dance у балетмейстерському мистецтві*: навчальний посібник. Київ: КиМУ. 173 с.

НАРОДНО-ПІСЕННА ОБРЯДОВІСТЬ У КОНТЕКСТІ ЖИТТЄВОГО ЦИКЛУ ЛЮДИНИ

Олена Зозуляк,
студентка 1 курсу магістратури
спеціальності 025. Музичне мистецтво
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Богдан Водяний

У статті розглянуто феномен народно-пісенної обрядовості як елементу нематеріальної культурної спадщини, що забезпечує збереження міжпоколінних зв'язків та передає світоглядні, естетичні й духовні цінності українського народу. Охарактеризовано обрядові пісні, пов'язані з життєвими циклами людини (народження, шлюб, поховання), їх символіку, функціональні аспекти та педагогічний потенціал. Висвітлено історичний контекст дослідження народно-пісенної обрядовості від перших етнографічних праць до сучасних наукових підходів. Подано аналіз основних функцій обрядових пісень (сакральної, соціалізуючої, естетичної, емоційно-психологічної, комунікативної) та їх ролі у збереженні національної ідентичності й культурного коду українського народу.

Ключові слова: *музичне мистецтво, народно-пісенна обрядовість, життєвий цикл людини, символіка, етнографія.*

Народно-пісенна обрядовість є елементом нематеріальної культурної спадщини, яка зберігає глибинні зв'язки між поколіннями та відображає світогляд, естетичні цінності й емоційно-психологічні аспекти людського життя.

У традиційній обрядовості народів України яскраво простежується розуміння життєвого циклу людини – від народження до смерті, – що втілюється в піснях та обрядах.

Актуальність дослідження зумовлена сучасними викликами глобалізації, які спричиняють поступове зникнення унікальних народних традицій, зокрема обрядової пісенності. Втрата цих цінностей може призвести до руйнування культурного коду нації, адже саме пісенна обрядовість виявляє автентичність і багатство духовного життя народу.

Обрядові пісні, пов’язані з певними життєвими етапами: народженням, шлюбом, становленням особистості, поховальними обрядами, тощо. Вони містять багатошарову символіку, яка інтегрує проявлення про природу, соціум і духовність. Вони забезпечують також важливу педагогічну функцію, передаючи молодшому поколінню моральні цінності та культурні традиції.

Проблема народно-пісенної обрядовості давно привернула увагу вчених, адже вона є ключовим аспектом вивчення етнічної культури. Перші наукові розвідки в цій галузі почалися ще в XIX столітті. Значний внесок у дослідження зробили українські етнографи, фольклористи та музикознавці.

Серед перших дослідників виділяється Михайло Максимович, який займався збиранням та вивченням українських народних пісень. Важливі праці залишили Олександр Потебня, який досліджував міфопоетичну основу народної творчості, та Філарет Колесса (Колесса, 1920), який систематизував обрядові пісні й вивчав їх зв’язок із життєвими циклами.

У XX столітті народно-пісенна обрядовість стала об’єктом поглиблених музикознавчих і фольклорних досліджень. Леся Українка (Українка, 1903) звернула увагу на її драматичний потенціал у своїх літературних творах. Водночас Михайло Грушевський (Грушевський, 1907) у своїй «Історії української літератури» аналізував історичні витоки та еволюцію народних пісень.

Сучасні дослідники, такі як Ганна Коробка (Коробка, 2018), Людмила Єфремова (Єфремова, 2015) та інші, вивчають регіональні особливості та їх

значення в контексті збереження національної ідентичності. Наталія Стеценко наголошує на тому, що обрядові пісні є носіями «культурних кодів», що дозволяє передавати глибокі емоційно-духовні переживання і служити лише чинником збереження традицій. За її словами, «народна пісня – це не лише поетичний твір, але й культурна програма, що сприяє формуванню світогляду та моральних орієнтацій» (Стеценко, 2003).

Народно-пісенна обрядовість – це сукупність обрядових пісень, які супроводжують важливі ритуали та події в житті людини й громади. Вона є невід'ємною частиною традиційної культури, що відображає світогляд, моральні засади, релігійні явлення та зв'язок людини з природою.

Обрядові пісні виконувалися під час конкретних дій, які мали магічно-ритуальне, соціальне чи виховне значення. зазвичай вони прив'язані до календарних свят або подій життєвого циклу (народження, весілля, смерть).

Народно-пісенна обрядовість виконує кілька основних функцій:

- Сакральна – пісні як засіб звернення до вищих сил або природних явищ (сонця, дощу, врожаю). Збереження ритуальних формул, які вважалися магічними дієвими.
- Соціалізуюча – пісні як засіб включення людини в громаду, формування почуття власності до колективу. Закріплення моральних і соціальних норм у свідомості членів громади.
- Естетична – відображення краси народної поетичної творчості. Формування естетичних смаків через поєднання тексту, мелодії та обрядових дій.
- Емоційно-психологічна – допомога в переживанні складних життєвих моментів через спільне виконання пісні (смерть, розлука, шлюб).
- Комунікативна – передача інформації та досвіду між поколіннями.

Обрядові пісні займають важливе місце в культурній спадщині українського народу, виступаючи своєрідним каналом передачі знань, традицій та історичних подій через покоління. Вони не тільки супроводжують різні етапи життєвого циклу людини, але й служать елементом у формуванні національної

єдності та культурного розвитку. Через пісні передавались соціальні, морально-етичні та духовні цінності, що дозволяло зберігати колективну пам'ять про історичні події, соціальні структури, родинні обов'язки і норми.

На етапі народження та раннього дитинства пісні виконували функцію захисту, виховання й гармонізації стосунків матері та дитини. Колискові пісні не лише не заспокійливий ритм, але й перші світоглядні установки. В них часто зверталися до сили природи або релігійних символів, наприклад:

«Ой люлі-люлі, дитя, спати,
Прийде до тебе ангел з неба…»

Етнографи відзначили, що колискові пісні були великими для формування емоційного зв'язку між матір'ю і дитиною. Вони мали також магічну функцію захисту, адже вважалося, що спів оберігає немовля від злих сил.

Період юності символізував перехід від дитинства до дорослого життя, що супроводжувалося обрядовими піснями, зокрема веснянками. Як писала Леся Українка «У веснянках звучить сама душа українського народу – світла, радісна і повна надій» (Українка, 1903).

Ці пісні часто оспівували пробудження природи, перші почуття любові та прагнення гармонії. наприклад:

«Ой на горі жито,
Сидить дівча, квіти плете…»

Шлюбні пісні проводили кожен етап весільного обряду – від сватання до самої весільної церемонії. У цих піснях відображалися не тільки радощі, а й хвилювання, пов'язані зі створенням нової сім'ї. також, символіка плетіння вінків, розплітання коси та прощання з рідною домівкою часто передається через пісню:

«Ой у полі калина,
Під калиною дівчина…»

Філарет Колесса зазначив, що весільні пісні є «живою енциклопедією соціальних відносин, у яких відображається сімейне життя народу» (Колесса, 1920).

Завершальний етап життєвого циклу – це прощання з життям. Траурні пісні (голосіння) виконували функцію вираження скорботи та полегшення душевного болю. Вони часто малі філософські забарвлення, наприклад:

«Ой вийду я на могилу,
До рідної поговорю…»

Як зазначає Ганна Коробка, голосіння не тільки допомагають упорядкувати емоції, але й «забезпечують духовний зв'язок між поколіннями, відображаючи віру у вічність душі» (Коробка, 2018).

У багатьох обрядових піснях зафіксовані важливі моменти історії, культурні та соціальні процеси, які мають значення для конкретної спільноти. Вони виступають як історичні документи, що відображають світогляд народу, його прояв про події, такі як народження дітей, весілля, смерть, а також майбутні аспекти життя, такі як праця, взаємовідносини в родині та громаді.

Особливо це помітно в піснях, які супроводжують весільні обряди. Вони часто відповідають у собі елементи, що символізують перехід до нової соціальної ролі, як-от обрядовий обмін дарунками, запрошення на весільний бенкет або освячення шлюбного союзу. Через такі пісні передавались не тільки символічні ідеї про любов, єдність та родину, а й конкретні соціальні правила та обов'язки, які мали бути виконані під час обряду.

Моральні цінності українського суспільства також відображені в обрядових піснях. Вони формулювали уявлення про правильну поведінку в різних соціальних ситуаціях: повага до старших, турбота про родину, обов'язково допомагати ближнім. впродовж поколінь пісні передавали соціальні та етичні моделі поведінки, через які люди не тільки спілкувались, але й навчилися співіснувати в суспільстві.

У весільних, похоронних чи хрещенських піснях звучать теми честі, вірності, суми, любові та священності життя. Особливо втрата близьких осіб, зафіксована у траурних піснях, мала особливу важливість для утримання культурних норм. У таких піснях відображено шанування предків, символічне

звернення до небес і святого духу, що було важливим для релігійних та соціальних явлень.

Обрядові пісні стали інструментом збереження та зміцнення національного духу, особливо в періоди соціальних і політичних змін. В умовах колоніальної влади чи інших зовнішніх загроз пісні ставили можливість зберегти українську мову, народні явлення і символи, що зберігали національну самобутність. Через пісні звучали протестні настрої, що виражалися у формі народного гумору, іронії або навіть гіркої рефлексії.

Як важливий елемент української народної культури, пісенна обрядовіть суттєво впливає на формування світогляду людини та її духовної сутності. Пісні не лише відображають уявлення людей про навколишній світ, але й впливають на їхній внутрішній активний стан, світосприйняття та ставлення до основних аспектів життя, таких як любов, родина, смерть, праця та природа. Вони є не тільки музичними творами, а й відображенням соціальних і духовних реалій, які підтримують основні морально-етичні норми суспільства.

Обрядові пісні, що супроводжують народження, шлюб і смерть, розвивають важливу роль у формуванні прояву людини про ці основні етапи життєвого циклу. Пісні народження, які звучать під час хрестин або під час першого кроку дитини, символізують не тільки фізичний, але й духовний розвиток, початок нової стадії життя. Вони сповнені надії на майбутнє, розкривають образ дитини як невинної частини великого природного циклу. Пісні на похоронах або згадках, у свій момент, мають глибокий метафізичний зміст і часто виражають відчуття втрати та суми, але разом з тим – і віру в безсмертя душі.

Народно-пісенна обрядовість має багатий символічний зміст, що проявляється через численні елементи, пов’язані з природою, календарними святами та релігійними віруваннями. Наприклад, у весільних піснях часто фігурують образи роду, землі, води, що є метафорами життя, народження і розвитку. Ці символи допомагають людям усвідомлювати своє місце в

природному циклі, використовувати своє місце як частину великої гармонії між природою, людським життям і духовним світом.

Те саме можна сказати і про обрядові пісні на святах, таких як Різдво або Великдень, які поєднують релігійні і народні елементи. Вони виступають не лише як засіб духовного очищення, але й як своя рідна перехідна точка між світом повсякденним і сакральним, де людину супроводжує відчуття зв'язку з вищими силами.

Важливою функцією обрядових пісень є їх роль у психоемоційному зціленні та підтримці. Під час важких етапів життя – таких як хвороби, втрати або соціальні негаразди – вони виступають як форма підтримки, яка разом з людьми переживає складні моменти. Мелодії, ритмічні структури та текст пісні сприяють емоційному розвантаженню, створюють атмосферу спільного переживання і взаємної підтримки. такі пісні часто забезпечуються колективно, що підвищує ефект єдності та солідарності.

Духовне зцілення через пісню – це не лише терапевтичний процес, але й символічний акт відновлення внутрішньої гармонії та балансування з природою і світом навколишнього середовища. Пісня стає своєрідним медитативним інструментом, що очищає душу, дозволяє людям знайти успішно та прийняти свою долю.

Народно-пісенна обрядовість є активним складником культурної спадщини українського народу, що взаємодіє з іншими етапами життєвого циклу людини. Пісні, які супроводжують народження, юність, шлюб і смерть, не тільки виражають емоції та прагнення людей, але й забезпечують соціальні, духовні та психологічні функції. Через ці пісні зберігаються глибинні уявлення про природу, життя та смерть, взаємодію людини з оточуючим світом, що створює особливу символіку, яка передає сенс життя в цілому. Аналізуючи функції та символи, можна зробити висновок, що ці пісні служать інструментом соціалізації, збереження культурних традицій та передачі знань між поколіннями.

Особливо важливою є роль обрядових пісень у формуванні морально-етичних та духовних засад, які передаються через покоління. Як зазначає Філарет Колесса, «У народних піснях не тільки відображається життя, але й будується новий світ через символіку, яка є основою народної світоглядної системи» (Колесса, 1920).

Отже, народно-пісенна обрядовість у контексті життєвого циклу людини – це важливий елемент культурної традиції, який не лише зберігає багатий спадок минулого, але й продовжує бути важливою складовою сучасного суспільного життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грінченко, Б. Д. (1958). *Українські народні пісні з нотами* (Том 1). Київ: Видавництво АН УРСР.

2. Грушевський, М. (1907). *Історія української літератури*. Львів: НТШ.

3. Єфремова, Л. (2015). *Міфопоетичні аспекти обрядової творчості українців*. Харків: Освіта.

4. Колесса, Ф. (1920). *Українські народні мелодії*. Київ: Друкарня С. В. Кульженка.

5. Коробка, Г. (2018). *Символіка обрядової пісенності у культурній традиції українців*. Київ: Ліра-К.

6. Стеценко, Н. (2003). *Народно-пісенна обрядовість в українській культурі*. Київ: Наукова думка.

7. Українка, Л. (1903). *Веснянки і русальні пісні у творчості українського народу*. Львів: НТШ.

ПЕРЕДУМОВИ ЗАРОДЖЕННЯ СЮРРЕАЛІЗМУ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА МИСТЕЦТВО

***Марія Каленик*,**
студентка IV курсу спеціальності
014 Середня освіта (Образотворче мистецтво)
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія
Науковий керівник:
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого,
декоративно-прикладного мистецтва та технологій,
член спілки дизайнерів України
Олена Мозолюк

Стаття досліджує витоки та еволюцію сюрреалізму як одного з ключових мистецьких рухів XX століття. Аналізуються гротескові образи Ренесансу, впливи дадаїзму, символізму та психоаналізу Фройда. Розглядається значення Другого маніфесту Андре Бретона та його вплив на розвиток і розкол руху. Окрему увагу приділено творчості Ієроніма Босха, Джузеппе Арчімбольдо й Сальвадора Далі, які стали важливими для формування сюрреалістичного світогляду. Сюрреалізм постає як бунт проти традиційного світогляду, що прагне зруйнувати межі між реальним і уявним.

Ключові слова: *сюрреалім, гротескні образи, галюцинації і підсвідоме, психоаналіз.*

Зародження сюрреалістичного бачення світу можна побачити у книжкових мініатюрах Ренесансу, які мали в собі безліч гротескових образів. Окрім цього, паростки сюрреалізму помітні у орнаментиці “звіриного стилю” та у химерах багатьох соборів. Гротескні зображення не мають певного тлумачення, ні певної розшифровки. Вони зберігають у собі риси загадковості, химерності, вдалому поєднанні реальності і фантастики, комічного та трагічного, потворного та

прекрасного. Ця сфера ґрунтується на багатозначності образів, створених фантазією художника або поета, в яких у житті відбувається суперечливе і тяжке переломлення (Чесноков, 1961: 21).

Варто зазначити, що сюрреалізм зародився у надрах естетики дадаїзму та символізму, після чого став одним із найбільш глобальних мистецьких рухів XX століття. Хронологічно сюрреалізм охоплює 1920–1960-ті роки й включає величезну кількість поетів, дизайнерів, художників, кіномитців та драматургів. Причиною, чому сюрреалізм став таким популярним на той час, дослідники О. і А. Вирмо (Вирмо & Вирмо, 1996: 15) висували свої спостереження: усе полягало у колективних принципах руху та постійного впливу до "стану бурхливої пристрасті", що спонукало генератора сюрреалістичних ідей А. Бретона постійно долучати нових учасників і прощатися зі "старими". Іншою причиною стали міжнародні виставки та активна театральна й видавнича діяльність, яка привертала увагу преси.

Головну увагу в теорії сюрреалізму приділено психічним процесам, сну, божевіллю та галюцинаціям. Отже, щодо психоаналізу Фройда, саме послуговуючись ним і своїми власними спостереженнями (А. Бретон, перебуваючи як лікар у психіатричній лікарні під час військової повинності), дослідник напряму акцентує нашу увагу на потребі людей чогось бажати: "викликаючи на допомогу можливості незнаних станів для того, щоби досягти чогось більшого, аніж реальність" (Бретон, 1987: 32). Сюрреалісти експериментували з галюциногенами і спостерігали за тим, як розум поступово досягав кордонів із підсвідомим і переставав розуміти, де саме він знаходиться. У цьому стані народжувалися образи, що втілювалися у плоть та кров, набуваючи матеріальної форми (Вирмо & Вирмо, 1996: 22).

Сюрреалізм (від фр. surrealisme – надреалізм) остаточно сформувався як модерний художньо-літературний рух, основою якого стала тріада: бунт, кохання та краса. Варто звернути увагу на два знамениті заклики Рембо та Маркса, які стали основою у формуванні сюрреалістичного канону: "Змінити життя" та "Переробити світ" (Бретон, 1987: 45).

Напрям можна називати революційним перетворенням модерного мистецтва. Сюрреалізм став джерелом натхнення для десятків, а то й сотень мистецьких рухів. Його можна розглядати як прояв процесу “десублімації”, що охопив весь західний світ. “В людині починає повставати природа, і все те, що є темним, рвучким та імпульсивним” (Шелер, 1994: 67).

У 1930-х роках сюрреалістський рух пережив низку складних ситуацій. Значні розбіжності серед учасників примусили А. Бретона створити *Другий маніфест сюрреалізму*. За словами Бретона, “Сюрреалізм безоглядно визнає за свій догмат абсолютний бунт” (Бретон, 1987: 58).

Досліджував надри людського безсвідомого Сальвадор Далі. Його живопис став матеріалом для психоаналітичних досліджень. Натхненням для Далі були картини Джузеппе Арчімбольдо, які змушували глядача напружувати уяву, шукаючи приховані сенси (Бретон, 1987: 63).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бретон, А. (1987). Маніфест сюрреалізму. *Письменники Франції про літературу.*

2. Вирмо, А., & Вирмо, О. (1996). Метри сюрреалізму. СПб.

3. Гончарук, Т. В. (2004). Культурологія. Тернопіль.

4. Косиків, Г. (1998). «Пекельна машина» Лотреамона. У *Лотреамон. Пісні Мальдорора. Вірші. Лотреамон після Лотреамона.*

5. Леслі, Р. (1998). Сюрреалізм. Мрія про революцію. Мінськ: Белфакс.

6. Ніколенко, О., & Бардакова, Ю. (2003). Поезія французького сюрреалізму. Антологія. СПб.

7. Шелер, М. (1994). Вибрані твори: Гнозис.

8. Шеньє-Жардон, Ж. (2002). Сюрреалізм. Франція.

9. Teige, K. (1998). Dada a surrealismus. У *Čeckà literatura 1892-1946: Antologie programových projevú.* Katowice.

ІСТОРИКО-ГЕОГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ ФОРМУВАННЯ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ЦЕНТРАЛЬНОЇ УКРАЇНИ

Марія Каленська,
студентка ІІІ курсу спеціальності 024 «Хореографія»
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Сергій Качуринець,
заслужений артист України, доцент кафедри хореографії
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

У статті висвітлено історико-географічні чинники, які вплинули на формування танцювальних традицій центральних регіонів України: Вінниччини, Дніпропетровщини, Кіровоградщини, Київщини, Полтавщини та Черкащини. Проаналізовано вплив природного середовища, етнічних контактів, соціально-економічних умов та історичних подій на розвиток танцювальної культури регіону. Визначено особливості стилістики та функціонального призначення танців, що склали основу народної хореографії центральної частини України.

Ключові слова: *народний танець, хореографічна культура, історико-географічний аналіз, центральні регіони України.*

Танцювальні традиції народів формуються під впливом численних чинників, серед яких особливе значення мають географічні умови та історичні процеси. Центральні регіони України, які мають ключове географічне розташування, є осередком культурної взаємодії та етнічного синтезу. Це обумовлює багатство танцювальних форм, що відображає різноманітні впливи та соціокультурні контексти. Аналіз історико-географічних умов формування танцювальних традицій центральних регіонів України дозволить не лише реконструювати процеси розвитку хореографічної культури, а й з’ясувати її значення в сучасному мистецькому просторі.

Зародження танцювальних традицій Центральної України пов’язане з процесами формування перших поселень, городищ і «зародків» міст у пониззях Дніпра та Дністра, які виникли у VII ст. до н. е. за умов античного господарювання грецьких колоністів (Костюк та інші, 2022: 9–10). Ці осередки слугували місцями зосередження економічної й культурної активності, закладаючи фундамент для розвитку хореографічної культури. Із VI ст. поява фортець, ремісничо-торговельних селищ та міжплемінних центрів, що надалі трансформувалися в міста, сприяла інтеграції культурних традицій різних етносів. Взаємодія між місцевими племенами та прибулими колоністами спричинила обмін хореографічними елементами. Київ (V–VI ст.), Чернігів (VII ст.), Переяслав (X ст.) були ключовими точками цього культурного обміну. У цих містах поширювалися обрядові танки, що відображали космогонічні уявлення місцевих (слов’янських) народів.

Дослідження семантики обрядових танців відкриває глибинні аспекти прадавньої слов’янської культури. С. Кримський зазначає, що танець у цих обрядових практиках був «кодом прадавньої слов’янської культури», через який передавалася «динаміка рухових форм і структур, необхідних для духовного та фізичного вдосконалення» (Кримський, 2008: 302). Особливо значущим є те, що в ритуалах кожен рух мав глибоку символіку, зокрема відображав політ птахів, що слугував метафорою прагнення до свободи і духовного зростання.

К. Кіндер доповнює цей аналіз, підкреслюючи архаїчність і різноманіття семантики образу птахів у слов’янській обрядовій культурі. У дослідженнях вона звертає увагу на «космогонічні солярні символи, які містили образи злагоди, ніжності, вірності та родючості. Наприклад, горобець, який у слов’янській міфології асоціюється з чоловічою продуктивною силою, обрядово-еротичними та весільними мотивами, виступає як символ зв’язку між Землею і Сонцем» (Кіндер, 2011: 58). Таким чином, обрядові танці слов’янських народів слугували не лише засобом художнього самовираження, а й формою збереження та передачі сакральних знань.

Занепад культурних центрів у XII ст. (рис. 1.), викликаний нападами кочівників, мав подвійний вплив на танцювальну культуру регіону. З одного боку, частина міських танцювальних традицій була втрачена. З іншого боку, ті елементи, які збереглися, були передані до сільських громад, де трансформувалися в локальні хореографічні форми.

Рис. 1. Культурні центри України до кінця XII століття

Науковці в галузі біографічних та географічних наук, зокрема В. Костюк, О. Лаврик, О. Гарбар, Р. Власенко та Т. Андрійчук, визначають, що в XV–XVII століттях територія Центральної України охоплювала сучасні Вінницьку (частково), Дніпропетровську, Кіровоградську, Полтавську та Черкаську області (рис. 2.). Таке територіальне визначення відображає історико-географічні реалії, пов’язані з формуванням соціально-економічних, культурних і політичних особливостей регіону в зазначений період (Костюк та інші, 2022: 11).

Рис. 2. Культурні центри України XV–XVII століття

Одним із ключових факторів було зростання міжрегіональних контактів завдяки активному торговельному обміну, а також поширенню магдебурзького права, яке сприяло розвитку міст як центрів ремісничої, культурної та соціальної активності. У таких містах, як Чигирин, Полтава, Кременчук, формувалися міські святкові традиції, що передбачали спільні танці на ярмарках та інших громадських заходах. Наприклад, на міських майданах популярними ставали колективні танці типу «козака», які поєднували характерні для регіону елементи пластики та музики (додаток А). Водночас сільські громади зберігали локальні традиції обрядових танців, але під впливом міжетнічних контактів (зокрема, з татарами, поляками та молдаванами) ці традиції почали змінюватися.

Важливу роль у формуванні танцювальних традицій Центральної України відіграла Запорозька Січ, яка впродовж XV–XVIII століть була військово-політичним утворенням, що забезпечувало захист південних кордонів регіону від степняків. На думку Ю. Митрофаненка, «історичним ядром Центральної України були саме козацькі землі» (Митрофаненко, 2024: 39). Козацька спадщина формувала естетичну основу танцю, що вирізняється героїчною пластикою, драматичними сюжетами та символікою. Особливості козацького побуту, їхня військова культура та соціальна організація стали важливими чинниками, які впливали на розвиток танцювальної культури регіону.

Танці, що виникли в козацькому середовищі, відзначалися динамічністю, мужністю і водночас витонченістю. Вони поєднували елементи військової підготовки, акробатичні рухи та імпровізацію. Одним із найяскравіших прикладів є танець «Гопак», який став не лише засобом фізичного загартування козаків, а й символом свободи, сили та героїзму. Танці такого типу часто виконували на військових святах, під час відпочинку після походів чи на громадських зібраннях.

Як слушно зауважила мистецтвознавиця А. Підлипська, «Гопак» давно переріс рамки простого танцю і став своєрідним архетипом, глибоко вкоріненим в українській свідомості. Цей танець асоціюється з найхарактернішими рисами нашого народу: мужністю, волелюбністю, силою духу та незламністю. «Гопак»

став символом України, за яким нас впізнають у всьому світі (Підлипська, 2018: 155). Дозволимо собі зауважити, що він слугує яскравим зразком української народної хореографії, репрезентуючи не лише танцювальні традиції Центральної України, але й національну хореографічну культуру загалом.

Крім того, у танцювальній культурі того періоду позначалася ієрархічна структура козацької громади. Відзначимо зв'язок між оборонною функцією міст і мотивами масових гулянь у народній хореографії. У таких військово-стратегічних пунктах, як Корсунь, зароджувалися танки на українських ярмарках, де простий люд любив «водити метелицю», яку ще називали «Завірюхою», «Заметіллю», «Веремією» (МОЦНТ, 2017). «Заметільні» хороводи змінювалися зимовими іграми та розвагами: вертепом, грою в сніжки, штурмом снігової фортеці тощо, зокрема йдеться про прототип українського народного танцю «Метелиця».

Історико-політичні перетворення XVIII століття, що відбувалися на українських землях у складі російської імперії, справили значний вплив на розвиток та трансформацію місцевих танцювальних традицій. Руйнування Запорозької Січі в 1775 році, ліквідація козацького устрою та запровадження нової адміністративно-територіальної системи спричинили поступове знецінення та втрату багатьох елементів культурної самобутності українського народу. Зміна адміністративного устрою, утворення губерній (зокрема, Київської та Чернігівської) і повітів, а також активні міграційні процеси в межах імперії стали каталізаторами культурного взаємозбагачення, що, зі свого боку, відобразилося в танцювальних практиках. Заборона таких козацьких звичаїв, як святкування із танцями на майданах чи обрядові гуляння, призвела до зникнення деяких архаїчних танцювальних форм або їхньої трансформації в нові контексти.

Водночас такі адміністративні центри, як Київ, Чернігів і Полтава, ставали осередками формування нових танцювальних стилів. Під впливом західноєвропейських бальних традицій, які активно поширювалися серед дворянства, народні танці зазнавали змін у композиційній структурі, ритміці та характері. Зокрема, у Центральній Україні виникали форми синтезу, де народні

мотиви поєднувалися з елементами таких бальних танців, як полонез чи мазурка, що сприяло їхній еволюції та подальшому збереженню в умовах імперських впливів.

Адміністративно-територіальні перетворення XIX століття в Україні суттєво вплинули на формування та еволюцію танцювальних традицій. Часті зміни кордонів, утворення нових губерній та генерал-губернаторств (Київське, Малоросійське (Полтава, Чернігів), Новоросійське (Катеринославськ)), а також введення нового адміністративного поділу на волості (Райковський, Донченко & Смоляннiков, 2006: 95) сприяли змішуванню культурних кодів і, відповідно, трансформували танцювальні практики. Запровадження військово-адміністративних одиниць та політика русифікації, спрямована на придушення українського національного руху, призвели до заборони багатьох народних свят та обрядів, тісно пов'язаних з танцями. У великих містах народні танці витіснялися більш «академічними» формами, але в селах вони зберігалися завдяки обрядовості, що охоплювала свята, весілля та інші соціальні події.

У віддалених сільських місцевостях, позбавлених інтенсивного впливу міської культури чи прямого адміністративного контролю, танцювальні традиції залишалися невіддільною частиною соціального життя. Народні танці «Галка», «Горобейко», «Король», «Кривий танець», «Огірочки», «Плету, плету плетеницю» існували в автентичних формах та передавалися сільською громадою від свята до свята (Пономарьов, 1999).

Розпад імперії після 1917 року та створення УСРР принесли нові виклики, але й відкрили можливості для відродження фольклору. У той час у селах ініціювали документування танцювальної спадщини. Дослідниця автентичного фольклору міста Борисполя (Київщина) І. Андрєєва говорить, що «у 30–40 роках XX ст., у довоєнні роки, коли музиканти грали й на гармоні, з'явилась мелодія, а згодом і придуманий людьми танець «Бориспільська полька», який місцеві жителі із задоволенням виконували на весіллях, вулицях та околицях міста. Танцювали парами, спочатку переступами на місці, мінялись місцями, а потім кружляючи парами по колу – і знову все повторювали» (Андрєєва, 2020: 125).

У післявоєнний період в місті Борисполі сформувалася традиція громадських танців, яка стала невід'ємною частиною культурного життя місцевих мешканців. Цей феномен становив своєрідний хореографічний ритуал, що поєднував елементи народної ходи та танцювальних вечорниць. «Кожної неділі молоді дівчата одягали свої українські костюми (з вишневими та чорними вишитими корсетками та сорочками, диргами та спідницями), вінки зі стрічками й навіть червоні чи чорні чоботи, виходили в центр міста» (Андрєєва, 2020: 126). Фіналом цієї ходи ставали танцювальні вечорниці в центральному парку, де під музику гармоністів мешканці міста виконували популярні танці того часу: «Бориспільську польку», «Вальс», «Краков'як», «Ой-ру», «Українську кадриль» та інші.

Зростання міст та індустріалізація сприяли зміщенню уваги від традиційних форм народної культури до міських форм дозвілля, характерних для нових соціальних умов. Однак танцювальні традиції регіону не лише зберігалися, а й активно популяризувалися завдяки діяльності хореографічних колективів, що функціонували при будинках культури та інших культурних установах.

Соціальні трансформації другої половини XX століття суттєво вплинули на українську хореографічну культуру, яка збагатилася новими художніми підходами. Вагомий внесок у розвиток народного танцю зробив Павло Вірський, чиї творчі інновації стали джерелом натхнення для багатьох колективів. Його унікальні постановки та художнє осмислення народної хореографії вплинули на стиль і репертуар самодіяльних ансамблів по всій Україні. А. Коротков зазначає, що аналіз програм обласних декад танцю Кіровоградщини 1960–1970-х років свідчить про глибокий вплив творчості Павла Вірського, завдяки якому танцювальні колективи зростали чисельно і якісно, утверджуючи нові підходи до інтерпретації українського танцю. «Аналізуючи програми обласних декад танцю Кіровоградщини 60-70-х років минулого століття, що тривали тижнями, можна тільки дивуватися, якою мірою творчість Павла Вірського вплинула на розвиток народної хореографії. Танцювальні колективи при сільських, районних,

обласних Палацах культури, Палацах піонерів, заводських клубах росли як гриби» (Коротков, 2005: 31–34).

Офіційний поділ України на регіони у XXI столітті став відповіддю на необхідність створення ефективної системи управління, а також дослідження соціокультурних особливостей кожної частини країни. Цей поділ базується на історико-географічних реаліях, враховуючи специфіку історичного розвитку, економічних зв'язків та культурних традицій різних регіонів. У контексті історико-географічного аналізу формування танцювальних традицій Центральної України поділ має особливе значення, оскільки сприяє поглибленому вивченню регіональної специфіки народної хореографії.

Центральна Україна, що має багату історію формування культурних ідентичностей, вимагає чіткого визначення регіональних меж для аналізу локальних особливостей танцювальної культури. Офіційний поділ, запропонований Ю. Митрофаненком, до складу Центрального регіону включає Вінниччину (частково), Дніпропетровщину (частково), Кіровоградщину, Київщину (частково), Полтавщину та Черкащину (Митрофаненко, 2024). Такий підхід дозволяє структуризувати території відповідно до їхніх культурно-етнографічних характеристик, що стало основою для наукового вивчення танцювальних практик, їхнього розвитку та збереження.

Окреслення меж Центральної України сприяє аналізу трансформацій народної хореографії, дослідженню взаємозв'язків між традиційними та сучасними формами танцю, а також визначенню особливостей впливу історичних, соціальних і культурних факторів на розвиток регіональних танцювальних традицій.

Звернемо увагу на те, що центральні регіони України традиційно відіграють роль контактної зони між західними, східними та південними областями. У дисертації Юрія Митрофаненка зустрічаємо таке: «Визначені критерії меж Центральної України дозволяють встановити сусідство з іншими подібними історичними регіонами. На сході ним є Придніпров'я з Надпоріжжям та Запоріжжям. На заході – Східне Поділля, Брацлавщина. На півночі –

Київщина. На півдні – Причорномор’я (Українське Причорномор’я)» (Митрофаненко, 2024: 35). Сусідство з Придніпров’ям та Запоріжжям забезпечує військовий і героїчний характер козацької культури, що відображається в динамічності та виразній ритміці таких танців, як гопак і козачок. Зв’язок із Поділлям і Причорномор’ям сприяє проникненню елементів молдавської, польської та грецької хореографічних традицій.

Отже, історико-географічний аналіз формування танцювальних традицій Центральної України дозволяє глибше зрозуміти вплив соціально-економічних, політичних та культурних чинників на розвиток народної хореографії регіону. Упродовж століть танцювальна культура Центральної України формувалася під впливом взаємодії між різними етнографічними групами, змінами державного устрою, а також урбанізаційними процесами, що значно трансформували народні традиції. Дослідження регіональних особливостей підтверджує, що географічне розташування, історичні події та специфіка соціальної організації населення стали основою для збереження й розвитку унікальних форм танцювального мистецтва. Водночас офіційний поділ України на регіони у XXI столітті, базований на історико-культурних реаліях, відкрив нові можливості для систематизації та аналізу танцювальних практик Центральної України.

Попри значний вплив урбанізації та сучасних культурних тенденцій, народна хореографія регіону зберегла своє історичне коріння і стала основою для створення нових сценічних форм. Це свідчить про адаптивність та життєздатність танцювальної традиції, яка продовжує відігравати важливу роль у формуванні культурної ідентичності українського народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрєєва, І. В. (2020). Автентичний танцювальний фольклор міста Бориспіль *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : зб. матеріалів Міжн. наук.-практ. конф.. Київ : НАКККіМ, 122–128.

2. Богород, А. (2021). Український народний танець / Музей Івана Гончара. 06 грудня 2021. URL: https://honchar.org.ua/blog/ukrayinskyj-narodnyj-tanets-i26 (дата звернення: 03.12.2024).

3. Кіндер, К. Р. (2011). Проблема класифікації танцювальної символіки: образно-семантичний аспект (на матеріалах української народної хореографії). *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*, (25), 55–62.

4. Коротков, А. Є. (2005). Вплив творчості П. П. Вірського на розвиток національного хореографічного мистецтва Кіровоградщини : матер. наук.-практич. конф. м. Київ, 31–34.

5. Костюк, В. С., Лаврик, О. Д., Гарбар, О. В., Власенко, Р. П., & Андрійчук, Т. В. (2022). Історико-географічний аналіз формування системи міст України. *Науковий вісник Херсонського державного університету*, (16), 7–16.

6. Кримський, С. Б. (2008). *Під сигнатурою Софії*. Київ : Києво-Могилянська академія. 367 с.

7. Миколаївський обласний центр народної творчості (2017). Дивовижне мереживо танцю «Метелиця». 07.12.2017. URL: https://ocnt.com.ua/divovizhne-merezhivo-tancyu-metelicya/ (дата звернення: 03.12.2024).

8. Митрофаненко, Ю. С. (2024). *Революційні трансформації періоду визвольних змагань на теренах Центральної України 1917–1922 рр.* : дис. … докт. історичних наук : 07.00.01. Запоріжжя, Запорізький національний університет. 454 с.

9. Підлипська, А. М. (2018). Український народно-сценічний танець «Гопак»: науково-теоретичний та художньо-критичний аспекти. *Мистецтвознавчі записки*, 34, 151–158.

10. Пономарьов, А. (1999). *Українці : історико-етнографічна монографія*. Опішне : Укр. народознавство. Кн. 2. 544 с.; іл.

11. Райковський, Б., Донченко, Ю. & Смоляніков, С. (2006). Михайло Грушевський – засновник системи демократичних виборів в Україні. *Вісник центральної виборчої комісії*, 1 (3), 94–98.

ДОДАТОК А

Танець «Козак» (XVIII ст.)

Взято з (Богород, 2021)

ПОЕТИКА МАЛЕНЬКОГО СТАРОВИННОГО ВАЛЬСУ (ORIENTALE) М. ЛАСТОВЕЦЬКОГО

Марія Клімкіна
студентка VI курсу спеціальності 014 «Музичне мистецтво»
гуманітарного факультету
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Люція Циганюк,
доктор філософії з музикознавства, доцент
кафедри музикознавства, інструментальної підготовки
та методики музичної освіти
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

У статті здійснений теоретико-виконавський аналіз вальсу № 7 d-moll з п'ятого зошита фортепіанних п'єс для дітей і юнацтва М. Ластовецького. Досліджено форму твору, особливості метричної організації та значення означених параметрів у формуванні художнього образу вальсу.

Ключові слова: *вальс, orientale, художній образ, поетика музичного твору, М. Ластовецький.*

Микола Адамович Ластовецький – український композитор, диригент, музикознавець і педагог, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів України, наукового товариства імені Т. Шевченка, лауреат міжнародної премії імені С. Гулака-Артемовського і належить до когорти сучасних українських композиторів, які яскраво проявляють себе в різних амплуа (Ластовецька-Соланська, 2018: 3). Народився композитор 14 серпня 1947 р. в м. Дунаївці, що на Хмельниччині, закінчив теоретичний відділ Хмельницького музичного училища та Львівську державну консерваторію ім. М. В. Лисенка.

Створення творів для фортепіано є вагомою гілкою творчості М. Ластовецького, в композиторському доробку якого видані друком п’ять зошитів фортепіанних п’єс для дітей і юнацтва різного рівня складності – від творів для початківців, до концертних п’єс. Примітною особливістю фортепіанного репертуару, створеного М. Ластовецьким, є дидактична спрямованість навчального матеріалу, надзвичайне жанрове різноманіття та опора на витоки української народної музичної творчості, що в сучасних історичних реаліях є надзвичайно актуальним. Адже агресія росії проти України оголила найболючіші проблеми української мистецької освіти – це заселення репертуару, яким користуються в музичних школах й досі, творами російських композиторів, це багаторічне нав’язування свободолюбивій нації з багатим історичним і мистецьким минулим російської культури і ворожих всьому українському мистецьких цінностей. Сьогодні, як ніколи раніше, на часі українська музика, українська культура, опора на народні мистецькі надбання і першою проблемною ланкою у цьому ланцюгу потреб української музичної освіти є дитячий репертуар, цікавий, сучасний, різноплановий, що ми і знаходимо в творчості М. Ластовецького, О. Яковчука, М. Скорика та інших.

Звернемося до одного з 15 маленьких старовинних вальсів з п’ятого зошита фортепіанних п’єс для дітей і юнацтва М. Ластовецького. Вальс написаний в тональності d-moll, номер 5.7., де цифра 5 – це розділ зошита, а 7 – порядковий номер вальсу. До цього твору йде авторська ремарка – orientale, що в перекладі означає – східний. [1]

Східна музика – це поняття, яке вбирає в себе узагальнене розуміння про східні культури великої кількості азіатських країн, які між собою зовсім не схожі ні за менталітетом ні за музичними стилями. Адже, до прикладу, музика Китаю та Індії відносяться до східної культури, але такі не схожі між собою. Все ж, orientale, тобто «зі Сходу» – традиційне позначення всього, що належить до східного світу по відношенню до Європи.

[1] Вальс 5.6. f-moll також має ремарку orientale, ще у третьому зошиті знаходимо східний етюд «Алладін» під номером 2.16, що свідчить про стійкий інтерес композитора до східної тематики в його музичній творчості.

Інтерес західноєвропейських композиторів до східної музики виявлявся вже з початку XIII ст.. До прикладу – В. А. Моцарт «Рондо в турецькому стилі» з сонати a-moll, Й. Штраус «Персидський марш», Дж. Пуччіні – опери «Чіо-чіо-сан» і «Турандот» та ін. І в наші часи східна музика продовжує вабити західноєвропейського слухача своєю самобутністю, пластичністю, медитативністю, зануренням не у зовнішні переживання, а у внутрішні відчуття.

Маленький старовинний вальс М. Ластовецького – своєрідний симбіоз східного колориту з досить аристократичним європейським жанром – вальсом, який походить від німецького танцю «лендлер». В особистій розмові з автором статті композитор поділився, що жанр вальсу захоплював його ще з дитинства, що надихнуло його на створення цілої низки старовинних вальсів. А східна тематика в його творчості була навіяна багатьма чинниками. Одним з них було ще дитяче захоплення фортепіанним твором – «Рондо в турецькому стилі» з сонати a-moll В. А. Моцарта. Великий вплив на створення музики в стилі orientale справив образ українки Роксолани, однієї з найвпливовіших жінок в історії Османської імперії та багаточисленні історичні контакти України зі Сходом, зокрема між запорізькими козаками і Османською імперією, що втілилося в наш час у багатьох історичних фільмах. Вагоме значення у формуванні інтересу М. Ластовецького до східної тематики мали переклади східної поезії на українську мову українським істориком, сходознавцем, вченим, філологом і перекладачем Агатангелом Кримським, а також азербайджанська музика – неперевершений вальс з балету «Сім красунь» Кари Караєва, образи східних казок, таких як «Розповідь про царя Шахріяра», пригоди Синдбада-морехода, про птицю Рухх та ін. – у балеті «Тисяча і одна ніч» Фікрета Амірова. Крім того, композитора дуже зацікавила ідея Арама Хачатуряна, який в балеті «Гаяне» використав український гопак, написаний на мелодії українських народних пісень. Композитору прийшла зустрічна ідея – використати східні мотиви в українській музиці.

Вальс d-moll вражає своїми композиційними, фактурними, ритмічними і художніми вирішеннями. Цей твір представляє собою фортепіанну мініатюру[2], написану, як це не дивно для такого невеликого твору (53 такти), у складній тричастинній формі з рисами концентричності. Розпочинається вальс чотиритактовим вступом остинатної квінти у малій октаві. Перша частина (5-20 т. т.) представляє собою просту тричастинну форму, де А (5-10 т.т.) – період, повторений двічі, В (11-14 т.т.) – також період, повторений двічі (період короткий, всього 4 такти, але в досить «широкому» розмірі 3/2), і A_1 (15-20 т.т.) – варійована реприза у формі періоду, повтореного двічі[3]. Середня частина С (21-32 т.т.) – це період повторної будови, несиметричний (5+7 тактів). Третя частина (33-53 т. т.) – це неточна, варійована реприза першої частини з семи-тактовим доповненням в кінці. Схема твору – ABA_1 С A_2BA_3.

Примітною особливістю вальсу є перемінний ритм. У вступі і в усіх частинах А – розмір чергується 3/4 і 2/4, що підкреслює танцювальність, примхливість ритму, що є притаманним для східної музики, у якій значна роль відводиться ударним інструментам і, відповідно, ритму[4].

Розпочинається твір остинатною квінтою в партії лівої руки, що у поєднанні з перемінним метром одразу заворожує і змушує завмерти в очікуванні чогось таємничого, надзвичайного. Частина А витримана на динамічному нюансі *mp* і характеризується медитативною спокійною мелодією в діапазоні квінти (d^1-$a^{1)5}$. Мелодія повторюється двічі, що допомагає закріпити обраний спокійний медитативний стан. Частина В позначається зміною розміру на 3/2, що дозволяє надати мелодії більшої плавності, розспівності, виразності і широкого дихання, тридольність в розмірі 3/2, доповнена детальними динамічними вказівками композитора контрастує з крайніми частинами, у яких

[2] Східна музика тяжіє до мініатюри, а не до монументальності.

[3] Композитор точно повторює мелодію, але переносить її у середній голос, а збагачує фактуру підголоском у верхньому голосі, партію супроводу залишає майже без змін.

[4] Використання розміру 2/4 саме у жанрі вальсу виглядає на перший погляд, досить дивно, але, детальніше вивчаючи форми вальсу в творчості інших композиторів, помічаємо неодноразове епізодичне використання «квадратних» розмірів, хоча б до прикладу можна звернутися до вальсів Й. Штрауса, частина з яких мають у вступі розміри 2/4 і 4/4.

[5] Вступ розпочався у партії лівої руки квінтою d-a в гармонічному розташуванні.

за рахунок перемінного метру мелодичні мотиви значно коротші[6]. В частині A_1 композитор проводить основну мелодичну лінію і супровід практично без змін, але доповнює виразним підголоском у верхньому регістрі, що не просто оновлює і збагачує звучання, а й додає йому якоїсь неймовірної політності, прекрасної «жіночої» енергії. Привертає увагу й те, що підголосок ніби рухається по своїй власній «осі», що забезпечується завдяки іншому ритмічному групуванню довжин. До прикладу, поки в 16-му такті дводольний метр, у верхньому підголоску – залігована нота аж в наступний такт, тобто, поки в основній мелодії дві долі, в цей же час у верхньому голосі три і так далі, завдяки перегрупуванню довжин, композитор досягає неймовірного ефекту – чергуванню тридольності і дводольності не тільки по горизонталі, а ще й по вертикалі (Приклад 1).

Приклад 1. Такти 15-17

Середня частина С (21-32 т. т.) написана у сталому розмірі 3/4, у мелодії помічаємо збільшені секунди – характерна ознака східного колориту. Мелодії притаманна м’яка жіночність, спокусливість, плинність, примхливість, лірична плавна танцювальність. І хоча саме в цій частині композитором використана «чиста» тридольність, однак сама вальсовість руху, в звичному нам розумінні, не відчувається через те, що в деяких тактах то в мелодії то в партії супроводу зникає перша сильна доля, де-не-де композитор так компонує баси в супроводі, що виникає ілюзія дводольності (Приклад 2), що згладжує вальсовість і додає образу надзвичайної пластичності. Навіть у самому періоді композитор закодовує плинність образу – 5+7 тактів, повторної будови, несиметричний, неквадратний. Ця частина викликає стійку асоціацію з образом чарівної Шехерезади.

[6] Зі слів композитора, він обрав перемінний розмір 3/4 і 2/4, а не 5/4, тому що хотів підкреслити 4-ту долю (яка стала першою, наголошеною у 2/4).

Приклад 2. Партія супроводу, такти 22-25

Третя частина – варійована неточна реприза, мелодія дублюється в терцію (в 36-му такті – в квінту) і доповнюється досить виразним акцентованим підголоском, що надає усій фактурі більш виразного, яскравого звучання. Композитор змінює інтервальний склад супроводу, якщо в першій частині це були ч. 5, м. 6, в. 6, м. 7, ч. 5, то в репризі – ч.8, м. 7, в. 6, м. 6, ч. 5 – що підсилює концентричність форми (Приклад 3).

Приклад 3. Такти 33-38

Композитор ніби будує репризу «ззаду на перед» – спочатку більш насичена частина A_2 з підголосками(асоціюється з A_1 з першої частини), наступна – незмінна В, але без репризи, далі A_3 без підголоску (асоціюється з А з першої чпастини), більш спокійна, без репризи (особливість цієї частини – мелодія дублюється в квартові і квінтові інтервали). Закінчується вальс 7-тактовим доповненням, яке логічно призводить до заспокоєння і розчинення цієї звукової «казки».

Отже, «Маленький старовинний вальс» (orientale) d-moll 5.7. з п’ятого зошита фортепіанних п’єс для дітей і юнацтва сучасного українського композитора М. Ластовецького – це фортепіанна мініатюра, створена композитором в досить складній формі, наповнена багатьма прихованими смислами, закодованими в ритмічній організації музичної фактури, в мелодичній лінії, у чергуванні частин у формі, в фактурних вирішеннях, приправлених

поліфонічними підголосковими «обігруваннями» і багатьма алюзіями – приклад якісної, високопрофесійної, високохудожньої української музики, яка повинна зайняти гідне місце серед художнього і навчального репертуару української молоді.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ластовецька-Соланська, З. М. (2018) Передмова до збірки фортепіанних п’єс для дітей і юнацтва (зошит 4) Миколи Ластовецького. Л. Філоненко (ред.), З. Ластовецька-Соланська (ред.). (с. 3-9). Дрогобич: Посвіт.

РОЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ У КУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Віталіна Корчинська,
студентка ІІІ курсу спеціальності 024 «Хореографія»
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Сергій Качуринець,
заслужений артист України, доцент кафедри хореографії
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

У статті висвітлено роль української народної хореографії як важливого чинника національної культури. Розглянуто її функції в збереженні традицій, формуванні культурної ідентичності та зміцненні соціокультурних зв'язків. Автори приділили увагу значенню народного танцю в контексті міжкультурного діалогу, популяризації національних цінностей та розвитку національної самосвідомості. Проаналізовано процес трансформації автентичних танцювальних обрядів у сценічну форму та їхню інтеграцію в сучасний культурний простір.

***Ключові слова**: танець, фольклор, українська народна хореографія, культурне середовище.*

Українська народна хореографія є визначним елементом національної ідентичності, що втілює багатовікові традиції, цінності та світогляд українського народу. Її вивчення в контексті культурного середовища сприяє збереженню національної спадщини, адже кожен танець, рух чи композиція передає унікальні етнографічні риси, які забезпечують неперервність культурної пам'яті. У сучасному світі народна хореографія слугує інструментом формування національної свідомості, виховує любов до рідної культури, а також сприяє адаптації традицій до новітніх культурних форм і контекстів.

Для глибшого розуміння поняття «хореографія» важливо звернутися до історії цього терміна та простежити еволюцію його значення. Термін «хореографія» має давньогрецьке походження і спершу означав запис танцювальних рухів. Ранні спроби нотації танцю були доволі примітивними, обмежуючись фіксацією базових позицій і рухів без деталізації. Як зазначає Світалан Легка, «лише в XVII–XVIII ст. французькі балетмейстери, зокрема П. Бошан, П. Рамо та Р. Фьойє, зробили значний внесок у розвиток систематизації танцю. Останній, власне, і запропонував термін «хореографія» у вказаному значенні» (Легка, 2003: 6).

Слово «хореографія» сьогодні має більш широке значення, ніж у минулому. Якщо раніше воно використовувалося лише для позначення запису танцювальних рухів, то тепер охоплює весь спектр танцювального мистецтва від класичного балету до сучасних експериментальних форм. Хореограф, у сучасному розумінні, – це не просто постановник танців, а творча особистість, яка створює власний танець, використовуючи різноманітні техніки та виражальні засоби (Легка, 2003). Хореографія – це динамічне мистецтво, яке розвивається в тісному зв’язку з історичними, соціальними та культурними змінами. Вона бере початок від таких архаїчних форм, як шаманські ритуали, і проходить шлях до сучасних перформативних практик, залишаючись універсальним способом самовираження, спілкування та відображення світу.

Поняття «народна хореографія» виникло в процесі вивчення та систематизації традиційних танцювальних форм, створених і практикованих у різних етнічних спільнотах. Його поява тісно пов’язана з розвитком етнографії та фольклористики як наукових дисциплін у XVIII–XIX століттях. Дослідники В. Гнатюк, М. Лисенко, А. Терещенко, С. Титаренко, П. Чубинський, В. Шухевич (Косаковська, 2018: 400) почали звертати увагу на танець як важливий компонент нематеріальної культурної спадщини, що відображає світогляд, обрядові традиції, історичний досвід та естетичні уподобання народу.

Народна хореографія формується на основі танцювальних рухів, які передавалися з покоління в покоління, набуваючи стабільних форм і функцій у

межах традиційної культури. Вона є органічною частиною народної творчості, пов'язаної із музикою, піснею та обрядами. Як наукова категорія, народна хореографія систематизує танцювальні зразки (форми народного танцю), що мають історичну, соціальну та художню цінність, і слугує основою для дослідження культурної самобутності різних етносів.

Згідно з дослідженнями Лесі Косаковської, витоки української народної хореографії сягають первісних езотеричних культів та магічних обрядів, характерних для дохристиянської доби. Ритуальні танці були невід'ємною частиною світогляду прадавніх спільнот. З розвитком обрядовості й культури танець поступово еволюціонував із форми сакрального ритуалу у фольклорний образ. Він втратив первісний магічний зміст, набувши символічності та художньої образності, які відображали культурні, соціальні й естетичні потреби суспільства (Косаковська, 2018).

Скоморохи як перші професійні носії української народної хореографії залишили значний спадок у розвитку цього мистецтва. Вони не лише виконували танці, а й створювали їх, інтегруючи театральні елементи. Однак соціально-економічні зміни призвели до занепаду їхньої діяльності. Незважаючи на це, танцювальна традиція продовжила розвиватися в таких нових формах, як вертеп та шкільна драма. Той період став переломним у формуванні танцю як окремого виду мистецтва, що поступово відокремлювався від інших компонентів первісного синкретичного кола мистецтв.

У XVI–XVII століттях українська народна хореографія зазнала суттєвих змін, зумовлених соціокультурними трансформаціями. У той період відбувалося формування танцю як сценічного мистецтва. Поширення християнства вплинуло на зміну функцій танцю в суспільстві: він поступово втратив сакральний характер і утвердився як форма розважальної та дозвільної діяльності. Особливе місце в розвитку народної хореографії посіли танцювальні зразки, що виникли в козацькому середовищі. Гопаки та козачки стали яскравим відображенням героїчного духу, національної самосвідомості та естетичних ідеалів українського

народу, водночас зберігаючи емоційну насиченість і високу технічну майстерність.

Наприкінці XIX століття народна хореографія почала активно інтегруватися в драматичні вистави українських професійних театрів. Цей процес полягав у сценічній адаптації автентичних фольклорних танців, які перетворювалися на авторські хореографічні композиції, розроблені з урахуванням естетичних і драматургічних вимог театрального мистецтва. Унаслідок такої адаптації народний танець поступово втрачав традиційну функцію дозвілля та розваги, набуваючи нових художніх характеристик і ролі засобу сценічного вираження.

За концепцією Юрія Чурка, народна хореографія існує у двох формах: автентичній та сценічній. Автентична форма відображає природне функціонування танцювальних традицій у середовищі їхнього виникнення, де танець є невід'ємною частиною життєвого укладу громади. Сценічна форма інтерпретує фольклорний матеріал з метою його художнього переосмислення для публічного виконання (Косаковська, 2018: 401).

Канадський дослідник Анатолій Нагачевський, спираючись на термінологію німецького етномузиколога Фрідріха Гербургера, розрізняє «первинне існування» танцю як пряме продовження фольклорних традицій та «вторинне існування», що стосується танців, свідомо відтворених на сцені (Нагачевський, 2001: 27). У першому випадку носії фольклору з покоління в покоління передають правила, звичаї та особливості виконання, забезпечуючи автентичність танцювальних практик. У другому випадку етнографічні колективи, аматорські та професійні ансамблі, а також балетні постановки використовують фольклорні зразки як джерело для створення нових художніх творів, пристосованих до вимог сценічного мистецтва.

Досі не існує єдиної наукової класифікації української народної хореографії, яка повністю відображала б її складну композиційну структуру. Першу спробу класифікації здійснив В. Верховинець, поділивши танці на масові, парні та сольні (Верховинець, 2008). Інші дослідники пропонували різні критерії

класифікації: тематику, форму викладу змісту, склад танцюристів, музичний супровід, наявність обрядовості, форму. Зокрема, К. Василенко, П. Вірський та А. Гуменюк поділили танці на хороводи, побутові та сюжетні (Василенко, 1996: 46–50; Гуменюк & Вірський, 1969). М. Хая запропонував класифікацію, засновану на жанрово-стилістичній будові, виділяючи гопакові, коломийкові, козачкові та інші основні типи (Хай, 2012: 169–171).

Незважаючи на відсутність єдиної класифікації, різноманітність підходів до систематизації української народної хореографії свідчить про її багатогранність та глибину. Однак важливим аспектом є не лише визначення структурних елементів танцю, але й усвідомлення його місця в культурному середовищі, де народна хореографія виконує функцію збереження національних традицій та формує культурну ідентичність.

Однією з основних функцій української народної хореографії є збереження національної культурної спадщини. Народні танці, що відображають традиції та обряди певної місцевості або етнічної групи, передають не тільки технічні аспекти, але й культурні символи, пов’язані з народними звичаями, святами та ритуалами. Танець як частина побуту формує систему цінностей і уявлень про світ, створюючи унікальну атмосферу кожного регіону. Збереження автентичних традицій є важливим завданням сучасних дослідників та практиків хореографії, оскільки ці танці можуть бути забуті або деформовані через глобалізацію та зміни соціокультурних умов.

Так, талановитий хореограф і новатор Анатолій Кривохижа, прагнучи відновити зв’язок з українськими танцювальними традиціями, у 60-х роках XX століття здійснив фольклорну експедицію на Ятрань, де разом із однодумцями збирав фольклорні матеріали. Записані пісні та оповіді про весняні обряди стали основою для створення унікального стилю Заслуженого ансамблю народного танцю України «Ятрань» (Островська, 2016). А. Кривохижа усвідомив, що українська обрядовість і народна творчість є безмежним джерелом натхнення для сценічного народного танцю. Результатом цих фольклорних пошуків стала хореографічна композиція «Ятранські весняні ігри»,

яка стала візитівкою ансамблю і прославила Кіровоградщину. Цей твір визначив творчий шлях колективу, ставши зразком народної хореографії. Балетмейстер майстерно інтегрував у композицію елементи народних звичаїв: дівочі хороводи, парубоцькі забави, обряди посвячення та віртуозні змагання. Гармонійна та художньо довершена композиція відкрила ансамблю доступ до найвищих сцен України та світу, започаткувавши співпрацю з провідними майстрами танцю. Сьогодні «Ятранські весняні ігри» продовжують жити на сцені академічного театру «Зоряни», ставши символом багатої спадщини українського танцю (Островська, 2016: 222–223).

Народна хореографія відіграє ключову роль у формуванні національної самосвідомості, оскільки є безпосереднім відображенням етнічної та культурної ідентичності народу. У періоди національних криз та глобальних змін, коли питання збереження національної самоідентифікації постає особливо гостро, народна хореографія набуває статусу символу національної єдності та незламності. Вона не лише сприяє поглибленому усвідомленню власного культурного коріння, а й виховує почуття гордості за свою культуру серед молоді. В умовах глобалізації, коли культурні традиції стикаються з уніфікацією та стандартизацією, українська народна хореографія є важливим інструментом збереження національних цінностей і забезпечення культурного укорінення.

Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського є одним з найяскравіших носіїв української ідентичності. Завдяки високому професіоналізму танцівників та емоційному багатству виступів, ансамбль робить значний внесок у збереження і популяризацію народних традицій. Яскравим прикладом цього є танець «Запорожці», який символізує мужність, силу та незламний дух українського козацтва. Через рухи, костюми та музику цей танець переносить глядачів у козацьку епоху, відтворюючи історію та втілюючи український національний дух і гордість.

Важливим аспектом української народної хореографії є її здатність бути ефективним інструментом міжкультурного діалогу. Танці, що є складовою частиною фольклору, не лише відображають внутрішні культурні особливості, а

й виконують функцію культурної дипломатії. Виступи українських танцювальних колективів на міжнародних фестивалях та культурних заходах слугують своєрідним містком між культурами, сприяючи взаєморозумінню та зміцненню міжнаціональних зв'язків. Такий культурний обмін не лише сприяє популяризації українських народних традицій, але й забезпечує їхню інтеграцію у світову культурну спадщину.

Академічний ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля» (м. Хмельницький) є яскравим прикладом збереження та популяризації культурної спадщини України. Очолювана Сергієм Качуринцем, балетна група ансамблю здійснює важливу місію трансляції хореографічних традицій регіону, зокрема неповторних танців Поділля, у сучасному культурному контексті. За 87 років існування колектив утвердився як культурний бренд Хмельниччини, відіграючи значну роль у міжкультурному діалозі та презентуючи багатство українського народного танцю на міжнародній арені.

Завдяки майстерному художньому втіленню елементів подільського фольклору в хореографічних постановках Володимира Глушенкова, колектив здобув широке визнання, ставши культурним амбасадором України на міжнародній арені. Його творчість охоплює низку знакових творів, зокрема: «"Варварка", "Василечки" (обидва – 1975), "Луг" (1977), "Кивак" (1979), "Дударі" (1981), "Краков'як", "Плескач", "Подільський гопак", "На лузі", "Вечорниці" (1983), "Купальські ігри", "Горщик каші", вокально-хореографічні композиції "Нивами подільськими" (1985), "Красо України, Подолля..." (1987), "Шевченкіана" (за творами Т. Шевченка, 1989)» (Качуринець, 2019: 212). Ці постановки демонструють високу художню майстерність і глибоку етнографічну достовірність, сприяючи збереженню й популяризації подільської культурної спадщини.

Отже, українська народна хореографія є ключовим елементом культурного середовища, що виконує важливу роль у збереженні національної спадщини та формуванні культурної ідентичності. Вона сприяє передаванню національних цінностей через покоління, зберігаючи автентичність у контексті

глобалізаційних процесів. Її адаптація до сучасних умов дозволяє зберігати культурні традиції, роблячи їх актуальними для нових поколінь. Окрім того, народна хореографія є потужним інструментом соціокультурного розвитку, підтримуючи національну самосвідомість і сприяючи міжкультурному діалогу на міжнародній арені.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василенко, К. Ю. (1996). *Лексика українського народно-сценічного танцю* : автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, Київський держ. ун-т культури і мистецтв. 52 с.

2. Верховинець, В. М. (2008). *Теорія українського народного танцю*. 5-е вид. доп. Київ: Музична Україна,. 149 с.

3. Гуменюк, А. І. & Вірський, П. П. (1969). *Українські народні танці*. Київ: Наукова думка. 610 с.

4. Качуринець, Л. В. (2019). Поетапність становлення і розвитку хореографічної підготовки в Академічному ансамблі пісні і танцю «Козаки Поділля». *Педагогічні науки Кропивницького: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка*, 176, 210–217.

5. Косаковська, Л. П. (2018). Хореографія. *Енциклопедія історії України: Т. Україна – українці*. Кн. 1, 400–407.

6. Легка, С. А. (2003). *Українська народна хореографічна культура XX століття* : автореф. дис. … канд. істор. наук : 17.00.01. Київ, КНУКіМ. 23 с.

7. Нагачевський, А. (2001). *Побутові танці канадських українців*. К.: Родовід, Кн. 1. 188 с.

8. Островська, К. В. (2016). Анатолій Кривохижа – хранитель хореографічних традицій України. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, (53), 220–230.

9. Хай М. (2012) Українська інструментальна музика усної традиції. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка*, 28, 169–171.

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ПОЯВИ ЕЛЕКТРОГІТАРИ ЯК ІНСТРУМЕНТА СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Олександр Крижанівський,
студент ІІ курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
гуманітарного факультету
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Лілія Качуринець,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

Стаття висвітлює історичні аспекти виникнення електрогітари як одного з ключових інструментів сучасної музичної культури. Автор аналізує технічні, соціокультурні та естетичні передумови її створення, а також роль електрогітари в трансформації музичних жанрів, зокрема рок-н-ролу, блюзу, джазу та металу. Окрему увагу приділено інноваціям у конструкції та техніці гри на електрогітарі з використанням дисторшну, слайдингу та тапінгу. Окреслено значення електрогітари як важливого елемента культурних змін, що супроводжували перехід до епохи сучасної музики.

Ключові слова: *електрогітара, історичні аспекти, музична культура, технічні інновації.*

Електрогітара є одним із найбільш знакових музичних інструментів XX століття, що кардинально змінив музичний простір і вплинув на розвиток сучасної культури. Її поява стала не лише технічним проривом, але й важливим соціокультурним явищем, яке сприяло формуванню нових жанрів, стилів і форм самовираження. Дослідження історичних аспектів виникнення електрогітари дає змогу зрозуміти не тільки етапи її технічної еволюції, але і її вплив на мистецькі та суспільні процеси.

Розробка електрогітари на початку XX століття була зумовлена кількома ключовими передумовами, що виникли на перетині технічного прогресу та музичних потреб. Індустріалізація та поширення електричних технологій відкрили шлях до появи інструмента, здатного змінити традиційне уявлення про гітару. Так, у 1920–1930-х роках розвиток джазу та популярної музики висунув нові вимоги до інструментів. Гітаристи стикалися з тим, що акустичні гітари не могли забезпечити достатньої гучності в оркестрах чи на великих сценах. Це особливо виявлялося у свінгових ансамблях, де гітара виконувала ритмічну функцію, але її звучання губилося серед духових і ударних інструментів. Інженерні зусилля спрямувалися на створення інструмента, здатного забезпечити гучність звучання без втрати тембральної виразності.

Однією з ключових технічних передумов стало відкриття принципу електромагнітної індукції, який дозволяв перетворювати механічні коливання струн на електричний сигнал. Застосування звукознімачів, що перетворюють вібрацію струн на електричні сигнали, стало проривом у конструкції музичних інструментів. Так, у 1931 році Джордж Бошамп (George Beauchamp) і Адольф Рікенбакер (Adolph Rickenbacher) створили перший звукознімач для гітари, який згодом застосували в моделі «Frying Pan» (прототипу сучасної електрогітари) власної компанії «Rickenbacker International Corporation» (Rickenbacker, 2024). Цей інструмент використовувався переважно для гри в стилі гавайської музики, але його конструкція засвідчила потенціал електричних інструментів у ширшому контексті.

У 1930-х роках музикант Чарлі Крістіан (Charles «Charlie» Christian) відіграв ключову роль у популяризації електрогітари в джазі, демонструючи її ефективність для сольного виконання. До цього часу гітару здебільшого розглядали як ритмічний інструмент, чий звук у біг-бендах був радше відчутним, ніж виразно чутним. Акустична гітара не могла забезпечити достатньої гучності для виконання провідних партій у великих музичних ансамблях. Ч. Крістіан, хоча й не був першим електрогітаристом, став новатором у використанні інструмента для виконання однолінійних соло, які відзначалися сустейном

(тривалість звучання струни після удару по ній) і характерним «згинанням» нот (підтягування або відхиляння струни на грифі вгору або вниз, змінюючи її натягування). Його гра змінила підхід до інструмента, відкривши нові можливості для джазових виконавців. Значення внеску Чарлі Крістіана підтверджено визнанням його творчості на найвищому рівні: запис його гри включено до Національного реєстру звукозаписів Бібліотеки Конгресу США як «приклад культурно, історично та естетично значущого надбання» (The Editors of Encyclopedia Britannica).

Період Великої депресії в США (929–1933) стимулював масове виробництво доступних і простих у використанні інструментів. Компанії «Gibson» і «Rickenbacker», почали активно впроваджувати інноваційні рішення, що відповідали запитам музикантів. У той період важливим моментом стало впровадження технологій масового виробництва, які дозволили знизити вартість електрогітар і зробити їх доступними для широкого кола музикантів.

Поширення популярної музики та поява радіомовлення сприяли швидкому зростанню попиту на нові музичні інструменти, здатні відповідати вимогам часу. Електрогітара стала відповіддю на потребу в інструменті, який не лише розширював би виразні можливості музикантів, але й задовольняв вимоги нових музичних стилів. Таким чином, передумови створення електрогітари поєднали технічні інновації, культурні тенденції та потреби музикантів.

Електрогітара, з моменту її появи в 1930-х роках, стала не лише інструментом, а й символом музичної та соціальної революції. Її інтеграція в музичне мистецтво ознаменувала нову еру, у якій електроніка та технічні інновації почали формувати звучання й естетику сучасної музики. Розвиток жанрів рок-н-ролу, блюзу, джазу, металу та альтернативної музики неможливо уявити без впливу цього унікального інструмента.

У блюзі електрогітара стала важливим інструментом для вираження емоцій та почуттів. Відомою постаттю блюзової музики є Бі Бі Кінг (B.B. King), чия гра на електрогітарі «Lucille» стала символом блюзу. Бі Бі Кінг активно використовував техніку «згинання» нот (bending) для досягнення виразності та

емоційності звуку. Його майстерність у використанні сустейну дозволяла нотам «тривати» в часі, створюючи враження глибокої емоційної напруги, що є характерним для блюзу (Danchin, 1998: 8). Його соло, особливо в таких композиціях, як «The Thrill Is Gone», стали класичними прикладами того, як електрогітара може виражати тугу, біль і радість.

Визначним представником, який використовував електрогітару в джазі, є Джимі Гендрікс (Jimi Hendrix). Хоча він здебільшого асоціюється з рок-музикою, його творчість мала значний вплив і на джазову традицію, особливо через експериментування з електрогітарою та електронними ефектами. Джимі Гендрікс популяризував використання дисторшн, фази та інших ефектів, що вплинули на розвиток джазу. Його техніка гри на гітарі була винятково інноваційною і дала нове звучання інструменту в контексті імпровізації. У таких композиціях, як «Red House», він продемонстрував глибоке емоційне вираження, що перегукується з джазовою імпровізацією, використовуючи «зігнуті» ноти і сустейн для створення насичених і тривалих звуків, які стали характерними для його стилю (Murray, 2012: 8–9). Композиція «Purple Haze» є яскравим прикладом того, як Д. Гендрікс використав ці техніки для створення характерного звучання, яке поєднувало елементи блюзу та імпровізації. Його використання фідбеку та гітарного дисторшну не лише змінило звук електрогітари, але й змусило слухачів по-новому сприймати музичний процес, визначивши нову естетику блюзу і загалом вплинувши на формування багатьох жанрів, від психоделічного року до важкого металу. І хоча Д. Гендрікс не вважав себе джазовим музикантом у традиційному сенсі, такі його техніки, як екстремальні звукові ефекти та вільне імпровізування, мали безпосередній вплив на джазових гітаристів, зокрема на таких виконавців, як Джордж Бенсон (George Benson) і Роберт Крей (Robert Cray), які активно використовували електрогітару в імпровізаціях.

Рок-н-рол 1950-х років став ключовим етапом у розвитку електрогітари як інструмента, що визначив звук епохи. Чак Беррі (Chuck Berry), один із основоположників цього жанру, використав електрогітару для створення драйвових рифів, які стали еталоном молодіжної музики того часу. Його

композиція «Johnny B. Goode» є яскравим прикладом використання електрогітари для створення енергійного, ритмічного звучання, що визначило стиль рок-н-ролу та стало символом молодіжного бунту та прагнення до свободи (Christian & Cole, 1963: 24–25). Риф, який Ч. Беррі створив у цій пісні, залишається одним із найбільш ідентифікованих мотивів в історії популярної музики.

Такі технічні нововведення та експерименти, пов'язані із розвитком електрогітари, стали важливим етапом у формуванні її ролі в сучасній музичній культурі. Електрогітара відкрила для музикантів нові можливості для творчості та експресії, дозволяючи застосовувати інноваційні техніки гри, які значно розширили виконавський арсенал. Використання таких методів, як дисторшн, фідбек, сустейн та різноманітні ефекти, стало основою для нових музичних напрямків та змінило саму природу виконання на інструменті. Ці експерименти не тільки збагачували звук, але й відкривали нові шляхи для вираження емоцій та ідей у музиці, що зробило електрогітару важливим інструментом у контексті не тільки рок-музики, а й інших жанрів. Розглянемо основні з них.

Дисторшн (від англ. «distortion» – спотворення) став одним із ключових елементів у розвитку рок-музики, додаючи агресії та енергії звучанню електрогітари. Це ефект, що змінює оригінальний чистий звук інструмента, додаючи до нього насиченості, гармонійних обертонів і характерного «бруду», що відрізняє рок-музику від інших жанрів (Max, 1960: 7–8). Дисторшн виник як результат технічних експериментів, коли музиканти та інженери намагались підвищити гучність звучання гітари для досягнення кращої виразності.

Так, дисторшн широко використовувався в багатьох жанрах музики, крім уже згаданих прикладів у рок-музиці, є ще кілька відомих випадків, де цей ефект став важливим елементом звучання. У панк-року використання дисторшну дозволяло створювати агресивний, брутальний звук, що відповідав ідеології панк-руху (наприклад, американський рок-гурт «The Ramones», чий стиль був побудований на швидких, простих рифах з інтенсивним використанням дисторшну). Гранж, відомий темним, м'яким, але водночас «брудним»

звучанням, також активно використовував дисторшн (наприклад, американський рок-гурт «Nirvana» зумів досягти унікального звучання, поєднавши важкий гітарний звук із меланхолійною атмосферою. Їхня пісня «Smells Like Teen Spirit» стала культовою завдяки агресивним рифам, що були результатом використання дисторшну). У жанрі металу дисторшн став обов'язковим елементом для створення важкого, потужного звучання (наприклад, американський метал-гурт «Metallica» у ранніх альбомах (наприклад, «Master of Puppets») використовував дисторшн для створення насичених, потужних рифів, що стали символами треш-металу.

Таким чином, дисторшн не тільки збагатив технічний арсенал електрогітари, але й став одним із символів рок-музики, створюючи агресивний, енергійний звук, що відповідав ідеалам протесту та свободи, притаманним цьому жанру.

Слайдинг, або глісандо, є однією з технік, яка дозволяє гітаристам створювати плавні переходи між нотами, надаючи мелодії характерну вокальну виразність. Ця техніка передбачає зміну висоти тону при одночасному переміщенні пальців по гітарному грифу, без зупинки на кожній окремій ноті. Слайдінг став особливо популярним у рок-музиці, блюзі та джазі, де він використовувався для вираження емоцій і додавання гнучкості у виконанні.

У блюзі слайдинг створює емоційні лінії, особливо, коли йдеться про передачу смутку чи болю. Згадаймо, як відомі рифи Бі Бі Кінга в пісні «The Thrill Is Gone» демонструють майстерність використання слайдингу для виразного переходу між нотами, надаючи грі характерну вокальність та експресивність. У рок-музиці Д. Гендрікс у пісні «Little Wing» створює плавні та ефірні переходи між нотами, що надає мелодіям меланхолійної, але водночас піднесеної виразності, яка робить музику більш атмосферною. У кантрі-музиці слайдинг дозволяє створювати «вокальні» фрази, характерні для цього жанру. Наприклад, Стіві Райс (Stevie Ray Vaughan) в альбомах «Texas Flood» використовував слайдинг для створення плавних переходів між акордами, що дозволяло досягти звуку, схожого на голос.

Тапінг (від англ. «tapping» – постукування) є технікою гри на гітарі, що передбачає використання пальців рук для ударів по струнах без необхідності їх звичної атаки смичком або пінцетом. Ця техніка дозволяє музикантам досягти неймовірно швидких і складних соло, відкриваючи нові можливості для виразності та технічної складності (Repp, 2005: 970). Тапінг, хоча й не є новою технікою для гітаристів, отримав широке визнання завдяки впливу таких митців, як Едді Ван Хален (Eddie Van Halen), який популяризував її в рок-музиці на початку 1980-х років.

Едді Ван Хален став одним із перших гітаристів, хто використав тапінг для створення складних, швидких соло, що стали невід'ємною частиною його стилю. Найбільш помітний приклад застосування тапінгу можна знайти в пісні «Eruption» з дебютного альбому групи «Van Halen» (1978). У цій композиції Ван Хален використовує тапінг для створення неймовірно швидких мелодій, що стали символом його технічної майстерності. Техніка дозволяє не тільки виконувати надшвидкі фрази, але й додавати певну «повітряність» звуку, оскільки звуки з'являються не через традиційну атаку, а через перкусивне натискання на струни (Tolinski & Gill, 2021: 26–27). Це забезпечує високу точність і яскравість нот.

Завдяки Ван Халену тапінг став важливим складником інструментальної гри не лише в рок-музиці, а й у метал-жанрі. Використання цієї техніки дозволило створювати складні, технічно просунуті соло, що відрізняються високою швидкістю та інтенсивністю. Відомі метал-гітаристи Джо Сатріані та Стів Вай активно використовували тапінг у музиці. Наприклад, у таких композиціях Д. Сатріані, як «Surfing with the Alien», тапінг дозволяє створювати швидкі й захопливі пасажі, що підвищують технічний рівень композицій і забезпечують музичну інтенсивність.

У метал-музиці та прогресивному року тапінг став основним інструментом для створення складних і швидких соло, що вимагають високої технічної майстерності. У піснях американського гурту напрямку «прогресивний метал» «Dream Theater» («Pull Me Under» чи «The Dance of Eternity») тапінг є важливим

компонентом у виконанні соло та швидких імпровізацій, де музиканти використовують його для створення складних технічних фраз. Це дозволяє розширити можливості інструментального звучання, додаючи елементи високої технічності та музичної виразності.

Тапінг також знайшов своє місце в експериментальних жанрах музики, зокрема в джазі та авангарді, де використовують нетрадиційні методи гри для створення нестандартних звукових текстур. Хоча тапінг у цих жанрах не так широко використовується, деякі музиканти, наприклад, Джон Патрік Морган (John Patitucci), експериментують з цією технікою для створення нових підходів до звуку і темпу.

Техніка тапінгу, популяризована Едді Ван Халеном, стала революцією у світі гітарного виконання. Вона дозволила розширити межі можливого в технічному виконанні на електрогітарі, створивши нові перспективи для швидких і складних соло. Її використання у рок-музиці, металі та прогресивному року відкрило гітаристам нові горизонти для вираження та інновацій (Tolinski & Gill, 2021: 85). Сьогодні тапінг є не лише технічною вправою, а й важливим складником сучасного гітарного стилю.

Соціальний вплив електрогітари виходить далеко за межі музичного контексту, ставши важливим символом молодіжних субкультур, зокрема рокерів, панків та хіпі. У середині XX століття електрогітара набула статусу культурного знаку, що втілює ідеали свободи, протесту та індивідуалізму. Цей інструмент став виразником соціальних та політичних змін, супроводжуючи значні трансформації у свідомості молоді, особливо в рок-музиці, яка з самого початку не лише розважала, але й була потужним інструментом соціальної критики. Вона стала важливим елементом протесту проти традиційних соціальних норм і авторитетів, що знайшло відображення в таких музичних рухах, як хіпі, панк та рок-н-рол.

Важливим аспектом є й те, що електрогітара, завдяки універсальності та доступності, дозволила музикантам з різних культур адаптувати цей інструмент до своїх музичних традицій, тим самим створюючи нові форми міжкультурного

діалогу. Наприклад, у латиноамериканських країнах електрогітара стала основним елементом таких музичних стилів, як латинський джаз і навіть регі, сприяючи змішуванню культурних кодів та розвитку нових жанрів. Відомий американський гітарист мексиканського походження Карлос Сантана (Carlos Santana) використовував електрогітару для збагачення традиційних латиноамериканських ритмів та мелодій, поєднавши їх із елементами рок-музики та джазу. Наприклад, у пісні «Black Magic Woman», електрогітара стала основним інструментом для передачі емоційної глибини та технічної майстерності, що допомогло змішати афро-кубинські ритми з блюзовими елементами та рок-звучанням (MrChesterChuletas, 2016). Це сприяло створенню нового музичного напряму, що поєднує латинську музику з електричними інструментами, зокрема, в контексті розвитку латино-року.

Таким чином, соціокультурне значення електрогітари не обмежується лише її роллю як музичного інструмента, а простягається до глибших культурних і соціальних процесів, де вона є важливим агентом змін у суспільних структурах та цінностях. Через цей інструмент відбувається не лише музичний, але й культурний і соціальний розвиток, що дозволяє краще зрозуміти його значення в контексті глобальних трансформацій сучасного світу.

Висновки щодо історичних аспектів появи електрогітари як інструмента сучасної музичної культури підтверджують її значний вплив на трансформацію музичного мистецтва та культурного простору XX століття. Від моменту виникнення електрогітара стала не лише технічним нововведенням, а й культурним феноменом, який сприяв розвитку нових музичних жанрів і стилів. Вона стала символом етапу змін у суспільстві, підтримуючи ідеали свободи, індивідуалізму та протесту. Електрогітара не тільки змінила звучання музики, але й відкрила нові можливості для творчого самовираження музикантів, сприяючи розвитку таких технік, як дисторшн, слайдинг і тапінг. Завдяки її впливу, музика набула нових, інколи радикальних, виразових засобів, що сприяло виникненню численних субкультур і соціальних рухів, об’єднаних через загальні музичні інтереси. Таким чином, історія електрогітари є не тільки

історією технологічних досягнень, але й важливим етапом у культурному розвитку суспільства, що продовжує відображати його трансформацію через музику і звук.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Christian, C., & Cole, N. K. (1963). Chuck Berry the Music and the Man. *B&R*, 319, 24–25.

2. Danchin, S. (1998). *Blues Boy: The Life and Music of BB King*. Univ. Press of Mississippi.

3. Max, J. (1960). Quantizing for minimum distortion. *IRE Transactions on Information Theory*, 6 (1), 7–12.

4. Murray, C. S. (2012). *Crosstown Traffic: Jimi Hendrix and post-war pop*. Canongate Books.

5. MrChesterChuletas. 2016. Santana IV – Black Magic Woman. URL: https://www.youtube.com/watch?v=-2O81STmDGg (last accessed: 24.11.2024).

6. The Editors of Encyclopedia Britannica. Charlie Christian. URL: https://www.britannica.com/biography/Charlie-Christian (last accessed: 24.11.2024).

7. Tolinski, B., & Gill, C. (2021). *Eruption: Conversations with Eddie Van Halen*. Hachette UK.

8. Repp, B. H. (2005). Sensorimotor synchronization: A review of the tapping literature. *Psychonomic bulletin & review*, 12, 969–992.

9. Rickenbacker. (2024). The history of Rock and roll is rickenbacker. URL: https://www.rickenbacker.com (last accessed: 24.11.2024).

ТВОРЧІ ЗАВДАННЯ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ПРЕДМЕТНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ

Влада Кубишкіна,
студентки ІІІ курсу спеціальності 014 Образотворче мистецтво
факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
науковий керівник:
доцент кафедри образотворчого мистецтва,
дизайну та методики їх навчання
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Світлана Вольська

У статті ми розглянемо сутність творчих завдань, їх роль у формуванні предметних образотворчих здібностей та методику їх використання в навчальному процесі. Особливу увагу буде приділено прикладам творчих завдань, які сприяють розвитку креативності, емоційного інтелекту та навичок міждисциплінарного мислення. Також звернемо увагу використанню творчих завдань як ефективного інструменту навчання, який сприяє гармонійному поєднанню теоретичних знань і практичних навичок. Визначено переваги творчої діяльності для гармонійного розвитку особистості, підвищення мотивації учнів і розвитку їхнього креативного мислення. У статті подано практичні рекомендації щодо вдосконалення методів навчання мистецтву, враховуючи сучасні виклики та тенденції.

Ключові слова: *образотворче мистецтво, творчі завдання, мистецькі компетентності, мистецька діяльність.*

У сучасному освітньому просторі мистецька освіта відіграє важливу роль у гармонійному розвитку особистості, формуванні духовних цінностей і творчих здібностей. Особливе значення має розвиток предметних художніх здібностей,

зокрема знань, умінь, почуттів і оцінного ставлення до мистецтва. Розвиток цієї здатності є важливим завданням учителя в процесі навчання, оскільки сприяє не лише розширенню культурного світогляду, а й розвитку творчого потенціалу учнів.

Образотворче мистецтво ґрунтується на художньому відображенні реального світу через зорові образи, що демонструють схожість із дійсністю. Ця подібність досягається за допомогою специфічних виражальних засобів, властивих кожному виду мистецтва. У живописі образ створюється на двовимірній площині за допомогою кольорів, світлотіні та гармонійного поєднання кольорів. У графіці виразність досягається лінійною мовою, штрихами та використанням плям. Скульптура передає об’єми та пластичність через тривимірну форму, а декоративно-ужиткове мистецтво поєднує графіку, колір, матеріал і об’єм. Завдяки цим засобам мистецтво не лише реалістично відображає світ, але й передає його емоційну та духовну складову, розкриваючи «мистецтво бачити світ» (Сотська, 2013, с. 233-238).

Творчі завдання є одним із найважливіших засобів розвитку предметних образотворчих здібностей. Їх мета – розвивати творчі навички, активізувати креативне мислення та виховувати вміння застосовувати набуті знання в нових і нетипових ситуаціях. Ці завдання спрямовані на розвиток уяви та нестандартного мислення в учнів, дозволяючи їм знаходити нові підходи до створення художніх робіт. Кожен із цих підходів не тільки розвиває творчі здібності, а й допомагає учням краще розуміти мистецтво, себе та інших.

Основні характеристики творчих завдань:

- *Творчість*

Творчі завдання підкреслюють індивідуальний потенціал учнів, їхню здатність мислити нестандартно, розвивати ідеї та втілювати їх у художню форму. Наприклад, створення фантазійного пейзажу, який об'єднує реальні та вигадані елементи (космічний ліс або підводне місто). Також можна запропонувати малюнок автопортрета у стилі відомого художника (наприклад, Ван Гога чи Пікассо), але з додаванням сучасних деталей.

- *Варіативність*

Відповіді на творчі завдання можуть бути різними. Студентам надається можливість пропонувати власні ідеї, що розвиває їх уяву та індивідуальність. Створення композиції на тему «Мій день у кольорах», де кожен учень сам вирішує, які кольори асоціюються з різними моментами дня; створення картини на основі випадкового натхнення: учням пропонується вибрати три слова (наприклад, «дощ», «собака», «місто») і створити художню роботу, яка їх об’єднує.

- *Емоційна складова*

Виконуючи творчі завдання, учні активно використовують свої емоційні переживання для кращого розуміння та інтерпретації мистецьких явищ. Малювання картини під впливом музики: вчитель включає різні музичні жанри (класична музика, джаз, рок), а учні зображають емоції, які викликає музика.

Наприклад, створення роботи на тему «Моя найщасливіша мить» або «Що приносить мені спокій», чи ілюстрування казкової історії, яка справила сильне емоційне враження на учня, з акцентом на кольори та символи, які відображають емоції персонажів.

- *Інтерактивність*

Багато творчих завдань передбачають спілкування, співпрацю та взаємодію між учнями, заохочуючи розвиток навичок командної роботи. Індивідуальні завдання мають на меті розкрити внутрішній світ учня, його естетичні смаки та уподобання. Прикладом може бути створення власного витвору мистецтва (картина, пісня, вірш).

На групових завданнях робиться наголос на взаємодії учнів, обміні ідеями та спільному творчому процесі. Наприклад, створити колаж, поставити театральну сценку чи організувати виставку.

Репродуктивно-творчі завдання поєднують оволодіння певними навичками з творчим підходом. Наприклад, створення копії картини, яка містить елементи авторської інтерпретації.

У проєктному завданні студенти реалізують масштабний проект, що включає розробку концепції, дослідження інформації та практичну реалізацію. Прикладом може бути організація художнього фестивалю або розпис стіни в школі.

Завдяки творчим завданням учні вчаться аналізувати, синтезувати та поєднувати різні ідеї в нові форми. Учням надається можливість виразити свої почуття, думки та переживання за допомогою мистецтва. Виконання творчих завдань розвиває вміння розпізнавати та цінувати красу в усіх її проявах. Цікаві та нестандартні ідеї підвищують інтерес учнів до вивчення мистецтва.

Творчі завдання є важливою частиною мистецької освіти, оскільки сприяють не лише засвоєнню знань, а й розвивають індивідуальність учнів як творців і дослідників. Через творчість діти пізнають світ мистецтва, оцінюють його складність, створюють щось унікальне (Малежик, 2020, с. 148-152).

Сучасна освіта приділяє особливу увагу вихованню здібностей, яке передбачає не лише формування в учнів знань, а й формування вміння застосовувати знання в практичній діяльності. У контексті мистецької освіти предметні художні компетентності є ключовими результатами навчання, які забезпечують розуміння, творче мислення та створення художніх продуктів (Розвиток творчих здібностей дітей дошкільного віку на заняттях із малювання. С. 234).

Сучасна освіта має на меті виховання особистості, здатної до самореалізації, критичного мислення, усвідомлення цінності культурної спадщини та її творчого збагачення. В умовах сьогодення вища педагогічна освіта стикається з викликом підготовки нового покоління педагогів, які не лише розуміють мистецтво як відображення цілісної картини світу та власного місця в ньому, але й здатні залучати учнів до світу прекрасного за допомогою різних видів мистецтва. Важливу роль у цьому процесі відіграє компетентнісний підхід, визначений у Концепції Нової української школи, який сприяє вдосконаленню педагогічної освіти й адаптації до сучасних потреб суспільства (Розвиток творчих здібностей дітей дошкільного віку на заняттях із малювання, с. 223).

На сучасному етапі модернізації шкільної мистецької освіти особливу увагу приділено впровадженню компетентнісного підходу, який визначає зміст і організацію художньо-естетичного процесу у школах. Основною метою є розвиток компетентнісної художньо-естетичної освіти, яка забезпечує формування в учнів знань, умінь, навичок і досвіду, необхідних для ефективної діяльності у навчальних і життєвих ситуаціях. Новий зміст освітньої галузі спрямований на комплексний розвиток особистості шляхом опанування різних видів мистецтва, формування полікультурного та поліхудожнього уявлення про світ.

У початковій школі акцент робиться на формуванні ключових і предметних компетентностей через музичну, образотворчу й культурологічну складові. В основній школі увага зосереджується на поглибленні знань і практичних умінь, здобутих на попередньому етапі. У старшій школі освітній процес спрямований на розвиток художнього мислення, узагальнення й систематизацію знань, а також на формування естетичного світогляду учнів (Козак, 2009, с.109-113).

Навчання базується на принципах особистісно зорієнтованого і компетентнісного підходів, визначених у Державних стандартах, навчальних програмах та планах. Перебудова викладання мистецтва передбачає дотримання принципів єдності, взаємодії, неперервності, варіативності та поліхудожності, що є основними завданнями сучасної освіти.

На уроках образотворчого мистецтва формуються кілька груп мистецьких компетентностей. Пізнавальні включають здатність бачити красу навколишнього світу, емоційно сприймати твори мистецтва, проявляти пізнавальну активність. Творчі спрямовані на розкриття художніх здібностей, розвиток креативності, фантазії, асоціативного мислення, створення власних образів та участь у творчих гуртках. Методологічні охоплюють розвиток логічного мислення, вміння ставити цілі, організовувати їх досягнення, самоаналіз і саморозвиток. Комунікативні забезпечують розуміння мови мистецтва як засобу спілкування, участь у дискусіях і взаємодію з іншими. Інформаційні передбачають

використання художньої літератури, відвідування музеїв, знайомство з творчістю художників та новітніми технологіями. Світоглядні спрямовані на формування цілісного розуміння світу, повагу до культурних традицій України та інших народів (Масол, 2015, с.178).

Предметна мистецька компетентність включає:

- Знання: теоретичні основи мистецтва, історія культури, термінологія, характеристика різних мистецтв (музика, живопис, драма та ін.).
- Уміння: аналізувати, інтерпретувати та створювати твори мистецтва; застосовувати технічні навички для творчості.
- Навички: використовувати художні матеріали та інструменти, володіти технікою виконання.
- Емоції та ціннісні ставлення: розвиток естетичного смаку, здатності сприймати твори мистецтва, формування власного ставлення до культурної спадщини.

Етапи формування художніх здібностей учнів:

Набуття базових знань:

- Ознайомитися зі знаннями студентів з теорії мистецтва; дослідити основні художні напрямки, стилі, техніки та біографії художників.
- Розвиток практичних умінь і навичок: Вправи для вдосконалення технічних навичок (наприклад, навчання малюванню, грі на інструменті);
- Брати участь у творчих заходах:
- Виконувати творчі завдання, що вимагають самостійного вирішення та створення оригінальних робіт, стимулювати індивідуальну та групову творчість.
- Розвиток аналітичного мислення:
- Учнів навчають аналізувати та інтерпретувати твори мистецтва, виділяти в них основні риси;
- Формування естетичного смаку та емоційного інтелекту:
- Залучення учнів до мистецьких заходів (виставки, концерти, театральні вистави);

- Обговорення мистецьких явищ, рефлексія емоцій, які вони викликають.

Формування предметної мистецької компетентності — це складний багатогранний процес, який потребує систематичності, творчого підходу та активної співпраці між педагогом і учнем. Грамотно організовані методи й засоби навчання не лише сприяють розвитку художніх здібностей учнів, а й допомагають їм глибше осягнути мистецьку культуру, розвинути здатність до творчого мислення та самовираження, що набуває особливої значущості в умовах сучасності (Мохірєва, 2015, с. 105-112).

Використання сучасних технологій та інструментів у виконанні творчих завдань учнями образотворчого мистецтва є одним із ключових напрямів модернізації освітнього процесу. Завдяки інтеграції цифрових ресурсів навчання стає більш захопливим, інтерактивним і орієнтованим на потреби нового покоління.

Технології відкривають нові горизонти для творчості, даючи змогу учням працювати в інноваційних форматах, таких як цифровий живопис, 3D-моделювання та анімація. Також вони забезпечують доступ до спадщини світового мистецтва через віртуальні тури до музеїв, онлайн-бібліотеки та платформи. Завдяки цьому у школярів з’являється можливість ознайомлюватися з роботами великих художників різних епох. До того ж цифрові технології сприяють індивідуалізації навчання, дозволяючи адаптувати завдання до рівня знань і особистих інтересів кожного учня.

Цифрові технології надають доступ до сучасних технік, які відповідають викликам XXI століття, та роблять їх доступними навіть для початківців, які раніше не мали змоги працювати з такими засобами. Використання ґаджетів і програм мотивує учнів, додаючи елемент інтерактивності й цікавості до навчального процесу. Крім того, технології сприяють міждисциплінарному підходу, стимулюючи вивчення нових тем на перетині різних областей знань.

Водночас є низка викликів і обмежень: Не кожна школа має достатнє технічне забезпечення чи доступ до необхідного програмного забезпечення. Також учителі потребують постійного підвищення кваліфікації, щоб ефективно

використовувати сучасні інструменти у своїй роботі. Ще одним важливим фактором є ризик перевантаження учнів цифровими методами. Баланс між традиційними техніками і новітніми підходами залишається критично важливим для збереження гармонійного розвитку творчих здібностей.

Сучасні технології стали потужним інструментом у навчанні образотворчого мистецтва, значно розширюючи можливості для творчої діяльності школярів. Їх грамотне використання сприяє розвитку уяви, допомагає учням знайти власне творче самовираження та готує їх до реалій сучасного світу. Водночас важливо забезпечувати збалансований підхід, інтегруючи цифрові інструменти з традиційними методами для максимально ефективного навчання (Городецький, 2018, с.252).

Рекомендації щодо впровадження творчих завдань у сучасну мистецьку освіту.

1. Введення творчих завдань у навчальний процес. Запроваджуйте завдання, що потребують аналізу, уяви та самостійного пошуку рішень, аби сприяти розвитку творчого мислення учнів.

2. Використання сучасних технологій. Оснащуйте навчальний процес цифровими інструментами, такими як графічні редактори, програми для 3D-моделювання чи інтерактивні платформи, які роблять навчання цікавішим і більш релевантним сучасним реаліям.

3. Індивідуальний підхід. Розробляйте завдання з урахуванням рівня підготовки, інтересів та особистих здібностей кожного учня, створюючи комфортні умови для їхньої творчої самореалізації.

4. Заохочення рефлексії. Забезпечуйте можливості для аналізу й обговорення виконаних завдань, щоб учні могли критично оцінити свої роботи та визначити напрямки для подальшого вдосконалення.

5. Розвиток емоційного інтелекту. Організовуйте заняття, що дозволяють учням глибше сприймати мистецтво, розуміти його значимість і цінність через емоційний досвід.

6. Підвищення кваліфікації педагогів. Проводьте тренінги та майстер-класи для вчителів образотворчого мистецтва з освоєння сучасних підходів і технологій, які полегшують роботу з творчими завданнями. Реалізація зазначених рекомендацій допоможе зробити навчання більш ефективним, сприятиме всебічному розвитку творчої особистості та підготує учнів до нових викликів сучасного світу.

Виконання творчих завдань сприяє розвитку мистецької компетентності, яка включає знання, практичні навички та емоційно-ціннісне ставлення до мистецтва. Такі завдання стимулюють уяву, розвивають креативність і допомагають знаходити нестандартні рішення, що має вирішальне значення в умовах сучасного життя. Використання цифрових технологій у процесі виконання творчих завдань відкриває нові можливості для створення й демонстрації мистецьких проєктів, водночас підвищуючи мотивацію учнів. Творча діяльність також сприяє гармонійному розвитку: формуванню естетичного смаку, емоційної чутливості та навичок самовираження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богданович, Л. (2020). Формування мистецької компетентності як важливої складової фахової підготовки майбутніх учителів початкової школи. *Інноватика у вихованні.* Том 1. № 11, 186-193.

2. Городецький, В. (2018). Комп'ютерні технології в мистецькій освіті метод. реком. 48 с.

3. Козак, Н. (2009) Освітня діяльність педагога в галузі образотворчого мистецтва дошкільників. Психолого-педагогічні проблеми сільської школи. № 28, 109-113. Шульга, Л.М. (2017).

4. Малежик, Ю. М. (2020). Образотворче мистецтво як освітній і культуро-творчий компонент у системі мистецької освіти. *Витоки педагогічної майстерності,* № 25, 148-152.

5. Масол, Л. М. (2015). Художньо-педагогічні технології в основній школі: єдність навчання і виховання : метод. посіб., 178.

6. Мотивація школярів до творчої діяльності засобами образотворчого мистецтва (2022). Кропивницький: КЗ «КОІППО імені Василя Сухомлинського», 48.

7. Мохірєва, Ю. А. (2015). Сучасне українське образотворче мистецтво: дидактичний дискурс. Науковий часопис НПУ імені Н.П. Драгоманова. 105-112.

8. Розвиток творчих здібностей дітей дошкільного віку на заняттях із малювання. – Запоріжжя : ТОВ “ЛІПС” ЛТД, 336 с.

9. Сотська, Г. (2013). Естетично-професійна компетентність майбутнього вчителя образотворчого мистецтва. *Проблеми освіти: науковий збірник.* № 2 (77), 233–238.

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ГУЦУЛІВ

Марія Кучер,
студентка ІІІ курсу спеціальності 024 «Хореографія»
Сергій Качуринець,
заслужений артист України, доцент кафедри хореографії
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

У статті розглянуто соціокультурні аспекти традиційної хореографії гуцулів як важливого феномену української культури. Досліджено роль танцю у формуванні етнокультурної ідентичності, збереженні спадковості та передачі традиційних цінностей. Проаналізовано танцювальні форми та їхні функції в соціальному й обрядовому контекстах. Розглянуто еволюцію танцювальних елементів під впливом історичних трансформацій, міжкультурних запозичень та адаптації до сучасних реалій.

Ключові слова*: соціокультурні особливості, гуцульська хореографія, традиційний танець, танцювальні форми.*

Унікальна культурна спадщина Карпат знаходить яскраве відображення в традиційних танцях гуцулів, які є важливим елементом етнокультурної самобутності цього регіону. Вивчення гуцульської хореографії відкриває широкі горизонти для дослідження української історії, оскільки кожен рух, жест у танці містить багатовікову мудрість й емоції, що відображають дух та традиції народу. Занурюючись у світ гуцульських танців, ми не лише поглиблюємо наше розуміння української культури, але й отримуємо можливість детально вивчити процеси формування національної ідентичності, що є важливим для збереження та розвитку культурної спадщини України.

Гуцули належать до однієї з самобутніх етнографічних груп України, які зберегли культурну ідентичність протягом багатьох століть. Їхнє формування як

окремої етнографічної спільноти зумовлене унікальними природно-географічними умовами – гірським ландшафтом Карпат. Географічна ізоляція, характерна для цього регіону, обмежувала контакти з іншими етносами, сприяючи збереженню традиційної культури та формуванню автентичних рис. Згідно з науковою концепцією В. Шухевича, гуцули є нащадками стародавніх племен, що впродовж століть зазнавали впливів різних цивілізацій, зокрема австрійської, візантійської, слов'янської та угорської (Шухевич, 1899).

Одне з найдавніших поселень Карпатського регіону – Печеніжин – відіграє важливу роль у формуванні соціокультурних традицій, зокрема хореографічної культури гуцулів. Археологічні знахідки засвідчують його історичне значення, починаючи з неолітичного періоду, а письмові згадки про селище датуються ще 1443 роком, коли воно виконувало функцію адміністративного центру волості (Нестеренко & Снігирьова, 2024).

Історичний розвиток селища супроводжувався значними соціально-культурними трансформаціями, які впливали на формування локальної культури. Магдебурзьке право, отримане Печеніжином у 1766 році, стимулювало економічний і культурний розвиток, сприяючи поширенню ремісництва, торгівлі та створенню нових соціальних практик. Замок-фортеця, який виконував оборонну й адміністративну функції, відображав стратегії захисту й організації громади, що знайшло відображення у святкових і танцювальних традиціях.

Попри часті зміни державної належності протягом століть (від Польщі, Австро-Угорщини, Західноукраїнської Народної Республіки до УРСР), гуцульська культура зберегла значну автентичність. Це пов'язано із природно-географічною ізоляцією Карпатського регіону, яка обмежувала зовнішній вплив на локальні традиції (Нестеренко & Снігирьова, 2024). Зокрема, хореографія гуцулів увібрала елементи аграрних, обрядових і військових практик, які гармонійно поєднувалися в танцювальній культурі регіону.

За визначенням етнологині Ірини Дмитрук, межі Гуцульщини охоплюють гірські райони західної України, які включають сучасні Івано-Франківську, Чернівецьку та Закарпатську області (Дмитрук, 2009). Ці території стали

основним осередком розвитку гуцульських культурних традицій, зокрема хореографії. Природні умови регіону вплинули на формування специфічного стилю танців, які відображають історичний шлях етносу та поєднують елементи аграрних ритуалів, військових практик та обрядових дійств.

Вищезгадані природні умови Карпатського регіону та історичний розвиток гуцульського етносу значно вплинули на формування унікальної системи символів в хореографії. Особливе місце серед них посідає коло, яке в гуцульській культурі асоціюється з сонцем, вічністю, захистом та єднанням. Цей архетип простежується в багатьох елементах традиційного побуту гуцулів: орнаментах, вишивці, обрядових діях. Не є винятком й циклічна структура гуцульських танців, що передбачає постійний рух у колі («Коло», «Коломийка», «Круг»), символізує неперервність життя та єднання спільноти.

Аналіз традиційних гуцульських танців у форматі кола демонструє значну варіативність їхніх форм. Однією з найбільш розповсюджених форм є замкнене коло, у якому учасники, тримаючись за руки, виконують синхронні рухи в повільному темпі, застосовуючи крок «рівна». Ця форма танцю відображає колективну згуртованість, символізуючи єдність, гармонію та спільність мети. Іншим поширеним варіантом є розірване коло, що дозволяє учасникам зберігати просторову дистанцію. У цьому випадку рухи танцюристів акцентують індивідуальні характеристики кожного учасника. Зігнуті в ліктях руки, притиснуті до грудей, слугують символом самоповаги, гордості та особистої автономії, що відображає світоглядні особливості гуцулів. Особливий інтерес становлять парні варіації танцю у колі, зафіксовані в районі Яремчі. Ця форма підкреслює соціальні ролі учасників танцю, зокрема гендерну взаємодію, яка є важливим аспектом соціальної структури гуцулів (Берест & Кундис, 2023).

Гуцульські колові танці мали чітку структуру, яка завжди починалася за сонячним рухом та командою ватажка. Цей ритуал мав глибоке символічне значення, особливо в контексті весняних святкувань, присвячених пробудженню природи. Такі прості за структурою і архаїчні за формою хороводи були характерні для багатьох слов’янських народів.

Колові танці різнилися кількістю учасників. Розміри кола змінювалися залежно від простору. Склад учасників внутрішнього кола в різних селах теж різнився. Наприклад, у Косові в центрі танцювали молоді дівчата, в Снятині – жінки середнього віку, в Надвірній – молоді пари. Іноді, як у Ворохті, танцюристи створювали три кола одночасно (Берест & Кундис, 2023: 119–120).

Усі танцюристи гуцульських хороводів використовували крок «рівна» як базовий елемент. Цей факт підтверджується дослідженнями Володимира Шухевича, який відзначав, що цей одноманітний, але ритмічно виражений крок з акцентом на першу долю такту був притаманний стародавнім гуцульським танцям (Шухевич, 1908).

Зміна темпу виконання гуцульських танців наприкінці XIX – на початку XX століття є свідченням загальних процесів модернізації суспільства. Ці зміни, ініційовані молоддю, знайшли відображення у танцювальній практиці. Зростання темпу танцю стало відповіддю на нові естетичні вимоги епохи, а також способом реалізації прагнення молодого покоління до самовираження та поступового відходу від усталених традицій.

Особливого значення набув новий спосіб з’єднання рук, запозичений із буковинської танцювальної традиції. Міцне зчеплення рук, подібне до гребеня, надійно скріплювало коло танцюристів, мінімізуючи ризик його розриву та забезпечуючи безпеку виступу навіть за швидкого темпу. Цей прийом спричинив появу народного танцю «Гребінець» (Шухевич, 1908), що символізував єдність та згуртованість танцювального колективу.

У період перебування Гуцульщини під владою Австро-Угорської імперії та Польщі українська культура опинилася під загрозою асиміляції. Хореографія як одна з найвиразніших форм культурного самовираження зазнала особливого впливу цих обставин. Традиційні колові танці, які уособлювали ідею спільності та єдності, поступово втрачали панівну роль під тиском чужорідних культурних впливів. Унаслідок цих процесів відбувся розрив кола на фрагменти, який поступився місцем парним танцям. Хоча останні частково зберігали окремі елементи колової композиції, їхня поява свідчила про зміщення акценту на нові

соціокультурні реалії. Парні танці відображали особливий статус подружжя та закоханих, підкреслюючи їхню єдність у суспільстві.

Попри значні трансформації суспільного життя, традиційний танець Гуцульщини зберіг елементи давніх космогонічних уявлень. Конфігурація танцювального, тепер уже напівкола, що за формою нагадує серп молодого місяця, відсилає до дохристиянських вірувань, у яких місячна символіка була пов'язана з циклами життя, відродженням та родючістю. Місяць асоціювався з любов'ю, мудрістю та чоловічим началом, що передує за хронологією культу Сонця. Таким чином, традиційні танці гуцулів можна розглядати як своєрідний артефакт, який зберіг відголоски прадавніх уявлень.

Еволюція традиційного кола гуцулів демонструє цікаву тенденцію до інновацій. Сьогодні інтерпретація цього танцю представлена двома основними типами виконання. Перший, класичний, зберігає традиційну структуру кола та пар. Другий же тип відходить від цієї схеми, вводячи лінійну композицію (ряд). Цей елемент, що передбачає синхронний рух виконавців у ряду з характерним відступом назад, з'явився в гуцульських селах Ворохта, Жаб'є-Кривополе, Микуличин наприкінці 20-х років XX ст. (Harasymczuk, 1939: 55).

Хореографічна структура «ряду» демонструє тісний зв'язок із календарно-обрядовою системою. Імітаційні рухи, які відтворюють елементи трудової діяльності (землеробство, ремісництво, домашнє господарство), виконували функцію збереження та передачі знань про традиційний спосіб життя. Така особливість танцю підкреслює його значення як елемента культурної пам'яті.

Варіант виконання «ряду», зафіксований у селі Яворів, вирізнявся специфічною динамічною структурою. Під час танцю учасники формували два протилежних ряди, з яких чоловіки та жінки ритмічно наближалися і віддалялися, створюючи своєрідний «танець кроків». Лише після повторення цього циклу пари об'єднувалися та переходили до виконання традиційної коломийки (Берест & Кундис, 2023: 121).

Поява танцю «Горішок» на Гуцульщині, що виконується трьома учасниками, стала результатом синтезу місцевих традицій із впливами зовнішніх

культурних елементів. Композиція цього танцю за участю трьох танцюристів символізує єдність, достаток і захист. Особливістю «Горішка» є міцний, нерозривний союз між учасниками танцю, що відображає соціальну гармонію та солідарність. Традиція формування цього танцю в контексті святкових дійств акцентує на важливій соціальній функції танцю, яка полягає в об'єднанні громади та підтриманні її внутрішньої згуртованості.

Танець «Півторак» вважається одним із найдавніших елементів гуцульської хореографічної традиції, що зберіг актуальність упродовж століть. У різних місцевостях він мав різні назви, однак незмінними залишалися його характерні рухи, серед яких «тропіт», «рівна», «сідати гайдука» тощо. Відмінною рисою цього танцю був повільний темп основного кроку, що вирізняв його серед інших хореографічних елементів гуцульського танцювального репертуару. Для музичного супроводу «Півторака» виконувались численні народні пісні, які відображали багатогранність його символічного змісту та соціокультурного контексту. Імпровізаційна природа цього танцю дозволяла кожному виконавцеві додавати власні варіації. Як зазначає дослідник Роман Гарасимчук, імпровізація в «Півтораку» є надзвичайно індивідуальним явищем, що не піддається точній фіксації, оскільки вона відображає особисті емоції та креативність виконавця (Harasymczuk, 1939: 42).

Музика відіграє важливу роль у формуванні художньої цілісності гуцульського танцю, визначаючи його ритмічну основу, атмосферу й емоційний колорит. Цимбали, бандура, скрипка, трембіта, створюють унікальне звукове оформлення, що надає танцю яскравої самобутності. У цьому контексті танець і музика взаємодіють у нерозривному синтезі, формуючи гармонійну картину народного мистецтва, у якій хореографічні рухи органічно узгоджуються з ритмічною та мелодичною структурою музичного супроводу.

Проводячи аналіз етнографічних досліджень В. Шухевича, Роман Гарасимчук виявив значний внесок етномузиколога Ф. Колесси в збагачення нашого розуміння гуцульської хореографії. Завдяки використанню фонографічних записів та нотних записів, Ф. Колесса зумів зафіксувати

автентичне звучання гуцульської музики, що супроводжувало танці. Р. Гарасимчук зауважив: «Музичні матеріали, зібрані та поміщені Ф. М. Колессою у творі В. Шухевича «Гуцульщина» (Шухевич, 1899), послужили для вивчення основних гуцульських танців («коломийка», «гуцулка», «козак», «аркан»)» (Гарасимчук, 2008: 33).

На нашу думку, традиційна хореографія гуцулів виконує низку важливих соціокультурних функцій, які окреслюють її значення в житті громади. Однією з провідних функцій є комунікативна, що реалізується через танець як засіб соціальної взаємодії. Гуцульські танці слугували інструментом об'єднання членів громади, установлення зв'язків між індивідом і колективом. Це виявляється у виконанні танців під час свят, обрядових дійств, весіль та інших соціальних подій, де хореографія набуває значення не лише розважального елементу, а й важливого чинника соціальної комунікації.

Ще однією суттєвою функцією є виховна, оскільки танець був і є невід'ємним складником соціалізації молоді. Через традиційні хореографічні форми гуцули передавали новим поколінням базові цінності громади, культурні традиції та обрядові знання. Танцювальна діяльність слугувала засобом засвоєння молоддю техніки рухів, норм поведінки, соціальних ролей і культури взаємодії. Це сприяло зміцненню зв'язків між поколіннями та забезпеченню стабільності соціальної структури гуцульської громади.

Сьогодні традиційна хореографія гуцулів переживає період оновлення та відродження, що пов'язано зі збереженням національної культури та поширенням народних традицій через сучасні форми мистецтва. Різноманітні фольклорні ансамблі, студії народного танцю та вистави на основі гуцульських танців сприяють її популяризації серед нових поколінь.

Отже, аналіз соціокультурних особливостей традиційної хореографії гуцулів засвідчив, що вона є багатогранним явищем, яке відображає культурну спадщину, світогляд та історичний досвід цього етнографічного регіону. Гуцульська хореографія як невід'ємний складник народного мистецтва виконує низку важливих функцій: комунікативну, виховну, сакральну та естетичну, що

сприяє формуванню єдності громади, передаванню цінностей і збереженню культурної ідентичності. Особливістю гуцульського танцювального мистецтва є його синкретичний характер, який виявляється в тісному взаємозв'язку з музикою, обрядовістю та календарною циклічністю. Традиційна хореографія гуцулів відображає вплив космогонічних уявлень, соціально-економічних змін і міжкультурних взаємодій, зберігаючи при цьому власну автентичність та стилістичну унікальність.

Таким чином, дослідження гуцульської хореографії відкриває перспективи для подальшого вивчення народної творчості як важливого джерела національної ідентичності, що потребує збереження, популяризації та інтеграції в сучасний культурний дискурс.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берест, Р. Я., & Кундис, Р. Ю. (2023). Стародавня та сучасна народна хореографія Гуцульщини. *Танцювальні студії,* 6 (2), 116–125.

2. Гарасимчук, Р. (2008). *Народні танці українців Карпат*. Львів. Кн. 1: Гуцульські танці. 608 с.

3. Дмитрук, І. Ф. (2009). *Гуцульщина в етнографічних дослідженнях кінця XIX – початку XXI ст.* : автореф. дисер. … канд. істор. наук. : 07.00. 05. Івано-Франківськ, Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника. 20 с.

4. Нестеренко, О. & Снігирьова, Л. (2024). Звичай виконувати танець Аркан з Ковалівкою в Печеніжинській ОТГ. Нематеріальна культурна спадщина в документних джерелах. Вип. 19. URL: https://nibu.kyiv.ua/exhibitions/758/ (дата звернення: 12.12.2024).

5. Шухевич, В. О. (1899). *Гуцульщина*. Львів: Друкарня Наукового товариства імені Тараса Шевченка. 157 с.

6. Шухевич, В. О. (1908). *Гуцульщина*. Львів: Загальна друкарня. Ч. 5. 300 с.

7. Harasymczuk, R. (1939). *Tance Huculskie*. Towarzystwo Ludoznawcze. 303 p.

ПОНЯТТЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ТА ХОРЕОГРАФІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Анастасія Літвінчук,
студентка ІІІ курсу спеціальності 024 «Хореографія»
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Сергій Качуринець,
заслужений артист України, доцент кафедри хореографії
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

У статті розкрито багатовимірний феномен «національного характеру» в контексті культурологічних та хореографічних досліджень. Висвітлено методологічні підходи до аналізу цього поняття, зокрема етнографічний, історичний та компаративний методи, які дозволяють виявити унікальні риси національної ідентичності, закладені в танцювальних традиціях. Розглянуто вплив національного характеру на формування ментальних, емоційних, поведінкових і культурних рис, а також на збереження та трансляцію культурної спадщини. Визначено, що хореографія слугує засобом ідентифікації та репрезентації національної культури, поєднуючи традиційність і сучасні естетичні підходи.

***Ключові слова**: національний характер, культурологія, хореографія, національна ідентичність, культурна спадщина.*

Національний характер як категорія дослідження є однією з фундаментальних у вивченні культури, оскільки він акумулює сукупність унікальних рис, що визначають світогляд, поведінкові моделі та мистецькі практики певного народу. У культурологічних і хореографічних дослідженнях це поняття є концептуальною основою для аналізу культурних феноменів, зокрема таких, що виявляються в танцювальному мистецтві. Дослідження поняття національного характеру в культурологічних і хореографічних студіях є

надзвичайно важливим з кількох аспектів. По-перше, воно дозволяє глибше зрозуміти специфіку національної ідентичності, яка відображається у формах мистецького вираження. По-друге, вивчення національного характеру дає змогу простежити історичну динаміку розвитку хореографічних традицій, які формуються під впливом соціокультурних та політичних чинників. По-третє, аналіз національного характеру в хореографічному мистецтві визначає специфічні риси, що вирізняють танцювальні традиції регіонів, їхній внесок у світову культурну спадщину. Таким чином, дослідження поняття національного характеру в культурологічних та хореографічних контекстах є важливим засобом збереження і трансляції національної ідентичності, а також інструментом для розвитку міжкультурного діалогу.

Історія формування поняття національного характеру сягає доби Просвітництва, коли виник інтерес до вивчення особливостей народів і культур. Європейські мислителі XVIII століття, зокрема Йоганн Гердер і Шарль Монтеск'є, вважали, що національний характер є відображенням природних умов, способу життя та історичного розвитку кожного народу. Надалі це поняття набуло подальшого осмислення в працях представників романтизму, які акцентували увагу на унікальності кожної нації та її культурної самобутності.

В епоху постмодернізму дослідники визначають поняття «національний характер» як «найстійкіший компонент і основу психічного складу нації». За твердженням І. Федорченко, «національний характер є специфічною, історично утвореною системною цілісністю стійких різноманітних рис і властивостей, типових для даної національної спільноти, які надають цій спільноті якісної визначеності, що дає змогу відрізнити психологію однієї нації від інших» (Федорченко, 2007: 17). Таким чином, національний характер є інтегративним феноменом, що поєднує історичні, соціальні та психологічні компоненти, визначаючи особливості світосприйняття та поведінкових моделей кожної етнічної спільноти.

З позиції культурології національний характер розглядають як відображення ментальності, цінностей та світоглядних орієнтацій, що

втілюються в матеріальній та нематеріальній культурі. Б. Цимбалістий конкретизує це визначення, підкреслюючи, що «національний характер є персоніфікацією культури певної національної спільноти. Він виступає як продукт цієї культури та її носій, забезпечуючи спадкоємність і передачу культурних традицій у незмінному або незначно зміненому вигляді» (Цимбалістий, 1978: 82).

Погоджуючись із думкою науковця, ми виявляємо, що культурологічний аспект поняття «національний характер» дозволяє глибше дослідити культурну ідентичність народу. Цей концепт слугує ключем до вирішення таких завдань:

1. *Виявити специфіку національної ідентичності*. Кожна культура має унікальну систему символів, які визначають уявлення про себе та навколишній світ. Наприклад, для української культури такими символами є вишиванка як уособлення традиційного одягу, калиновий вінок як образ молодості та чистоти, а також обрядові танці, що відображають світоглядні орієнтації народу.

2. *Проаналізувати вплив історичних процесів*. Національний характер еволюціонує у відповідь на зовнішні й внутрішні виклики. Наприклад, історичний досвід Другої світової війни суттєво вплинув на національну свідомість багатьох європейських народів, посиливши їхню увагу до цінностей свободи та демократії. Інший приклад – зміни в культурній самосвідомості корінних народів США, які відбулися під впливом колонізації та глобалізації.

3. *Відтворити культурну пам'ять*. Дослідження національного характеру дозволяє зберігати й транслювати культурну спадщину в нових формах. Зокрема, традиційні пісні, легенди та танцювальні композиції представлені в таких сучасних інтерпретаціях, як фольклорні фестивалі, театралізовані вистави або інноваційні художні проєкти, зокрема реконструкція козацьких танців у хореографічних постановках.

Таким чином, аналіз національного характеру забезпечує комплексний підхід до вивчення етнічної ідентичності, дозволяючи відтворити її багатовимірність у динаміці культурного розвитку.

У хореографічному мистецтві поняття «національного характеру» виражається через специфіку танцювальних традицій, пластичність рухів, музичний супровід і костюми. С. Куценко обґрунтовує цей підхід, стверджуючи: «Прояв національного характеру у народному танці здійснюється на принципах акторського перевтілення. Нинішнє підвищення вимог до сценічного втілення хореографічного фольклору вимагають високої майстерності та виразності танцівника» (Куценко, 2020: 18).

О. Бойко, зі свого боку, акцентує на тісному зв'язку між танцем і національною ідентичністю, підкреслюючи, що танець є складним культурним явищем, яке відображає глибокі етнічні корені народу. На думку науковця, «танець – це не просто фізична активність, а багатогранний феномен, що дає змогу краще зрозуміти історію, менталітет і душу народу» (Бойко, 2018: 107).

Таким чином, хореографія постає як важливий засіб репрезентації національної культури, у якому органічно поєднуються традиційність, емоційна виразність і глибока символіка. Завдяки цьому мистецтву зберігається можливість не лише дбайливо відтворювати культурну спадщину, але й актуалізувати її через творче переосмислення, підтримуючи тісний зв'язок із національною ідентичністю. Запропонований концепт дозволяє ефективно вирішувати такі завдання:

1. *Реконструювати автентичні танцювальні форми*. Автентичні танці є інтегральною частиною народної культури, що втілює специфіку побуту, обрядовості та святкових традицій певного етносу. Наприклад, такі українські танці, як «Гопак» чи «Козачок», не лише зберігають історичні мотиви, але й передають дух героїзму, трудової діяльності чи ритуальних обрядів, які були важливими для відповідного історичного періоду.

2. *Визначити регіональні особливості*. Регіональні варіації народного танцю демонструють унікальну глибину національного характеру, що формується під впливом локальних умов. Наприклад, гуцульські танці вирізняються стрімкою динамікою та колоритом ритмів, водночас подільські танці вражають м'якою пластикою і стриманістю.

3. *Забезпечити інтерпретацію та стилізацію*. Сучасне сценічне мистецтво активно інтегрує елементи народного танцю, адаптуючи їх до потреб і запитів сучасної аудиторії. Зокрема, творчість Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського демонструє, як традиційні мотиви збагачуються сучасними хореографічними техніками, створюючи гармонійний синтез між фольклором і актуальною сценічною естетикою.

За Р Мотричуком, методи дослідження національного характеру є ключовими для комплексного розуміння цього багатогранного феномена, оскільки вони дозволяють розкрити зв'язок між історичними, соціальними та культурними чинниками, які формують його унікальність (Мотричук, 2000: 99). Тому, на нашу думку, дослідження національного характеру в культурології та хореографії спирається на міждисциплінарний підхід, що охоплює: *етнографічний метод*, який дозволяє збирати та аналізувати дані про традиції, обряди та танцювальні практики; *історичний аналіз*, спрямований на вивчення еволюції культурних і хореографічних форм; *компаративний підхід*, що забезпечує зіставлення національних традицій з іншими культурами для виявлення унікальних рис.

Особливу значущість дослідження національного характеру набуває в сучасних умовах глобалізації, коли збереження культурної спадщини стає пріоритетним завданням. Ідентифікація та фіксація традиційних форм хореографії забезпечує їхнє збереження для наступних поколінь, водночас адаптуючи їх до нових викликів сучасності. Крім того, вивчення національного характеру сприяє формуванню національної ідентичності, укріплюючи відчуття приналежності до культурної спільноти. У практичному аспекті дослідження цієї проблематики створює можливості для розширення міжкультурного діалогу, дозволяючи краще розуміти інші культури та представляти власну культурну спадщину на міжнародному рівні. Це сприяє не лише популяризації народних традицій, але й розширенню простору для творчих інтерпретацій у хореографії, які враховують і національні корені, і сучасні естетичні запити.

Узагальнюючи вищевикладене, поняття «національний характер» у контексті культурологічних та хореографічних досліджень визначаємо як багатовимірний феномен, що відображає стійку систему ментальних, емоційних, поведінкових і культурних рис, властивих певній національній спільноті. Воно охоплює історично сформовані уявлення про цінності, світоглядні орієнтири, традиції та символіку, які виявляються й у матеріальній, і в нематеріальній культурі.

У сфері хореографічного мистецтва національний характер втілюється через унікальність танцювальних традицій, стилістику рухів, музичний супровід, сценічні образи та костюми. Ця категорія є інструментом збереження та трансляції культурної спадщини, формуючи художню мову, яка репрезентує глибинні аспекти національної ідентичності. Відтак, національний характер є інтегрувальним елементом, що пов’язує культурологічний аналіз із практичними аспектами хореографічного мистецтва, зберігаючи історичну спадщину й адаптуючи її до сучасних умов.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко О. С. (2018). Контамінація як прояв еклектичності в сучасній стилізації українського народно-сценічного танцю. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 39, 106–111.

2. Куценко С. В. (2020). Художня інтерпретація хореографічного фольклору. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 27 (3), 15–19.

3. Мотричук Р. (2020). Використання когнітивного підходу при дослідженні національного характеру. *Етнічна історія народів Європи*, 5, 99–101.

4. Федорченко І. К. (2007). Становлення національного характеру українського народу: теоретико-методологічні засади. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*, 11, 17–20.

5. Цимбалістий Б. І. (1978). Родина і душа народу. Українська душа / відп. ред. В. Храмова. К. : Освіта, 66–96.

КОНТРАСТИ ЕПОХ. ЄВРОПЕЙСЬКА ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ

Людмила Мунтян,
студентка 1 курсу магістратури
спеціальності 025 Музичне мистецтво
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
науковий керівник:
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Лілія Бобик (Проців)

У статті розглянуто розвиток європейської фортепіанної музики від епохи бароко до романтизму. Проаналізовано стилістичні, технічні та художні особливості кожного періоду. Визначено вплив національних традицій на формування музичної культури, зокрема української фортепіанної творчості.

Ключові слова: *бароко, класицизм, романтизм, українська фортепіанна музика, фортепіанна творчість.*

Дослідження теми «Контрасти епох. Європейська фортепіанна творчість» є надзвичайно актуальним через низку причин. Музичне мистецтво цих епох демонструє різноманітність естетичних і художніх підходів, які мали глибокий вплив на формування фортепіанного репертуару, техніки виконання та музичного мислення. Фортепіано, яке стало провідним інструментом для вираження стилістичних пошуків і ідей, відобразило як універсальні тенденції, так і унікальні особливості кожного історичного періоду.

По-перше, бароко, класицизм і романтизм, як ключові етапи в історії музики, представляють значний інтерес для розуміння еволюції музичного

мислення. У період бароко (XVII–XVIII ст.) фортепіано ще не набуло сучасного вигляду, проте клавесин і клавікорд, як його попередники, дали основу для розвитку фортепіанної техніки. Барокова музика, з її поліфонічною складністю, орнаментальністю та виразністю, заклала фундамент для пізніших стилів. Твори Йоганна Себастьяна Баха, зокрема «Добре темперований клавір», демонструють величезну художню цінність і залишаються ключовими у репертуарі піаністів.

По-друге, класицизм (XVIII ст.) приніс зміни, пов’язані з розвитком фортепіано як інструмента, здатного передавати динамічні й темброві нюанси. Творчість Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта і Людвіга ван Бетховена стала еталоном у розвитку форми, гармонії та емоційної ясності. Власне в цей період фортепіано стало головним інструментом для сольної музики, що значно підвищило його роль у концертній практиці. Класицизм утвердив принципи чіткої структури, логічності та балансу, які вплинули на всі наступні музичні епохи.

По-третє, романтизм (XIX ст.) став періодом найвищого розквіту фортепіанної музики, перетворивши цей інструмент на засіб індивідуального самовираження. Композитори, такі як Фридерик Шопен, Ференц Ліст, Роберт Шуман і Йоганнес Брамс, використовували багаті можливості фортепіано для передачі найтонших відтінків людських почуттів. У романтичній музиці відчувається значний вплив народних мелодій, поетичних образів і філософських ідей, що розширило стильові межі фортепіанного мистецтва. Розвиток віртуозної техніки, появу нових жанрів, таких як етюд, балада чи фантазія, слід розглядати як унікальне явище цього періоду.

Актуальність дослідження контрастів між цими епохами у фортепіанній музиці полягає у можливості простежити трансформацію стилю, техніки та естетики, які впливали на європейську музичну культуру загалом. (Степанова, 2020).

Метою мого дослідження є підвищення виконавської культури, розширення уявлення про стилістичну автентичність виконання та збагачення фортепіанного репертуару. Розгляд епохових контрастів допомагає зрозуміти, як

композитори різних періодів використовували фортепіано для передачі своїх художніх задумів, та виявити зв'язки між естетикою минулого і сучасними тенденціями музичного мистецтва.

Темою «Контрасти епох. Європейська фортепіанна творчість» цікавились різні науковці. Це Конрад Вольф – німецький музикознавець, який глибоко досліджував творчість Йоганна Себастьяна Баха, Людвіга ван Бетховена і Роберта Шумана, зосереджуючи увагу на еволюції стилю та естетики в європейській фортепіанній музиці. Гарольд Шонберг – американський критик і музикознавець, який простежив розвиток фортепіанного виконавства й репертуару від епохи бароко до романтизму. Карл Дальгауз – німецький музиколог, який досліджував загальні стилістичні контрасти між епохами бароко, класицизму та романтизму, зокрема в контексті фортепіанної музики.

Із сучасних українських науковців варто відзначити Ольгу Лігус, Олесю Степанову, Діану Гульцову, Анатолія Іваницького, Олену Бондаренко, Роксоляну Мисько-Пасічник. Ці науковці упорядковували репертуар, зробили значний внесок у розвиток української фортепіанної музики, аналізуючи вплив бароко, класицизму і романтизму, вивчали їхні стильові контрасти та зв'язок із культурним і технічним розвитком музики.

Епоха бароко (1600–1750 рр.) стала основою для формування європейської музичної традиції. У цей період виникли чіткі принципи організації музичного матеріалу, зокрема поліфонія та гармонічна функціональність. Особливості барокової музики базуються на багатоголоссі, експресивності та архітектонічності форми. Клавішні інструменти, як-от клавесин, орган і клавікорд, стали невід'ємною частиною музичного мистецтва, а розвиток рівномірно-темперованого строю відкрив нові горизонти для експериментів із гармонією.

Прикладом цієї епохи є «Добре темперований клавір II, Прелюдія і фуга до мінор» Й. С. Баха (Адлуцький, 2021). Йоганн Себастьян Бах (1685–1750) став символом барокової епохи. Його цикл «Добре темперований клавір» (ДТК) є

прикладом геніального поєднання поліфонічної майстерності та гармонійної експресії.

Прелюдія – це вступна частина циклу, побудована на послідовному розвитку арпеджіо. Її структура здається простою, але водночас сповнена глибокого емоційного змісту. Основний ритмічний малюнок створює ефект хвиль, які рухаються в єдиному напрямі, посилюючи внутрішню динаміку. Прелюдія виконує роль підготовки слухача до складної поліфонічної тканини фуги. Фуга побудована на поліфонічному розвитку однієї теми, яка проходить через усі голоси (сопрано, альт, тенор, бас). Цей принцип називається імітацією. Тема фуги в до мінорі – сувора, енергійна та рішуча, вона уособлює драматизм і напруженість. Контрапункт забезпечує складну гармонійну структуру, що робить твір витвором музичної архітектури.

Бароко, зокрема творчість Баха, стало основою для подальшого розвитку клавішної музики. Технічна досконалість, емоційна глибина та поліфонічна структура, які характерні для музики цього періоду, вплинули на всі наступні епохи. "Добре темперований клавір" Баха залишається вершиною музичного мистецтва і надихає музикантів і слухачів до сьогодні.

Епоха класицизму (XVIII століття) ознаменувала перехід від складної багатоголосної текстури бароко до яснішої, гармонійно врівноваженої музичної мови. У цей час музика орієнтувалася на простоту, логічність і симетрію форм. Важливу роль почали відігравати клавішні інструменти, особливо фортепіано, яке поступово витіснило клавесин завдяки своїм виразним можливостям. Прикладом цієї епохи є «Соната до мінор, K. 457, I частина» В. А. Моцарта.

Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791) – один із найяскравіших представників класицизму. Його «Соната до мінор, K. 457» є прикладом зрілого стилю композитора, що поєднує класицистичну гармонійність із емоційною виразністю, характерною для пізнього Моцарта (Кантарович, 2008).

Перша частина сонати написана у формі сонатного алегро, що складається з експозиції (представлення головної та побічної тем), розробки (гармонічна та тематична обробка матеріалу) і репризи (повернення головних тем із

завершенням у тоніки). Ця форма стала символом структури класицизму, що забезпечує чіткість і логіку композиції. Мінорна тональність (до мінор) підкреслює драматизм і емоційність твору. Використання модуляцій додає напруги й розвитку, що створює відчуття драматичного сюжету.

Головна тема – енергійна й напружена, побудована на коротких ритмічних фразах. Побічна тема – ніжна й мелодійна, контрастує із драматичною головною темою, що створює емоційну напруженість. Соната потребує чіткої артикуляції, глибокого розуміння драматичних контрастів і технічної майстерності для передачі нюансів динаміки.

Класицизм як епоха приніс фортепіанній музиці гармонійну ясність, формальну досконаліть і стриману емоційність. Творчість Моцарта, зокрема «Соната до мінор, K. 457», ілюструє ці ідеали, водночас готуючи ґрунт для подальшого розвитку музики в романтизмі.

Епоха романтизму (XIX століття) стала часом індивідуалізму та емоційної експресії в музичному мистецтві. Романтики прагнули через музику передати найглибші людські почуття, інтимні переживання та драматичні контрасти. Фортепіано в цей період перетворилося на головний інструмент для вираження цих ідей завдяки своїм технічним і динамічним можливостям.

Прикладом цієї епохи є «Етюд №14, op. 25» Ф. Шопена (Волик, 2021). Фридерик Шопен (1810–1849) – один із найвизначніших представників романтизму. Його етюди – це не лише навчальні твори для піаністів, але й справжні художні шедеври. Етюд №14 має яскраво виражену форму, де технічні завдання переплітаються з глибоким емоційним змістом. Основна мелодія розвивається на тлі швидких арпеджіо, створюючи враження потоку, що безперервно рухається. Твір передає водночас ніжність і силу. Мелодія виражає інтимні почуття, тоді як арпеджіо додають руху й динаміки. Шопен використовує гармонійні модуляції для підсилення драматичного ефекту. Постійний рух правої руки вимагає від піаніста високої технічної майстерності та контролю над динамікою. Педаль використовується для створення злитого звучання, що є характерним для шопенівського стилю.

Романтизм став епохою, коли музика відкрила нові горизонти для вираження емоцій. «Етюд №14, ор. 25» Ф. Шопена є чудовим прикладом цього підходу: технічна майстерність поєднується з глибоким художнім змістом, що робить його символом романтичної фортепіанної традиції. Шопен залишається натхненням для багатьох поколінь музикантів і слухачів, демонструючи силу індивідуального самовираження.

У своєму дослідженні хочу приділити увагу **українській фортепіанній музиці кінця XIX – початку XX століття,** яка відзначалася унікальним поєднанням європейських традицій із національним колоритом. У цей період композитори активно зверталися до народних мотивів і гармоній, створюючи твори, що вирізнялися особливим характером і глибиною.

Прикладом цієї епохи є «Прелюдія» Василя Барвінського (Мисько-Пасічник, 2009). Прелюдія має вільну форму, характерну для романтичної музики, що дозволяє композитору гнучко розвивати музичну ідею. Вона є інструментальною мініатюрою, яка передає настрій або образ. Основна мелодія сповнена теплоти та лірики, що перегукується з народними піснями. Вона вирізняється плавністю й інтонаційною гнучкістю, характерною для українського фольклору. Барвінський використовує гармонічні звороти, характерні для романтизму, але додає фольклорні елементи, зокрема ладові особливості українських народних пісень. Гармонія підкреслює глибокий емоційний зміст твору, створюючи відчуття затишку й меланхолії. Прелюдія викликає асоціації з українським степом, народними переказами або роздумами про минуле. Це музика, яка спонукає слухача до внутрішніх роздумів, створюючи відчуття гармонії з природою. Прелюдія Барвінського – це музичний символ гармонії, лірики та зв’язку із культурними традиціями.

Отже, дослідження теми «Контрасти епох. Європейська фортепіанна творчість» дозволяє виявити важливі аспекти історичного та культурного розвитку фортепіанного мистецтва. Аналіз епох бароко, класицизму та романтизму дає змогу простежити трансформацію художніх стилів, естетичних і технічних підходів, які визначили еволюцію європейської музики. У бароко з

його поліфонічною складністю, класицизмі з чіткістю форми та гармонійною рівновагою, а також у романтизмі, що відзначався емоційною виразністю та індивідуалізмом, закладено основи сучасного розуміння фортепіанної творчості.

Особливо важливим є вплив цих стилів на українську фортепіанну музику, яка синтезувала європейські тенденції з національними традиціями. Творчість Василя Барвінського є прикладом унікального поєднання романтичної глибини з народним мелосом, що сприяло формуванню національної музичної школи.

Результати дослідження також актуальні для виконавської практики, збагачуючи розуміння стилістичної автентичності виконання та сприяючи підвищенню виконавської культури. Розгляд історичних контрастів між епохами допомагає піаністам і слухачам краще усвідомити культурне значення фортепіанної музики як важливого компоненту європейської музичної спадщини. Вивчення контрастів епох у фортепіанній творчості не лише збагачує наукові знання, а й відкриває нові перспективи для розвитку музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адлуцький, Г.В.(2021). Семантичний простір Добре темперованого клавіру Й. С. Баха як основа виконавської концепції. *Культура України : зб. наук. пр*. *Вип.* 74. Харків. 35–40.

2. Волик, О.О. (2021). *Поетика етюдів Фридерика Шопена: музикознавча та виконавська інтерпретації* : дисер. … доктор філософії: Київ, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. 228 с.

3. Кантарович, Ю. Л. (2008). *Символіка клавірного тексту В.Моцарта* : дисер. …кандидат наук: Одеса, Національна музична академія України ім. А. В. Неждановї. 213 с.

4. Мисько-Пасічник, Р. Е. (2009). Жанрові пріорітети музичної публіцистики Василя Барвінського. *Студії мистецтвознавчі.* 22-25

5. Степанова, О. Ю. (2020). Фортепіанна культура: досвід концептуалізації. *Культура України : Випуск 68.* Харків. 226-236

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ВІЗУАЛЬНИХ ТА АУДІАЛЬНИХ ОБРАЗІВ НА ПРИКЛАДІ ФОТРЕПІАННОГО ЦИКЛУ «ЗАМКИ ЛУАРИ» ЛЕСІ ДИЧКО

Роман Окрутний,
студент 1 курсу магістратури
спеціальності 025. Музичне мистецтво
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Сергій Маловічко

У статті продемонстровано деякі аспекти взаємозв'язків пластичних мистецтв та музики. Розглянуто понятійний апарат необхідний для компаративного аналізу музичного твору та його візуальної проекції. Охарактеризовано проблематику феномену синтезу мистецтв.

Ключові слова: *музичне мистецтво, інтертекстуальність, синестезія, образний зміст, музика і архітектура, композиція, інтерпретація, синтез мистецтв, засоби музичної виразності, українська фортепіанна музика.*

Музика, як одна з найбільш універсальних форм творчого самовираження, попри свою самобутність водночас має унікальну здатність до інтеграції засобів виразності інших видів мистецтва, що в свою чергу є підґрунтя для утворення чисельних синтетичних художніх форм. У процесі між-мистецьких взаємовпливів ключову роль відіграють категорії інтертекстуальності, феномену синестезії у сприйнятті творця та реципієнта, деконструкції образного змісту

того чи іншого твору, універсальних принципів композиції та інтерпретації. Інтертекстуальність у музичному мистецтві проявляється шляхом переосмислення культурних кодів і посилань, залучених з інших видів мистецтва, зокрема літератури, живопису, архітектури або театру.

Проблематика між-мистецької взаємодії – одна з найбільш актуальних, і невичерпних тем у сучасному мистецтвознавстві, ця тенденція має глобальний характер, і відкриває нові горизонти для сучасної творчості, а також дозволяє поглянути під іншим кутом на музичну спадщину минулих поколінь, відтак дещо змінити підхід до інтерпретації творів у виконавській практиці.

В українському мистецтвознавчому дискурсі все більш інтенсивним постає науковий інтерес до теми взаємозв'язків музики та пластичних мистецтв, на нашу думку станом на сьогоднішній день найбільш актуальними цій царині є дослідження в А. Кравченко (Кравченко, 2020). Аспекти життєтворчості Лесі Дичко, а також особливості композиторської техніки мисткині об'ємно представлені в дослідженнях С. Грици (Грица, 2012), та Л. Кияновської (Кияновська, 2010).

Метою статті – є демонстрація музичного образу як «проекції» об'єкту візуального мистецтва, що став поштовхом для інспірації композитора-синестета, за допомогою методу компаративного аналізу, виокремлення універсальних семіотичних категорій візуального та аудіального.

Серед різноманіття фортепіанного репертуару української національної музичної спадщини саме творчий доробок Лесі Дичко вирізняється широкою інтертекстуальністю. В образному вияві творів мисткині це відображається інтеграцією елементів різних видів мистецтва, зокрема архітектури, фрескового живопису та артефактів культури різних епох, і майстерно втілюється через засоби музичної виразності. Такий підхід дозволяє досягти ефекту художньої мальовничості, яка проявляється у багатстві звукової палітри, акценті на колористичних нюансах та фактурній насиченості музичного письма. У цьому контексті фортепіанний цикл «Замки Луари» посідає особливе місце у камерній творчості композиторки, розкриваючи інтермедіальну природу її творчості. Цей

твір є особливо цікавим для аналізу, оскільки на відміну від чисельних програмних творів інспірованих тим чи іншим візуальним образом є правдивим зразком явища синестезії, що підтверджується зі слів самої композиторки: *«я можу за будь-якою архітектурною спорудою написати музичний твір і, навпаки, за музичним твором накидати графіку архітектурної будівлі»* (Кравченко, 2020: 113) «*всі твори бачу в кольоровій розмальовці та як архітектурний макет*» (Кравченко, 2020: 114).

Цикл «Замки Луари» репрезентує музичну інтерпретацію п’яти замків долини Луари, які є зразками архітектурної спадщини епохи Ренесансу. Кожна частина циклу є автономним програмним твором, об’єднаним спільною концепцією. Структурна заокругленість забезпечує художню єдність циклу, тоді як крайні п’єси найбільш виразно акцентують монументальні символи та образи. Звуковий ландшафт досягається через імплементування жанрових архетипів характерних добі Ренесансу, таких як хорал у перша та п’ятій п’єсах циклу, а також менует у другій. Цей принцип «запозиченого тематизму» формує об'ємність образного змісту в межах циклу. Стилістика інтонаційної основи відсилає до музики Ars Nova, зокрема творчості Філіпа де Вітрі, через поступенність мелодії, вокальність та відсутність хроматизму.

Головним принципом музичного формотворення виступає варіаційність, що резонує з структурованістю ордерної архітектури. Доповнює картину цього звукового ландшафту застосування «ренесансового фонізму» який базується на інтервалах чистих квінт, кварт і октав, що в свою чергу відтворює специфіку поведінки звуку в акустичних умовах характерних для об'ємів архітектури ренессансу, де основним структурним елементом було засосування циркульної арки. Такий спосіб звукозображальності, безумовно має вплив на сприйняття слухача та інтерпретатора, і дозволяє під час відтвореня, сповна деконструювати об'ємно-просторовий «антураж» споруди.

Підкреслюють звукозображальний вектор образної виразності й принципи застосування ряду непересічних композиторських прийомів. Розглянутий зразок демонструє взаємодію традиційної музичної стилістики з сучасними

композиторськими техніками, зокрема алеаторикою, пуантилізмом та полігармонією. Застосування кластерів, поліакордів та індивідуальних темброво-фактурних рішень формує багатошарову звукову палітру. Особливістю гармонічної мови є фокус на зіставленнях «стійкість-нестійкість», «консонанс-дисонанс», що витісняє класичні функціональні зв'язки. Такі особливості організації гармонічної вертикалі ніби відтворюють контрасти а подекуди нюанси світлотіні аналогічного принципу й для візуальної композиції. Відчуття градієнту інтенсивності кольору, та градієнту насиченості фонізму викликають у реципієнтів схожий ефект сенсорного досвіду, відтак можемо вважати таке порівняння прикладом універсального виражального засобу.

Отже фортепіанний цикл «Замки Луари» на нашу думку є рідкісним зразком надзвичайно високого рівня інтермедіальності, що втілюється через синтез візуального мистецтва й музики. Інтеграція історико-культурного контексту із сучасними композиційними засобами сприяє створенню глибоко індивідуального художнього світу, що вражає своєю виразністю. Занурення в специфіку композиції творів такого штибу, та деконструкція композиторського задуму дозволяє більш повно зрозуміти універсальні семіотичні взаємодії між різними мистецтвами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грица, С. Й. (2012). Леся Дичко в житті і творчості. Київ: Просвіта.

2. Кияновська, Л. О. (2010). Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України*, (Вип. 11), 62–64.

3. Кравченко, А. І. (2020). *Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз): Монографія*. Київ: НАКККіМ.

УКРАЇНСЬКЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ПРОСТОРІ

Христина Омельченко,
студентка ІІІ курсу спеціальності 024 Хореографія
науковий керівник:
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
завідувачка кафедри хореографії та фітнесу
факультету фізичної культури, спорту та здоров'я людини
Бердянського державного педагогічного університету
Юлія Тараненко

У статті розглянуто роль українського хореографічного мистецтва за кордоном. Розкрито актуальні питання про те, як українські митці адаптують та популяризують свою культуру за межами країни, зокрема через танець. Окремо проаналізовано дослідження українських науковців про закордонний досвід хореографічної освіти; здійснено порівняльний аналіз освітніх програм Європи та висвітлено важливі аспекти популяризації українських традицій, зокрема народного танцю, серед українців за кордоном. На прикладі ансамблю пісні і танцю «Воля» в Естонії продемонстровано як культурні заходи сприяють інтеграції української культури в мультикультурному середовищі, зберігаючи національні традиції і формуючи міжкультурну компетентність серед дітей.

Ключові слова: українське хореографічне мистецтва, національна ідентичність, популяризація української культури.

Українське хореографічне мистецтво є не лише естетично виразним, але й виконує важливу роль у формуванні національної ідентичності та самовизначення. Особливу увагу цьому аспекту почали приділяти після початку повномасштабного вторгнення росії на територію України у лютому 2022 року. З

цього періоду спостерігається зростання інтересу до української культури у всьому світі, що значною мірою зумовлено діяльністю українських митців, які активно презентують культурні надбання для міжнародної аудиторії.

На сьогодні одним із ключових викликів є посилена еміграція вітчизняних митців, зокрема представників галузі хореографії, спричинена воєнними подіями. Ця ситуація створює нові виклики для сфери хореографічного мистецтва в Україні. Зазначена проблематика, на нашу думку, недостатньо досліджена і потребує ґрунтовного вивчення. Зокрема, аналіз досвіду професійної підготовки хореографів у розвинених європейських країнах може стати важливим внеском у розвиток різних напрямів хореографічної освіти в Україні та сприяти зміцненню її конкурентоспроможності у сучасних умовах.

Мета статті – дослідити діяльність українських хореографів в Європейських країнах та навести приклади популяризації українського хореографічного мистецтва в Естонії на основі власного досвіду.

Для дослідження українського хореографічного мистецтва в контексті європейського освітнього простору вважаємо за необхідне визначити основні підходи та контекст, які формують підґрунтя такого аналізу. Комплексне вивчення цієї проблематики потребує розуміння двостороннього обміну знаннями й методиками у сфері хореографічного мистецтва, що, на нашу думку, є ключовим аспектом дослідження. Зокрема, перед тим як аналізувати українське хореографічне мистецтво крізь призму міжнародного досвіду, доцільно оцінити зворотній аспект питання: проаналізувати наукові напрацювання українських дослідників, присвячені проблематиці хореографічної освіти за кордоном.

Різні аспекти модернізації хореографічної освіти в країнах Європи досліджували О. Бігус, Т. Благова, О. Плахотнюк, Т. Повалій, І. Ткаченко та інші. Так, наприклад, І. Ткаченко розглядала розвиток хореографічної освіти в Німеччині, акцентуючи увагу на сучасному танці, що вже давно домінує в навчальних програмах. Вона зазначала, що аналіз зарубіжного досвіду ще з 20 століття концентрує увагу на ключовій складовій – «Dance Performance», на відміну від більш уніфікованих українських програм (Ткаченко, 2016: 54).

Хореографічну освіту в Німеччині Ч. Цянь розкриває зосереджуючись на сучасному танці, де важливу роль відіграють міждисциплінарність і технології, тоді як народний танець не є пріоритетним (Цянь, 2023). Н. Бідюк та Д. Бідюк визначають, що британські програми хореографії орієнтовані на перформативне мистецтво та викладання, що суттєво відрізняється від українських освітніх програм. У західних університетах акцент робиться на індивідуалізації та впровадженні інноваційних технологій, таких як веб-квести та кібергіди, що підвищують ефективність навчання (Бідюк & Бідюк, 2020: 12). Естонську хореографічну освіту А. Юркова висвітлює з фокусом на збереженні національної ідентичності через народний танець, підкреслюючи ключову роль фестивалів у збереженні культурної спадщини та підтриманні зв'язку між естонцями як всередині країни, так і за її межами (Юркова, 2023: 166).

Досліджуючи викладання та популяризацію українського народно-сценічного танцю в Західній Європі, ми звернули увагу на наукові праці Н. Дайнека Дюпріє, О. Фаринець та Г. Кубів, які акцентують увагу на важливості збереження культурних традицій України для дітей та молоді за кордоном, зокрема в Німеччині. На їхню думку, «за кордоном складніше зберігати українські традиції, оскільки українці не практикують їх навколо щодня, як в своїй країні. Тому, на відміну від народних хореографічних колективів в Україні, основним завданням уроків українського народного танцю за кордоном стає не закладання бази хореографічної освіти, а вивчення властиво українських рухів і танців, які вихованці можуть вивчити тільки в цьому гуртку, та спілкування українською мовою. Українське народне хореографічне мистецтво за кордоном має велику пізнавально-виховну значущість для дітей-українців: воно знайомить з національним костюмом, символікою, фігурами, взаємовідносинами, термінологією» (Дюпріє, Фаринець & Кубів, 2024: 19).

Питання щодо українських митців-переселенців та їх діяльності розкривають у своїх роботах Ю. Скиба та С. Олексюк. Детальний аналіз робіт цих мисткинь дозволив зробити висновки про те, що у теперішній ситуації, перебуваючи закордоном митці більше цікавляться сучасними напрямками

хореографії, зокрема поглибленим дослідженням власної тілесності, руху, мистецтва та менше – науковим описом своїх пошуків (Скиба, 2023; Олексюк, 2023).

Загалом, українські дослідники активно цікавляться інтеграцією закордонного досвіду у національні практики. Однак дослідження, які б висвітлювали значення та вплив української хореографії на міжнародній арені, залишаються недостатньо розробленими. Це можна пояснити різким зростанням інтересу до української культури, викликаного військовими подіями, що обмежило час для формування глибоких і систематичних наукових праць у цій галузі.

У цьому контексті нами було проведено дослідження, метою якого стало вивчення рівня обізнаності молоді щодо діяльності українських хореографів та танцівників, які наразі працюють за кордоном. Дослідження реалізовувалося в декілька етапів, що дозволило системно проаналізувати сучасний стан популяризації української хореографії за межами України, виявити ключові тенденції, виклики та перспективи у цій сфері.

Перший етап передбачав проведення анкетування серед випускників-хореографів Бердянського державного педагогічного університету, які наразі знаходяться за кордоном. Дане анкетування допомогло констатувати розвиток українського хореографічного мистецтва за кордоном з моменту повномасштабного вторгнення росії на територію України. Опитування включало 13 запитань закритого та відкритого типу, які охоплювали визначення країни перебування, причин виїзду закордон, напрямку роботи та видів хореографії тощо. В анкетуванні взяли участь 12 респондентів з таких країн: Болгарія, Польща, Литва, Німеччина, Південна Корея, Естонія та Туреччина.

Аналіз відповідей показав, що 75% хореографів виїхали за кордон через повномасштабне вторгнення, тоді як 25% зазначили, що причиною стали кращі можливості працевлаштування. 83,3% опитаних продовжують працювати у сфері хореографії за кордоном: відкрили власні проєкти в формі ансамблів танцю, шкіл та студій, що свідчить про широку вікову популярність хореографічного

мистецтва за межами України; пішли працювати в школи, в цирки тощо. Це дозволяє стверджувати про здатність українських хореографів гнучко реагувати на життєві обставини, адаптуватися до нових умов та бути відданим мистецтву танцю навіть за кордоном.

Опитування також виявило різноманітність підходів до популяризації української хореографії. Респонденти акцентують увагу на популяризації різних напрямків сучасного танцю, відображаючи адаптацію до глобальних тенденцій, і тільки невелика кількість респондентів працює у сфері класичного балету.

Розкриваючи питання щодо викладання українського народного танцю, то 66,7% респондентів зазначили, що не викладають його за кордоном, 25% роблять це частково, і лише 8,3% активно працюють у цьому напрямі. Серед форм роботи найчастіше згадуються творчі постановки, стилізація, заняття з українського народно-сценічного танцю та участь у конкурсах і фестивалях. Це підкреслює значущість сценічного мистецтва та важливість адаптації українського танцю до закордонної аудиторії.

Окрім того вартим уваги є той факт, що 75% опитаних хореографів беруть участь у проукраїнських акціях за кордоном, обґрунтовуючи це необхідністю підтримки України та популяризації її культури. Респонденти підкреслюють важливість збереження культурної ідентичності та єдності української діаспори. Такі заходи як фестивалі та ярмарки, сприяють поширенню знань про українську культуру серед іноземців і слугують засобом культурної дипломатії.

Аналіз відповідей респондентів підкреслює потенціал української хореографії, яка потребує подальшої популяризації, зокрема через участь у міжнародних заходах та активну співпрацю з місцевими громадами, що дозволить глибше інтегрувати українську культуру у світовий контекст.

Пропонуємо розглянути приклад популяризації українського хореографічного мистецтва в Естонії, спираючись на особистий практичний досвід роботи в ансамблі «Воля» в місті Таллінн. Український ансамбль пісні та танцю «Воля» був створений за підтримки Асоціації Українських Організацій в Естонії та Спілки української молоді в Естонії. Першочерговою мотивацією для

організації ансамблю було «бажання розвивати, популяризувати та примножувати Українську культуру, танець та пісню. Ми хочемо, щоб наш майбутній колектив став для кожного тією частинкою України, якої так не вистачає вдалині від дому» . Колектив включає у своїй програмі розвиток опорно-рухового апарату, координації, музичності засобами класичного, народно-сценічного та сучасного танців. Розвиток музичності, вокальних даних, вмінь та навичок володіння голосом. Збільшення впевненості у виступах на велику аудиторію та артистичності. Створення нових взаємовідносин у ансамблі у дружній атмосфері. Керівний склад колективу очолює художній керівник Євгеній Новохатній, головним балетмейстером колективу є Анастасія Козачок, а керівником вокальної групи – Катерина Чалова.

Станом на сьогодні колектив налічує 4 хореографічні та 3 вокальні групи. Так, хореографічні групи поділені на молодшу групу – від 6 до 9 років, середню групу – від 10 до 11 років, старшу групу – від 12 до 15 та молодіжну групу для віх бажаючих від 16 років. Вокальна частина ансамблю розділена на молодшу групу – від 6 до 10 років, середню групу – від 11 до 15 років та дорослу групу від 16 років.

Ансамбль ще є досить молодим, але за такий невеликий проміжок часу його творчий шлях вже налічує багато виступів та проєктів. Вихованці беруть участь у таких заходах як : «Вишиванка об’єднує», Міжнародний фестиваль дитячої та юнацької творчості «Квіти України», «Святвечір перед Різдвом», привітання з 20-річчям українського земляцтва «Спогад» у місті Пайде (Естонія), «Дні Старого міста Таллінн», хакатон «Edtech Hack 2023» та інші.

З метою виконання виховних, культурно-дозвіллєвих завдань, колектив влаштовує спільне проведення часу керівників, вихованців та їх батьків в українській тематиці, щоб кожен з учасників міг весело та з користю провести час. Такими заходами у колективі були: похід у кінотеатр, організований в рамках Українського кіноклубу в Естонії; відвідування концерту Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського; участь вихованців у проєкті «Мрійники. Печиво Добра», де вони готували

печиво, яке було доставлено українським воїнам; участь у майстер-класі від Творчої лабораторії степового розспіву «Євшан Зілля», м. Запоріжжя; долучилися разом зі школою Спілки української молоді в Естонії до Всеукраїнського радіодиктанту національної єдності 2024; волонтерський збір для Міжнародного центру комплексної допомоги «Місто добра», який є шелтером для евакуйованих дітей-сиріт, мам з дітьми, тварин . Такі спільні заходи є дуже важливими, оскільки саме вони в першу чергу несуть національно-патріотичний характер, що наразі є ключовим завданням у вихованні дітей. Виховання національної свідомості та гідності, любові до родини, рідної землі, свого народу за кордоном є справді викликом для викладачів. На прикладі ансамблю «Воля» можна зробити висновок, що при прагненні дітей та їх батьків досліджувати власну культуру та активно інтегрувати її в соціокультурний простір країни-проживання можливо не лише зберегти національну ідентичність, але й зміцнити міжкультурний діалог, сприяючи взаємоповазі та толерантності в мультикультурному суспільстві. Спільні відвідування концертів виховують інтерес до хореографії, художньо-естетичної культури танцівників. Майстер-класи та творчі лабораторії допомагають дітям змінювати сферу діяльності та розширювати світогляд. Також, такі заходи сприяють формуванню навичок командної роботи, взаємодії та взаємопідтримки серед вихованців, що є важливими для їхнього особистісного розвитку. Взаємна залученість дітей, батьків та педагогів створює унікальне середовище, де кожен відчуває себе частиною спільноти, об’єднаної спільними цінностями та метою збереження національної культури.

Інтеграція в нову для дітей культуру буде проходити легше, якщо батьки та педагоги у цьому зможуть їм допомогти. Ще одним заходом інтеграційного характеру стала спільна репетиція з українського та естонського народних танців при підтримці проєкту «Baltics4UA» з ансамблем народного танцю «Leigarid». Діти з двох колективів мали змогу поспілкуватися між собою, вивчити рухи народних танців одне одного. Заняття завершилося міні-концертом з показом українського та естонського танців. Цей захід для вихованців став цікавим та

корисним, бо це не лише додаткова мовна практика, якої може не вистачати постійно знаходячись у колі співвітчизників, а й можливість дізнатися щось нове, весело та з користю провести час.

Важливо зазначити, що одним з найефективніших методів обміну досвідом між українськими та естонськими танцівниками став тижневий міський дитячий табір «Koos on tore» від Спілки Української Молоді в Естонії, до якого долучилися викладачі та вихованці ансамблю «Воля». Табір був розрахований на створення нових міжкультурних зв'язків між дітьми, підвищення їх рівня культурної обізнаності та хореографічних навичок. У програму табору входили українські і естонські танці, лекції про культури, походи в музеї, перегляд мультфільмів та читання казок. Викладачі з України та Естонії створювали для дітей білінгвальні мовні умови, сприяючи використанню як української, так і естонської мов в освітньому процесі. Хореографічні заняття включали в себе вивчення основних положень рук та ніг, рухів народних танців та вивчення невеликих етюдів в обох видах танцю. Літній час проведення табору дав змогу також сприяти активному відпочинку дітей на природі. Походи в музеї міста Таллінн ближче познайомили українців з іншою країною, а для естонців стали відкриттям нових та цікавих місць. Волонтерами-хореографами табору був створений танцювальний флешмоб, який поєднав у себе українську сучасну музику та естонський танець, створивши тим самим унікальний культурний симбіоз, що відобразив взаємодію національних традицій двох народів через хореографічне мистецтво. В останній день роботи табору для вихованців були проведені лекції про народні танці, перегляд міні-фільмів про них. Діти мали змогу на власні очі побачити та приміряти на себе старовинне народне вбрання. Це дало змогу учасникам не лише поглибити свої знання про культурну спадщину обох народів, але й сформувати власне емоційне ставлення до її збереження. Такий підхід сприяв покращенню хореографічних навичок дітей, формуванню в них міжкультурної компетентності, яка є невід'ємною складовою їх гармонійного розвитку в мультикультурному суспільстві.

Традицію проведення міських дитячих таборів ансамбль пісні і танцю «Воля» перейняв та активно впроваджує у свою практику. Першим їх табором став осінній «Volja linnalaager», який реалізувався Асоціацією українських організацій в Естонії за підтримки Міністерства Культури та Інтеграційного Фонду. Метою цього табору є підвищення хореографічної та вокальної майстерності учасників ансамблю, рівня їх знань про українську культуру та підготовка до виступів на Міжнародному фестивалі юнацької творчості «Північна зірка 2024» та конкурсі-фестивалі хореографічного мистецтва «Арабески Естонії». Вихованці відпрацьовували свої сценічні номери, дивилися концерти видатних українських колективів таких, як Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені П. Вірського та Національного заслуженого академічного народного хору України імені Г. Верьовки, грали в вікторини на основі того, про що встигли дізнатися у таборі. Унікальною можливістю для старшої хореографічної групи ансамблю став у рамках табору майстер-клас з поліського народно-сценічного танцю від В. Дольчука, керівника народного ансамблю народного танцю «Барвінок» м. Київ, Україна. Це дало дітям новий досвід та можливість підвищити свої танцювальні навички. Другий зимовий «Volja linnalaager» був спрямований на залучення до ансамблю нових вихованців серед українських дітей (8).

Діяльність такого колективу як Український ансамбль пісні і танцю «Воля» в Естонії є важливим етапом адаптації українських дітей до нових умов життя та збереження національної ідентичності. Завдяки активному залученню до культурних проєктів, участі в міжнародних фестивалях, волонтерських ініціативах та спільних заходах з місцевими колективами, ансамбль сприяє розвитку міжкультурного діалогу та інтеграції української культури в естонське суспільство. Такі ініціативи не тільки допомагають дітям і їхнім батькам знайти підтримку серед співвітчизників, але й зміцнюють дружні зв’язки з іншими культурами, роблячи внесок у збереження культурної спадщини українців.

Підсумовуючи, принагідно зазначимо, що популяризація українського хореографічного мистецтва за кордоном не тільки допомагає зберігати

національну спадщину, але й слугує дієвим інструментом культурної дипломатії, що особливо актуально в умовах війни. Участь в міжнародних заходах, розвиток дитячих і молодіжних колективів, а також активна діяльність з патріотичного виховання виступають важливими аспектами, що визначають майбутнє української хореографії в європейському контексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бідюк, Н. & Бідюк, Д. (2020). Сучасна хореографічна освіта: британський та український досвід. *Педагогічний часопис Волині*, 1(16), 7–16.

2. Дюпріє Н., Фаринець, Н. & Кубів, Г. (2024). Особливості українського народно-сценічного танцю в західній Європі. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі*. (6). 19–22.

3. Олексюк, С. (2023). Російсько-українська війна 2014-2022 рр. імміграція танцівниць сучасного танцю. колективний портрет. «Хореографія в сучасному мистецькому просторі». 51–57.

4. Скиба, Ю. (2023). Колабораційні тенденції українських митців сучасного танцю в танцювальному суспільстві у воєнний період 2022–2023 року. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 3(66). 42–48.

5. Ткаченко, І. (2016). Особливості фахової підготовки майбутніх хореографів у Німеччині (друга половина XX століття). *The scientific heritage*. 50–54.

6. Цянь, Ч. (2023). Розвиток художньо-естетичних орієнтирів студентів коледжів засобами хореографічного мистецтва: тренди, моделі, орієнтири. *Академічні візії.* (17).

7. Юркова, А. (2022). Аналіз сучасних хореографічно-педагогічних досліджень Естонії: проблеми збереження національної ідентичності танцювального мистецтва. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти.* (18), 161–174.

8. Ukrainian song and dance group «Volya». Facebook. URL : https://www.facebook.com/profile.php?id=100091904416781

ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ДЖАЗОВОГО ВОКАЛУ ЯК ПРОТЕСТНОГО МИСТЕЦТВА

Карина Селезньова,
студентка ІІ курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
гуманітарного факультету Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Лілія Качуринець,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

У статті досліджено історичні витоки джазового вокалу як протестного мистецтва. Визначено вплив афроамериканських музичних традицій – спіричуелсів, блюзу, робочих і менестрельних пісень – на формування джазового вокалу, а також роль європейських гармонічних ідіом у його розвитку. Проаналізовано імпровізаційний характер вокальних технік, зокрема скет-співу, що стали засобом вираження індивідуальних емоцій і соціально-політичних ідей. Окреслено значення протестних композицій у боротьбі з расовою дискримінацією. Висвітлено еволюцію джазового вокалу як мистецької форми, що сприяла суспільним змінам.

***Ключові слова**: джазовий вокал, протестне мистецтво, афроамериканські музичні традиції.*

Джазовий вокал як унікальне явище музичного мистецтва ХХ століття вийшов за межі суто естетичної сфери, перетворившись на інструмент соціального протесту та культурного опору. В умовах расової сегрегації, соціальної нерівності та політичних репресій вокальні твори джазових виконавців стали символом боротьби за права людини та соціальну справедливість. Аналіз історичних витоків джазового вокалу як протестного мистецтва дозволяє зрозуміти його музичні техніки та значення як

соціокультурного феномену. Сучасний науковий інтерес до цієї теми обумовлений потребою усвідомлення ролі мистецтва в суспільних трансформаціях та його функції як каналу вираження колективного протесту. Дослідження джазового вокалу сприяє глибшому розумінню культурної ідентичності афроамериканської спільноти та підкреслює важливість збереження джазової спадщини як частини світової музичної культури.

Мистецтво як засіб трансляції світоглядних ідей та каталізатор культурних змін відгукується на соціальні виклики, але часто наштовхується на опір через необхідність переосмислення усталених норм. За словами Костянтина Нікітенка, протестне мистецтво, хоч і створювало культурний шок, залишалося далеким від радикальних революційних змін (Нікітенко, 2024: 229). Андрій Мінаєв виявляє здатність західної цивілізації інтегрувати радикальні рухи завдяки масовій культурі, яка перетворює протестні ідеї на популярні тренди (Мінаєв, 2006: 184).

Протестне мистецтво ми визначаємо як художньо-естетичну форму вираження соціального чи політичного невдоволення, що привертає увагу до системних проблем і порушень прав людини. Це мистецтво функціонує як культурний інструмент опору, здатний мобілізувати спільноту та транслювати ідеї через музику, танець, візуальне мистецтво та літературу. Його історичне коріння сягає античності, але сучасні форми протестного мистецтва сформувалися в XVII–XIX століттях під час боротьби за громадянські права та соціальну рівність. В епоху колоніалізму та рабства мистецтво стало голосом пригноблених, формуючи мову опору та надії на справедливе майбутнє.

Африканські музичні традиції, що зародилися в умовах колоніального гноблення, стали основою для розвитку протестних музичних жанрів. Традиції цих народів, привнесені через атлантичну работоргівлю, синтезувалися з європейськими музичними формами, що спричинило культурний вибух у Новому Орлеані. Африканські ритмічні структури, поєднані з латиноамериканськими гармоніями, створили унікальне підґрунтя для джазу. Американський джазмен Джелі Мортон (Jelly Morton, 1890–1941) підкреслював важливість «латинської приправи» як елемента джазового звучання (Gioia, 2011).

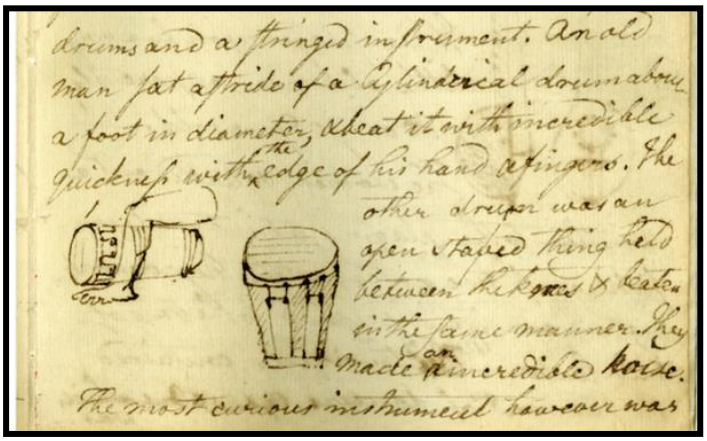
Історія Нового Орлеана, з його багатошаровим культурним впливом, створила унікальне музичне середовище. Різноманіття етнічних груп, включаючи французьких, іспанських, африканських та карибських іммігрантів, забезпечило синтез музичних традицій, що стали основою для джазу. Внесок афроамериканської спільноти, особливо представників нижчих класів, був вирішальним у формуванні джазової традиції, яка пройшла шлях від маргінальної практики до визнаного мистецтва (Gioia, 2011: 7).

Рабська праця стала трагічним фактором у формуванні афроамериканської музичної традиції, яка відображає глибокий смуток і стійкість культури пригноблених народів. Починаючи з 1619 року, коли перші африканські раби були доставлені до Джеймстауна, і до 1807 року, близько 400 тисяч невільників із Західної Африки, були примусово перевезені до США. Попри втрату свободи, розрив з батьківщиною та соціальними зв'язками, вони зберегли музичні традиції та фольклор як невід'ємну частину своєї культурної ідентичності.

Винятковим прикладом толерантності стало рішення міської ради Нового Орлеана 1817 року про створення офіційного місця для танців рабів – площа Конго. Водночас в інших регіонах африканські музичні елементи жорстко придушувалися. Наприклад, після бунту в Південній Каролініі 1739 року, де барабани використовувалися для координації дій повстанців, рабам заборонили використовувати ці музичні інструменти. У Джорджії заборона поширилася й на горни та інші гучні інструменти. Релігійні організації додатково сприяли витісненню африканських музичних елементів, просуваючи гімни та духовні пісні як єдину прийнятну форму музичного вираження (Gioia, 2011: 7–8).

Площа Конго в Новому Орлеані мала особливе значення як місце, де африканські раби зберігали та передавали свою культурну спадщину через музику, співи та танці. У 1819 році американський архітектор Бенджамін Латроб залишив докладні описи та ескізи музичних зібрань на цій площі. Він зафіксував ритуальні танці, музичні інструменти з калабасу та шкіри тварин, а також колективний спів і танець, які демонстрували силу й стійкість африканської музичної традиції в умовах рабства (рис. 1).

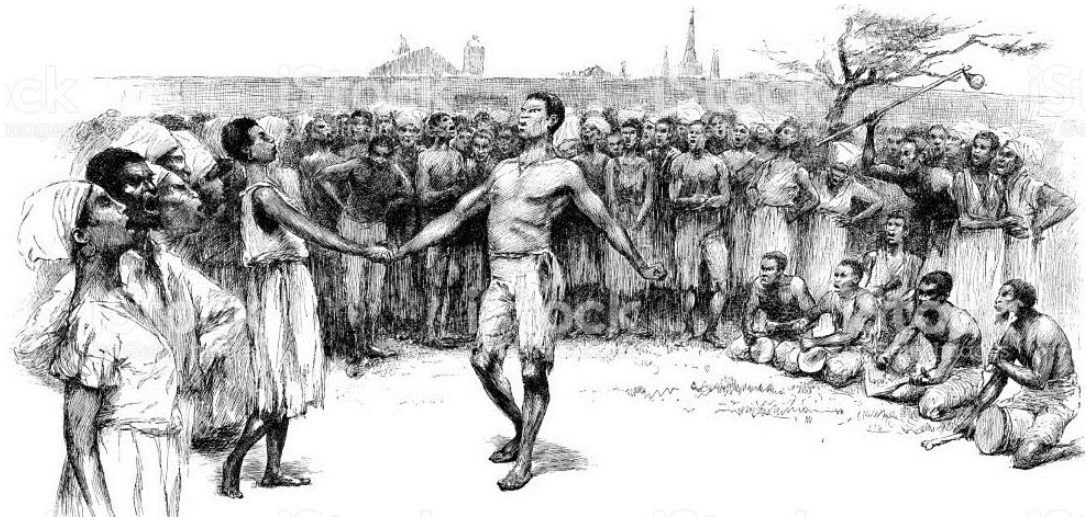
Рис. № 1. Фрагмент опису африканської музики на площі Конго 1819 року


drums and a stringed instrument. An old man sat astride of a cylindrical drum about a foot in diameter, & beat it with incredible quickness with the edge of his hand & fingers. The other drum was an open staved thing held between the knees & beat in the same manner. They made an incredible noise. The most curious instrument however was

Взято з (Latrobe, 1951: 18).

Бенджамін Латроб описує яскраву сцену: «Літній темношкірий чоловік грає на великому циліндричному барабані, видаючи пульсуючі ритми. До нього приєднується другий барабанщик з таким же атакуючим стаккато. Третій музикант щипає струни інструмента з корпусом із калабасу, а жінка ритмічно вибиває палицями по іншому калабасовому барабану. Колективний спів починається з одного голосу, до якого приєднуються інші. Натовп із сотень людей утворює коло, ритмічно рухаючись у такт музиці – хтось м'яко погойдується, а хтось енергійно тупотить ногами, створюючи єдність звуку й руху» (рис. 2) (Latrobe, 1951: 20).

Рис. № 2. «Чорна музика» африканських рабів, Новий Орлеан.



Взято з (Latrobe, 1951: 19).

Опис музичного дійства на площі Конго не лише передає його атмосферу, але й підкреслює синкретизм африканських традицій та культурного контексту.

Ритуальний танець «Ring shout» (англ. – «дзвінкий крик»), який виконувався в колі проти годинникової стрілки, став символом єдності, духовності та опору африканських рабів.

За твердженням історика та культуролога Стерлінга Стакі, «Ring shout» є одним із витоків джазової музики в Америці (Stuckey, 1987: 10–11). Ця ритуальна форма музики й танцю зберігалася століттями, що підтверджують записи етномузикологів Джона та Алана Ломаксів. У 1934 році вони зафіксували Багамах для Бібліотеки Конгресу США виконання «Ring shout» у Луїзіані, Техасі, Джорджії та на (Lomax, n.d.). У 1950-х роках джазовий критик і музикознавець Маршалл Стернз також спостерігав автентичні виконання цього ритуалу в Південній Каролині (Stearns, 1979).

Площа Конго в Новому Орлеані, сьогодні відома як парк Луї Армстронга, була ключовим місцем святкувань і зібрань рабів, що мало глибоке культурне й релігійне значення. Відповідно до Французького кодексу Нуар, який діяв у колоніальному Новому Орлеані з кінця XVII ст. до скасування рабства у 1865 р., рабам дозволяли збиратися щонеділі. Це зробило площу Конго традиційним простором для зустрічей, де африканські ритми, співи й танці зберігали культурну ідентичність у жорстких умовах поневолення. Музикознавець Нед Саблетт підкреслює, що виконання африканської музики на площі було не лише збереженням культурної пам’яті, а й актом опору: «Гра на ручному барабані у 1819 році в США стала потужним проявом пам’яті та прагнення зберегти культурну спадщину в умовах жорсткої асиміляції» (Sublette, 2007: 72–74).

Латиноамериканські музичні традиції також стали невід’ємною частиною культурного середовища Нового Орлеана задовго до виникнення джазу. У багатокультурному місті, де англо-американський вплив був обмеженим після купівлі Луїзіани, латиноамериканські ритми й мелодії знайшли широке застосування в місцевій музичній практиці.

Уже в 1884–1885 роках мексиканський кавалерійський оркестр популяризував характерні ритмічні структури під час виступів на Всесвітній промисловій та бавовняній виставці. Композитор Базиль Барес (Basile Bares,

1845–1902) використав кубинську хабанеру в композиції «Los Campanillas». Цей вплив передував новаторським підходам американського джазового музиканта Джелі Мортон (Jelly Morton, 1890–1941). Ще раніше Луї Ґотшальк (Louis Gottschalk, 1829–1869) у творі «Bamboula» (1848) продемонстрував інтеграцію латиноамериканських ритмів у європейську музичну традицію. Музичний магазин Нового Орлеана «Hart's» сприяв поширенню мексиканських композицій, які впливали на місцевих музикантів. Соціальні й культурні умови Нового Орлеана стали сприятливим середовищем для виникнення джазу як синкретичного музичного жанру, де поєдналися латиноамериканські ритми, африканські традиції та європейська інструментальна культура (Gioia, 2011: 6).

Музичні практики на площі Конго існували до приблизно 1885 року. Після громадянської війни (1861–1865) ці практики почали зникати з публічного простору, однак продовжували жити в приватних зібраннях та передаватися через усну традицію. Зокрема, кларнетист Сідні Беше в автобіографії «Поводься ніжно» згадував барабанні практики свого дідуся на площі Конго як джерело власної музичної ідентичності: «У неділю, коли раби збиралися – це був їхній вільний день, – він відбивав ритми на барабанах на площі – площі Конго, як вони називали. Він був музикантом. Ніхто не пояснював йому ноти, відчуття чи ритм. Все було в ньому, те, у чому він завжди був впевнений» (Gioia, 2011: 5).

Географічна близькість площі Конго до Глобус Холлу, де виступав піонер джазу Бадді Болден, вказує на символічний зв'язок між сакральними африканськими ритуалами й ранніми джазовими експериментами. Джазовий критик Тед Джоя зазначає: «На той час американізація африканської музики вже почалася» (Gioia, 2011: 5). Водночас зв'язок між традиціями площі Конго та інноваціями Б. Болдена є складним прикладом синкретизму – поєднання африканських ритмів, європейської гармонії та американської музичної індивідуальності.

Чарльз «Бадді» Болден (Charles «Buddy» Bolden, 6 вересня 1877–1931) – американський корнетист, якого сучасники вважали ключовою фігурою в розвитку новоорлеанського стилю регтайму, що згодом еволюціонував у джаз.

Цей ритм, з акцентом на слабких долях такту, тісно пов’язаний із африканськими ритмічними структурами, що зберігалися в традиціях площі Конго. Прикладом слугує композиція «Funky Butt», яку можна послухати за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=DLY2TBNUJ9Y (Wynton Marsalis, 2020).

Музикант також був відомий своїм «гарячим» стилем гри на корнеті. Його манера виконання часто імітувала вокальні техніки, характерні для африканської музичної традиції, що створювало враження діалогу між інструментом і голосом. Наприклад, техніка «call and response» (від англ. – «заклик і відповідь» – послідовності фраз у форматі діалогу між інструментами та голосом. Один музикант пропонує фразу, а другий відповідає прямим коментарем або відповіддю (Wikipedia, 2024)) в його грі перегукується з вокальними імпровізаціями. Ця практика створювала відчуття інтерактивності, що стало основою джазової імпровізації.

Алан Ломакс зазначає, що афроамериканські виконавці глибоко переосмислили європейські псалми та гімни, надаючи їм нового характеру. Подовження текстів, імпровізація та внесення індивідуальних варіацій кожним виконавцем створили унікальний «річковий стиль поліфонії» (Lomax, n.d.). Цей процес, характерний для африканської традиції, базувався на колективній імпровізації, де кожен учасник додавав особистий внесок до загальної музичної тканини.

Ця техніка стала основою для численних музичних жанрів, зокрема госпел, спіричуелс, соул, реп, менестрельні пісні, регтайм, джаз, блюз, R&B, рок, самбу, регі, фанк, сальсу та каліпсо. Навіть симфонічна й оперна музика демонструють вплив африканської музичної культури. Здатність африканської традиції до асиміляції, трансформації та творчого переосмислення чужих музичних елементів не лише надала їм нове життя, а й забезпечила автентичність новостворених стилів (Gioia, 2011: 8).

Історичні витоки джазового вокалу є складним феноменом, тісно переплетеним із численними гібридними музичними жанрами, що виникли на стику африканських і європейських культур. Європейські псалми, гімни та

народна музика значно вплинули на гармонічну основу та структурну форму джазового вокалу. Водночас афроамериканські спіричуелси й блюз стали безпосередніми попередниками джазового співу, поєднуючи емоційну виразність із ритмічною свободою.

Менестрельна музика також вплинула на джазовий вокал. Білі виконавці імітували та шаржували африканську музику, створюючи стереотипні образи, які згодом перейняли темношкірі артисти, підсилюючи вплив цієї гібридної форми. Найвідоміший композитор менестрельних пісень Стівен Фостер (Stephen Foster, 1826–1864), попри обмежений досвід контактів із південною культурою, створив романтизовані образи народного життя, які вплинули на сприйняття афроамериканської музики. Його пісні (автор понад 200 вокальних творів), зокрема «Oh! Susanna», «Hard Times Come Again No More», «Camptown Races», «Old Folks at Home», залишаються популярними і сьогодні (Root, 1990: 20–23).

Іншим важливим джерелом джазового вокалу стали робочі пісні, глибоко вкорінені в африканській традиції. Ці пісні – польові крики, тюремні гімни, таборові вигуки – відображали ритуальну вокалізацію чорношкірих робітників, зберігаючи африканські музичні структури й уникаючи впливу західних нотних систем. Незважаючи на поступове зникнення цієї традиції, збережені записи свідчать про її потужність як однієї з основ джазового вокалу (Gioia, 2011: 8–9). Таким чином, джазовий вокал виник як результат взаємодії культур, інтегруючи африканські та європейські музичні елементи в унікальну синкретичну форму.

Перші джазові вокальні твори сформувалися на початку XX століття в культурному контексті афроамериканської спільноти Нового Орлеана. У той період вокал почав замінювати ударні звуки інструментів, відображаючи характерний ритм і тембр. Ця практика стала основою техніки «скет-співу», де замість слів використовувалися такі звукові склади, як «ба-да-бу», або навіть невимовні звуки, що імітують інструментальну гру.

Джазовий вокал еволюціонував із блюзових балад, спіричуелсів та інших форм, які поєднували імпровізацію, синкопований ритм і експресивний тембр голосу. Знаковим прикладом раннього джазового вокалу став запис «Heebie

Jeebies» у виконанні Луї Армстронга (Louis Armstrong, 1901–1971) та його гурту «Hot Five» (1926). Ця композиція стала першою, де була задокументована техніка «скет-співу», що надалі стала визначальною для джазового вокалу. Пісня за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=LrvCxkL6Ims (Louis, 2018).

Техніка «скет-співу», яка спочатку виникла як форма імпровізації, швидко стала визначальною рисою виконавської манери Луї Армстронга, аналогічної до його майстерної грі на трубі. У 1940-х роках американський джазовий співак Кеб Келловей («Cab» Calloway, 1907–1994) збагатив скет-спів, інтегрувавши його в стиль бібоп, водночас джазова співачка Елла Фітцджеральд (Ella Fitzgerald, 1917–1996) довела цю техніку до досконалості, імітуючи звучання джазових інструментів. У другій половині XX століття скет здобув новий рівень популярності завдяки інноваціям таких виконавців, як Ворд Свінгл (Ward Swingle, 1927–2015), який адаптував класичну музику в джазовій манері, та Скетмена Джона (Scatman John, 1942–1999), який зробив скет центральним елементом свого творчого стилю. Від витоків як простої вокальної імпровізації скет-спів трансформувався на платформу для експериментів із вокалом, відкривши нові можливості для творчості та розширивши межі джазового мистецтва.

Пісні джазових вокалістів нерідко містили приховані або відкриті меседжі протесту проти расової сегрегації, дискримінації та пригноблення. Одним із найяскравіших прикладів є композиція «Strange Fruit» (1939) у виконанні американської джазової співачки Біллі Холідей (Billie Holiday, 1915–1959), яка стала символом опору расизму та лінчуванню афроамериканців у США. Назва пісні, що перекладається як «Дивний плід», метафорично зображає трагічну реальність расової ненависті – лінчування темношкірих, яких вішали на деревах, особливо на півдні США. Автором тексту став американський учитель Абель Миропол (Abel Meeropol, 1903–1986), який написав пісню під впливом фотографії зі сценою лінчування (рис. 3). Композиція вперше була виконана в Нью-Йорку і мала значний резонанс (Brown & Brown, 2010: 32–33).

Рис. № 3. Фотографія лінчування двох чорношкірих підлітків, 7 серпня 1930 р.

Взято з (Radio Diaries Inc., n.d.).

Пісня стала не лише особистою візитівкою Біллі Холідей, але й універсальним маніфестом проти расизму. Її версія «Strange Fruit» увійшла до Зали слави «Греммі» (1978) і була включена до списку найвеличніших пісень усіх часів за версією New Musical Express (Brown & Brown, 2010: 66). Цей твір залишається актуальним нагадуванням про темні сторінки історії США, закликаючи до боротьби за рівність і справедливість. Навіть сьогодні «Strange Fruit» є символом стійкості та опору соціальній несправедливості. Відео джазового вокалу Біллі Холідей в пісні «Strange Fruit» за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=-DGY9HvChXk (ReelinInTheYears66, 2019).

У підсумку зауважимо, що джазовий вокал вирізняється здатністю поєднувати індивідуальну експресію зі спільним прагненням до свободи. Використовуючи голос не лише як музичний інструмент, а й як засіб соціального висловлювання, вокалісти кидали виклик культурним і політичним нормам. Така емоційна насиченість і протестний характер забезпечили джазовому вокалу миттєву популярність, оскільки він знайшов широкий відгук у слухачів різних соціальних груп. Це сприяло його перетворенню на потужну форму протестного мистецтва, яка поєднувала музичну майстерність із прагненням до соціальної трансформації.

Отже, джазовий вокал має глибокі історичні корені, сформовані на основі афроамериканських музичних традицій – спіричуелсів, блюзу, робочих і менестрельних пісень – у поєднанні з європейськими гармонічними ідіомами. Імпровізаційний характер цього жанру, зокрема техніка скет-співу, надав виконавцям можливість виражати індивідуальність й емоції, перетворюючи музику на потужний засіб соціального й політичного висловлювання. Джазовий вокал став інструментом протестного мистецтва, що активно використовувався в боротьбі з расовою дискримінацією та соціальною несправедливістю.

Таким чином, вокальні техніки джазу, поєднані з емоційною насиченістю текстів, сприяли формуванню нових засобів музичного висловлювання, які виходили за межі розважального жанру, перетворюючись на маніфести соціальних змін. Історичні витоки джазового вокалу підтверджують його значення як унікального явища, що об’єднує музичну традицію з боротьбою за свободу та рівність, відкриваючи нові перспективи для музикознавчих досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мінаєв, А. В. (2006). *Молодіжний рух другої половини 60-х рр. XX ст. в країнах Західної Європи і США: ретроспективний аналіз* : дисер. … канд. істор. наук : 07.00.02. Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, м. Чернівці. 198 с.

2. Нікітенко, К. В. (2024). Протест у мистецтві: між хуліганством і творчістю. *Сучасні аспекти модернізації науки: стан, проблеми, тенденції розвитку* : матер. Міжн. наук.-практ. конф. (07.04.2024 р., м. Пештера), 227–230.

3. Brown, A. L., & Brown, K. D. (2010). Strange fruit indeed: Interrogating contemporary textbook representations of racial violence toward African Americans. *Teachers College Record*, 112 (1), 31–67.

4. Gioia, T. (2011). *The history of jazz*. USA: Oxford University Press. 452 p.

5. Latrobe, B. H. (1951). *Impressions Respecting New Orleans: Diary and Sketches, 1818–1820*. New York: Columbia University Press. 196 p.

6. Lomax, J. & Alan (n.d.). *Afro-American Spirituals, Work Songs, and Ballads* [Sound recording]. Library of Congress Archive of Folk Song, AFS L3. Washington, D.C. URL: https://historymatters.gmu.edu/d/5759/ (last accessed: 08.01.2025).

7. Louis Armstrong (2018). Heebie Jeebies. URL: https://www.youtube.com/watch?v=LrvCxkL6Ims (last accessed: 09.01.2025).

8. Radio Diaries Inc. (n.d.). Strange Fruit. URL: https://www.radiodiaries.org/podcast-strange-fruit-voices-from-a-lynching/ (last accessed: 09.01.2025).

9. ReelinInTheYears66 (2019). Billie Holiday – «Strange Fruit» Live 1959 [Reelin' In The Years Archives]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=-DGY9HvChXk (last accessed: 09.01.2025).

10. Root, D. L. (1990). The «Mythtory» of Stephen C. Foster or Why His True Story Remains Untold. *American Music Research Center*. Colorado, Boulder, 20–23.

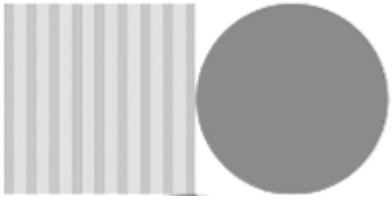
11. Stearns, M. W. (1979). *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*. USA: Macmillan Publishers. 464 p.

12. Stuckey, S. P. (1987). *Slave Culture : Nationalist Theory and the Foundations of Black America*. USA: Oxford University Press. 456 p.

13. Sublette, N. (2007). The Kingsmen and Cha-Cha-Chá. *Listen Again*, 69–94.

14. Wikipedia, the free encyclopedia (2024). *Call and response (music).* URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Call_and_response_(music) (last accessed: 09.01.2025).

15. Wynton Marsalis (2020). *Funky Butt (I Thought I Heard Buddy Bolden Say).* URL: https://www.youtube.com/watch?v=DLY2TBNUJ9Y (last accessed: 09.01.2025).



РЕТРОСПЕКТИВНИЙ АНАЛІЗ ІТАЛІЙСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ НА «ЄВРОБАЧЕННІ»

Іванна Січкар,
студентка ІІ курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
гуманітарного факультету Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Лілія Качуринець,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

У статті висвітлено ретроспективний аналіз участі Італійської Республіки в пісенному конкурсі «Євробачення» з акцентом на розвиток та адаптацію національної музичної традиції в міжнародному контексті. З'ясовано, що «Євробачення» стало важливим майданчиком для демонстрації високого рівня італійської естрадної пісні, що поєднує традиційний мелодизм з інноваційними музичними напрямами. Простежено етапи еволюції італійських музичних традицій на конкурсі, зокрема зміни в жанрових підходах – від класичних пісень 1960-х років до сучасних попрокових та експериментальних стилів.

Ключові слова: *Італійська Республіка, «Євробачення», музична традиція, естрадна пісня, міжнародний контекст.*

Італійська естрадна пісня в контексті «Євробачення» відзначається важливістю у формуванні європейського музичного простору та презентації національної культури. Завдяки глибоким історичним кореням і багатій жанрово-стильовій палітрі, італійська естрада впливала на естетичні пріоритети конкурсу, демонструючи унікальне поєднання традицій і новаторства. Особливу увагу привертає її здатність виражати універсальні почуття через індивідуальні інтерпретації, що стало ключовою рисою італійської естради у ХХ столітті. На

міжнародних майданчиках пісенного конкурсу «Євробачення» італійські пісні продемонстрували високий рівень текстового й музичного новаторства, які трансформували канони жанру. Як одна з країн-засновниць «Євробачення», Італійська Республіка збагачує конкурс інноваційними підходами, мелодійними знахідками та вокальними традиціями, що сприяють популяризації європейської музичної спадщини.

Ретроспективний аналіз участі італійських пісень у конкурсі дозволяє простежити еволюцію музичних форм і стилів, а також дослідити способи трансляції італійської культурної ідентичності на міжнародній сцені. Вивчення цієї теми відкриває нові можливості для розуміння специфіки італійського естрадного стилю у взаємодії з іншими національними традиціями, розкриваючи його роль у процесах культурного обміну та музичних інновацій.

Італійська естрадна пісня є важливим елементом національної музичної культури, що відображає її еволюцію від авторського мистецтва до сучасної популярної музики. Роберто Веккйоні (Roberto Vecchioni) визначає італійську естрадну пісню як поетично насичену оповідну форму, що використовує метафори, аналогії та синестезію для передачі універсальних почуттів (Giarola, 2008). У першій половині XX століття вона відійшла від суворих структурних канонів, надаючи перевагу текстовій глибині та філософським змістам, що започаткувало експерименти з куплетною формою (Simmarano & Demata, 2017: 52). Ця тенденція знайшла яскраве продовження на Міжнародному пісенному конкурсі «Євробачення», який став платформою для демонстрації італійської музичної інноваційності.

Історія створення світового пісенного конкурсу «Євробачення» розпочалася в середині 1950-х років на фоні поствоєнної Європи, яка прагнула відновити культурні зв’язки та єдність. Ідея організації міжнародного музичного конкурсу виникла в Європейській спілці радіомовлення (EBU), яка мала на меті створити захід, здатний об’єднати країни через спільну любов до музики. Перший конкурс відбувся в 1956 році в Лозанні (Швейцарія), і в ньому взяли участь сім країн. З самого початку «Євробачення» стало платформою для

демонстрації національних культур і музичних традицій, сприяючи розвитку міжнародного співробітництва в галузі радіомовлення.

Протягом десятиліть конкурс зазнавав змін у форматі та правилах, що відображали розвиток музичної індустрії, технологій та соціальних тенденцій. Зокрема, змінилася система голосування, що значно вплинуло на визначення переможців, а також розширилася кількість учасників. Сьогодні «Євробачення» є одним з найбільших і найвідоміших музичних конкурсів у світі, що об'єднує сотні країн, пропонуючи артистам заявити про себе на міжнародній арені.

Італійська Республіка бере участь у пісенному конкурсі «Євробачення» з моменту започаткування в 1956 році як одна з семи країн-засновниць. За історію конкурсу італійські виконавці здобули три перемоги: у 1964 році Джильола Чінкветті (Gigliola Cinquetti), у 1990 – Тото Кутуньо (Toto Cutugno), а у 2021 – рок-гурт «Манескін» («Måneskin»). Між 1997 і 2010 роками країна тимчасово припинила участь у конкурсі, але після повернення відновила активну присутність на музичній арені. Як одна з країн-учасниць «Великої п'ятірки» Італійська Республіка завжди автоматично потрапляє до фіналу конкурсу завдяки значним фінансовим внескам до його оргкомітету – «Європейської спілки радіомовлення і телебачення». Цей статус підтверджує вагому роль країни в розвитку та підтримці «Євробачення».

Значний прорив італійської естрадної пісні відбувся в 1958 році з піснею «Nel blu dipinto di blu» у виконанні Доменіко Модуньйо (Domenico Modugno). Ця композиція, більш відома як «Volare», поєднала сюрреалістичну естетику з новаторським підходом до музичного та сценічного виконання. У тому році на фестивалі італійської пісні в Санремо «Volare» здобула перше місце, а на «Євробаченні» посіла третє. Згодом композиція була визнана найкращою піснею за перші 50 років історії «Євробачення» (Giarola, 2008). Пісня стала першим міжнародним хітом і єдиною неангломовною композицією, яка отримала дві премії «Греммі» в номінації «Запис року». Переглянути відео виконання пісні можна за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=nK36GD04o8M (Oleksa, 2019).

Італійський співак Еміліо Періколі (Emilio Pericoli), чия кар'єра тісно пов'язана з історією італійської естрадної музики й такими міжнародними змаганнями, як «Євробачення», здобув популярність після запису кавер-версії пісні «Al di trova» Бетті Кертіс. Пісня стала міжнародним хітом, потрапивши до хіт-парадів США та Великобританії, а також здобула платиновий статус в Італійській Республіці (Wink, 013).

У 1962 році Періколі представив пісню А. Теста «Quando, Quando, Quando» («Коли, коли, коли») на фестивалі Санремо, яка швидко здобула популярність, ставши одним з найбільших хітів італійської естради. «Quando Quando Quando» – пісенний твір у ритмі самби – захопив глядацьку аудиторію відразу, хоча журі присудило йому лише четверте місце. Доктор філософії, професор Болонської Академії образотворчого мистецтва Фабіано Петріконе зазначив, що «Quando, Quando, Quando» – «велика класика італійської пісні, відома в усьому світі, використана в десятках фільмів, зіграна будь-яким оркестром, імітована, сплагіатована, записана всесвітньо відомими артистами та прослухана хоча б раз у житті» (Petricone, 2013: 3). Послухати італійський хіт можна за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=znac1i4AnOI (Emilio Pericoli, 2019).

У наступному році з піснею «Uno per tutte» Еміліо Періколі посів почесне третє місце на «Євробаченні», що підтвердило важливість його виступів на міжнародній музичній сцені. Пісня Тоні Реніса, Могола і Альберто Теста «Uno per tutte» («Один для всіх») вперше була виконана її композитором Т. Ренісом та співаком Еміліо Періколі на XIII фестивалі в Санремо 1963 року, посівши перше місце. Пісня була обрана для представлення Італійської Республіки на пісенному конкурсі Євробачення 1963 року, де її виконав Еміліо Періколі у власній інтерпретації. Це любовна балада, у якій співак освідчується в безсмертному коханні Клаудії. Потім він зізнається в тому ж Наді, Джулії та Лаурі, перш ніж оголосити, що «в моїх устах є... поцілунки для вас / і я присвячую їх першому, хто скаже «так» (Petricone, 2013: 16). Здається, він усвідомлює потенційні наслідки, якщо його спіймають на цьому вчинку. Перегляl виконання пісні на

«Євробаченні» за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=ESs_RDiQYQ0 (Symeonidis, 2023).

Виступи Еміліо Періколі, зокрема на «Євробаченні», підкреслюють не тільки здобутки італійської естрадної пісні, а і її вплив на міжнародні музичні тренди, що стає важливим етапом у розвитку італійської музичної традиції в контексті європейських змагань.

Першу перемогу Італійської Республіки на пісенному конкурсі «Євробачення» у 1964 році принесла композиція «Non ho l'età» («Я не достатньо доросла» (щоб любити тебе)), створена поетом-піснярем Ніколою Салерно (псевдонім Nisa) та композиторами Маріо Панцері (Mario Panzeri) й Джином Колоннелло (Gene Colonnello). Виконавицею стала шістнадцятирічна Джильйола Чинкветті (Gigliola Cinquetti), цей виступ став визначальним у її творчій кар'єрі (Bisiach, 2003). Уперше виконана на пісенному фестивалі в Санремо, пісня отримала несподіваний успіх, що сприяло її подальшому тріумфу на «Євробаченні» в Копенгагені. Д. Чинкветті здобула 49 балів, що майже втричі перевищувало результат британського конкурсанта Метта Монро, який посів друге місце. Унікальність цієї перемоги полягає в тому, що подібне домінування в голосуванні не повторювалося в історії конкурсу (Comitato Atis, 2012).

На хвилі популярності «Non ho l'età» стала хітом у багатьох країнах Європи. Д. Чинкветті записала пісню кількома мовами: «Luna nel blu» (німецькою), «No tengo edad» (іспанською), «Je suis à toi» (французькою), «This Is My Prayer» (англійською) та «Yumemiru omoi» (японською). Водночас для ісландської аудиторії композиція була адаптована під назвою «Heyr mína bæn» («Почуй мою молитву») із повністю новим текстом. Окрім того, того ж року Ненсі Куомо випустила власну версію пісні під лейблом «KappaO» (Comitato Atis, 2012).

Перемога Д. Чинкветті не лише закріпила міжнародний статус фестивалю в Санремо як головного майданчика для відбору італійських виконавців на «Євробачення», а й підкреслила глобальний вплив італійської естрадної музики. Ця подія стала одним із найвизначніших моментів в історії участі країни в

конкурсі та сприяла подальшій популяризації італійської пісенної традиції у світі. Переглянути виступ Джильйоли Чинкветті на «Євробаченні-1964» можна за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=Utd9cHBPfRA (4719dave, 2010).

Повернення Джильйоли Чинкветті на пісенний конкурс «Євробачення» у 1974 році з композицією «Sì» («Так») стало черговим підтвердженням високого рівня італійської естрадної традиції. Посівши друге місце, співачка поступилася лише шведському гурту ABBA, чия переможна пісня «Waterloo» стала однією з найвідоміших в історії конкурсу. Незважаючи на це, виступ Д. Чинкветті засвідчив стабільність Італійської Республіки як одного з провідних учасників «Євробачення», що демонстрував високі результати впродовж десятиліть.

Значущим для розвитку італійської музичної сцени став виступ країни в 1975 році, коли дует (у складі американського співака Весс та італійської співачки Дорі Геццi) Wess & Dori Ghezzi виконав композицію «Era» («Це було»). Пісня, написана британсько-італійським композитором Шелом Шапіро (Shel Shapiro) та італійським автором Андреа Ло Веккьо (Andrea Lo Vecchio), принесла країні третє місце. Відзначаючи мелодійність, ліричність та вокальну гармонійність, критики вбачали в цьому творі типовий зразок італійської естрадної балади 1970-х років.

Таким чином, послідовні успіхи італійських виконавців на «Євробаченні» середини 1970-х років не лише підтвердили панівні позиції Італійської Республіки в європейській музичній культурі, а й засвідчили сформованість традицій фестивалю в Санремо, який залишався основним майданчиком для відбору конкурсних пісень.

Найкращим результатом країни на «Євробаченні» в 1980-х роках стало третє місце композиції «Gente di mare» («Люди моря») у виконанні Умберто Тоцці (Umberto Tozzi) та Раф (Raf) на конкурсі 1987 року. Ця пісня, сповнена ліризму та ностальгії, репрезентувала характерний для італійської естради стиль – поєднання мелодійності, експресії та романтизму, що залишалося впізнаваною рисою італійської музики протягом десятиліть.

Умберто Тоцці, один із найвідоміших італійських співаків та композиторів, ще до участі в «Євробаченні» мав широку популярність. Його першим успіхом стала пісня «Un corpo, un'anima» (1974), написана в співавторстві з Даміано Даттолі та виконана дуетом Wess & Dori Ghezzi. Однак справжній злет кар'єри відбувся після випуску альбому «Donna amante mia» (1976), що заклав основу його подальшого творчого шляху (Enciclopedia, ed).

Упродовж 1970–80-х років Умберто Тоцці створив низку хітів, що стали класикою італійської музики. Пісні «Ti amo» (1977) та «Gloria» (1979) набули світової популярності, були переспівані багатьма виконавцями та ввійшли до золотого фонду міжнародної попмузики (Enciclopedia, ed). «Gente di mare», хоча й не досягла аналогічного культового статусу, залишилася знаковим твором у репертуарі співака та продовжила традицію високоякісної італійської естрадної музики на міжнародній сцені. Переглянути відео виступу Умберто Тоцці та Рафа можна за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=Q0cL2-TzLow&t=9s (Wennberg, 2021).

Друга абсолютна перемога Італійської Республіки на 35-му конкурсі «Євробачення» сталася в 1990 році завдяки виступу Тото Кутуньо (Toto Cutugno) з піснею «Insieme: 1992» («Разом: 1992»). Ця композиція мала символічне значення, адже була присвячена європейській інтеграції та ідеї об'єднаної Європи напередодні створення Європейського Союзу.

До тріумфу на «Євробаченні» Т. Кутуньо вже був знаним виконавцем і композитором. Його творчий шлях був тісно пов'язаний із пісенним фестивалем у Санремо, де він неодноразово займав другі місця як співак і автор пісень. Проте саме перемога в Загребі в 1990 році стала апогеєм міжнародного визнання, зробивши його першим в історії переможцем «Євробачення», який самостійно написав і музику, і текст конкурсної пісні. Здобуття гран-прі «Євробачення» закріпило авторитет Кутуньо в європейській популярній музиці, а вже в 1991 році він виступив ведучим конкурсу в Римі разом із Джильйолою Чинкветті. Таким чином, його успіх став ключовим моментом у розвитку італійської естрадної традиції, продовжуючи домінування країни у сфері

мелодичної, змістовної та лірично глибокої пісні. Переглянути відео переможного виконання Т. Кутуньо на конкурсі можна за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=JiRppGSF-tI (Eurovision, 2024).

Упродовж 1990-х років Італійська Республіка демонструвала високі результати на «Євробаченні», зміцнюючи репутацію як один з провідних учасників конкурсу. Одним із найяскравіших виступів того періоду стала участь Mia Мартіні (Mia Martini) у 1992 році з композицією «Rapsodia» («Рапсодія»), яка посіла четверте місце. Пісня вирізнялася глибокою емоційністю, виразним мелодизмом та характерною драматичною манерою виконання, що було притаманно стилю співачки. Виступ М. Мартіні став важливою віхою в італійській музичній традиції на конкурсі, адже вона вже представляла країну в 1977 році, а повернення співачки на міжнародну сцену засвідчило незгаслий інтерес країни до «Євробачення».

Ще одним значущим досягненням стало четверте місце в 1997 році, яке здобув дует «Jalisse» із піснею «Fiumi di parole» («Ріки слів»). Композиція була витримана в характерному для італійської попмузики стилі – виразна мелодика, потужна вокальна подача та емоційна насиченість. Незважаючи на високий результат, цей виступ став останнім для Італійської Республіки перед тривалою перервою в конкурсній історії.

Після 1997 року країна несподівано припинила участь у «Євробаченні», що стало великим розчаруванням для шанувальників конкурсу. Відсутність Італійської Республіки, яка традиційно демонструвала високу якість естрадної музики, помітно вплинула на загальний рівень музичної конкуренції. Вихід країни пояснювався спадом інтересу з боку національних мовників, які зосередили увагу на пісенному фестивалі в Санремо, що залишався головним майданчиком для італійської популярної музики.

Відновлення участі Італійської Республіки в «Євробаченні» 2011 року стало важливою подією, яка ознаменувала новий етап у розвитку національної естрадної музики на міжнародній арені. Європейська спілка радіомовлення і телебачення (EBU) оголосила про повернення країни до конкурсу як частини

«Великої п’ятірки», що гарантувало їй автоматичний вихід до фіналу (Bakker, 2010). Ця подія була наслідком зрослого інтересу до конкурсу серед італійської аудиторії та усвідомлення важливості «Євробачення» як майданчика для популяризації національної музики. Повернення країни виявилося надзвичайно успішним, адже Італійська Республіка стабільно входила до десятки найкращих упродовж 2011–2021 років, підтверджуючи високий рівень італійської естрадної традиції.

У 2011 році перший після повернення виступ Рафаеля Гуалацці (Raffaele Gualazzi) з джазово-блюзовою композицією «Madness of Love» («Божевілля кохання») став несподіванкою для конкурсу, адже Італія традиційно асоціювалася з попмузикою. Виконана англійською та італійською мовами, ця композиція принесла країні друге місце, що стало найкращим результатом за 20 років.

Ще одним значним досягненням стало третє місце у 2015 році, яке здобуло оперне поп-тріо Il Volo з піснею «Grande Amore» («Велике кохання»). Виступ поєднав оперні вокальні техніки з сучасним аранжуванням, що зробило його унікальним для конкурсу. Попри перемогу в телеголосуванні, журі поставило гурт лише на шосте місце, що стало першим випадком за всю історію нової системи голосування (50/50), коли фаворит глядачів не здобув загальної перемоги.

У 2019 році Махмуд (Mahmood) із піснею «Soldi» («Гроші») посів друге місце. Композиція відзначалася інноваційним поєднанням традиційної італійської мелодики з елементами хіп-хопу та електронної музики, що свідчило про еволюцію італійської попкультури та її адаптацію до сучасних світових тенденцій. Загалом, повернення Італії на «Євробачення» засвідчило неперервність розвитку її музичної традиції, здатність адаптуватися до нових форматів та успішно інтегрувати сучасні жанри в естрадну музику, що сприяло відродженню інтересу до конкурсу всередині країни та її стабільним високим результатам.

Перемога італійського рок-гурту «Måneskin» («Місячне світло») на конкурсі «Євробачення-2021» з піснею «Zitti e buoni» («Замовкни і будь добрим») стала знаковою подією для сучасної музичної індустрії та італійської естрадної традиції. Вона не лише принесла країні третю перемогу на конкурсі, а й означала повернення рок-музики до числа домінантних жанрів, що суттєво відрізнялося від попередніх років, коли домінували попкомпозиції.

Композиція «Zitti e buoni» поєднує елементи класичного року, панку та італійського попроку, створюючи еклектичне звучання, що стало важливим складником її популярності. Висока енергетика, агресивна подача та виразний вокал Даміано Давіда сприяли тому, що виступ гурту став одним із найяскравіших на конкурсі. Тематично пісня інтерпретується як гімн молодого покоління, що прагне самовираження та боротьби з соціальними стереотипами. Це знайшло широкий відгук серед молодіжної аудиторії, що активно підтримала «Måneskin» у глядацькому голосуванні. Значну роль у популяризації гурту відіграли соціальні мережі, зокрема TikTok та YouTube, де відео виступів «Måneskin» набрали мільйони переглядів. Цей фактор підкреслює зрослий вплив цифрових технологій на музичну індустрію, що дозволяє виконавцям швидко здобувати світову популярність.

У контексті глобальних викликів пандемії COVID-19 перемога Італії на конкурсі мала символічне значення, ставши сигналом відродження музичної сцени та повернення живих виступів. Крім того, успіх «Måneskin» сприяв популяризації італійської мови та культури, що є важливим аспектом міжнародного культурного обміну. Таким чином, перемога «Måneskin» на «Євробаченні-2021» є не лише музичним досягненням, а й ширшим соціокультурним феноменом, який відображає зміни в музичних трендах, роль цифрових платформ та еволюцію конкурсу як майданчика для новаторських ідей. Переглянути відео переможного виступу рок-групи можна за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=RVH5dn1cxAQ (Eurovision, 2021).

Отже, ретроспективний аналіз участі Італійської Республіки в пісенному конкурсі «Євробачення» засвідчує й сталість, і поступову еволюцію

національної музичної традиції в міжнародному контексті. Від перших перемог у 1960-х роках до сучасних успіхів, італійська естрадна пісня зберігала характерний мелодизм, емоційну виразність і високий рівень виконавської майстерності, водночас адаптуючись до змін у глобальній музичній індустрії. Динаміка участі країни в конкурсі демонструє системне оновлення жанрових підходів, що охоплює широкий спектр стилістичних рішень – від традиційної кантилени до сучасного попроку та експериментальних напрямів. Таким чином, участь Італійської Республіки на «Євробаченні» підтверджує її здатність поєднувати традицію з новаторством, що забезпечує конкурентоспроможність італійської музики в сучасному глобалізованому культурному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bakker, S. (2010). 43 nations on 2011 participants list! *European Broadcasting*. URL: https://surl.li/ovzlnf (last accessed: 18.01.2025).

2. Bisiach, G. (2003). UN MINUTO DI STORIA «23 gennaio 1964 – Sanremo: Gigliola Cinquetti vince». URL: https://surl.li/vtcssz (last accessed: 18.01.2025).

3. Comitato, Atis. (2012). Gigliola Cinquetti: l'archivio di un idolo musicale. URL: https://atistoria.ch/gigliola-cinquetti12 (last accessed: 18.01.2025).

4. Emilio Pericoli (2019). Quando, quando, quando. URL: https://surl.li/rjyytw (last accessed: 14.01.2025).

5. Enciclopedia (ed). Tozzi, Umberto. URL: https://surl.li/yutlsc (last accessed: 18.01.2025).

6. Eurovision Song Contest (2021). Måneskin – Zitti E Buoni – Italy ɪᴛ – Grand Final – Eurovision 2021. URL: https://www.youtube.com/watch?v=RVH5dn1cxAQ (last accessed: 18.01.2025).

7. Eurovision Song Contest (2024). Toto Cutugno – Insieme: 1992 – Italy ɪᴛ – Grand Final – Winner of Eurovision 1990. URL: https://surl.li/fnewoi (last accessed: 18.01.2025).

8. Giarola, L. (2008). Vecchioni: «Non sono un tipo da iPod». *Mentelocale*. URL: https://surl.li/tpymey (last accessed: 14.01.2025).

9. Oleksa, K. (2019). Доменіко Модуньйо – Літаю / Domenico Modugno – Volare. URL: https://surl.li/gexnns (last accessed: 14.01.2025).

10. Petricone, F. (2013). *Quando quando quando. L'ultimo grande classico della canzone italiana nel mondo*. Roma: Donzelli Editore. 110 p.

11. Simmarano, C., & Demata, M. (2017). *Translation in Music: from the Italian Pop Song to the International Hit*. Florence: Università degli Studi di Bari Aldo Moro. 110 p.

12. Symeonidis, G. (2023). Eurovision 1963 Italy ɪт Emilio Pericoli – Uno per tutte. URL: https://surl.li/wpdodv (last accessed: 14.01.2025).

13. Wennberg, M. (2021). 1987, EUROVISION GOES STUDIO; ITALY, Umberto Tozzi & Raf, Gente di mare. URL: https://surl.li/edgbah (last accessed: 18.01.2025).

14. Wink, R. (2013) Quando Quando Quando Singer Emilio Pericoli Dies At 85. *VVN Music* on April 12. URL: https://surl.li/ydixdu (last accessed: 14.01.2025).

15. 4719dave. (2010). Gigliola Cinquetti – Non Ho L'Età – Eurovision Song Contest Winner 1964 (original performance). URL: https://surl.li/linkqw (last accessed: 18.01.2025).

РОЛЬ ІМПРОВІЗАЦІЇ В РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ

Олена Стоколоса,
студентка ІІ курсу бакалаврату спеціальності 024 Хореографія
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Наталія Лупак,
доктор педагогічних наук, професор кафедри
педагогіки і методики початкової та дошкільної освіти
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Тетяна Солонинка,
асистент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка

У статті досліджено роль імпровізації в розвитку сучасного танцю як важливого інструмента творчого самовираження та експерименту. Проаналізовано різні підходи до імпровізації в сучасному танці, зокрема її застосування у контексті різноманітних танцювальних технік та стилів. Визначено, що імпровізація не лише сприяє розвитку технічних і артистичних навичок танцівників, але й відкриває можливості для глибшої емоційної виразності, оскільки кожен рух і кожен жест стають частиною спонтанної, внутрішньо мотивованої дії. Висвітлено важливість імпровізації в контексті сучасного перформансу, де танець часто інтегрується з іншими видами мистецтва, що підвищує його художній потенціал.

Ключові слова: *хореографія, імпровізація у хореографії, сучасний танець, сучасне хореографічне мистецтво.*

Актуальність дослідження зумовлена тим, що імпровізація стала невід'ємною складовою сучасного хореографічного мистецтва, відкриваючи нові горизонти для творчості та самовираження. У контексті постійних змін та інновацій у танцювальних практиках, імпровізація виступає не лише як метод, але

й як основний засіб створення живих, емоційно насичених і непередбачуваних перформансів.

Сучасний танець, на відміну від традиційних стилів, більше орієнтований на вільну взаємодію тіла та простору, що дозволяє інтегрувати імпровізацію в хореографічні композиції. Вона сприяє розвитку інтуїтивного сприйняття руху, творчої самовираженості та емоційної гнучкості танцівників. Імпровізація також дає можливість танцівникам адаптуватися до змінних умов виступів, таких як взаємодія з партнерами, реакція на публіку, музичний супровід чи інші зовнішні чинники, що робить її важливим аспектом для сучасних хореографів і виконавців.

Це дослідження є актуальним також в аспекті навчального процесу, оскільки імпровізація є ефективним інструментом для розвитку технічних і творчих навичок у танцівників. Вона дозволяє студентам і професіоналам хореографії оволодіти здатністю до швидкої адаптації, вивільнення творчих ідей та розвитку індивідуального стилю.

Вивчення ролі імпровізації в розвитку сучасного танцю також сприяє глибшому розумінню його еволюції як мистецтва, що об'єднує рух, музику та емоційний вираз у складний та багатогранний перформанс. Розкриття цього аспекту дозволяє поглибити знання про сучасні тенденції у хореографії та визначити перспективи її подальшого розвитку.

Імпровізація стала невід’ємною частиною сучасної хореографії, відіграючи важливу роль у творчому процесі танцювальних постановок. Вона дозволяє танцівникам і хореографам вийти за межі заздалегідь визначених рухових схем і стандартних форм, відкриваючи простір для спонтанної творчості. В імпровізації танцівники мають можливість досліджувати власні фізичні можливості, створювати нові рухи та виражати емоції в реальному часі, що робить кожен виступ унікальним.

Сучасний танець, на відміну від класичних стилів, не обмежує виконання чіткими рамками і дозволяє більше свободи у виразі. Імпровізація дозволяє танцівникам взаємодіяти з навколишнім середовищем, слухати своє тіло і його відгуки на музику, партнерів або інші зовнішні фактори. Це дає можливість

створювати живі, незаангажовані хореографічні композиції, які резонують з публікою і відображають безпосередні емоції.

Більше того, імпровізація є важливим елементом навчального процесу в хореографії. Вона сприяє розвитку творчої інтуїції, покращенню координації і здатності до швидкої адаптації в партнерських взаємодіях. Студенти та професіонали танцю отримують шанс позбутися технічних обмежень і дозволити собі виражати рухи більш органічно, вільно, без страху бути «неправильними». Це допомагає розвивати індивідуальність танцівника, а також підвищує його здатність реагувати на зміни і створювати живі перформанси.

Імпровізація в сучасному танці також має глибокий вплив на сценічну взаємодію танцівників та їх здатність органічно взаємодіяти з аудиторією. Вона дозволяє створювати емоційно насичені моменти, коли кожен рух може мати своє значення, бути частиною загальної імпровізованої динаміки вистави, що забезпечує інтенсивну емоційну атмосферу.

Звідси, дотримуємось думки, що імпровізація не лише збагачує технічний арсенал танцівника, але й розширює межі можливостей хореографії як форми мистецтва, роблячи її більш живою, динамічною та інноваційною.

Одним з основних підходів є імпровізація, що грунтується на принципах контемпорарі танцю. Цей стиль надає величезну свободу руху і дозволяє танцівникам працювати з різними фізичними якостями, такими як сила, гнучкість, ритмічність, а також взаємодіяти з простором. В контексті контемпорарі, імпровізація виступає як спосіб активного пошуку і розвитку нових рухових варіацій, що допомагають відкрити глибші сенси в кожному моменті танцю. Тут особливо важливою є інтуїція і чутливість до тіла, що дозволяє танцівникам творити рухи, спонтанно реагуючи на емоційні стани, музику чи атмосферу.

Інший підхід до імпровізації можна знайти в техніці джаз-танцю, де важливим аспектом є не тільки фізична свобода, але й акцент на ритмічній структурі та синхронізації з музикою. У джазі імпровізація часто пов’язана з особистим вираженням, де танцівники можуть варіювати знайомі рухи,

створюючи нові варіації в реальному часі. Це дозволяє зберігати енергійність і динамічність, одночасно додаючи індивідуальності кожному виступу.

Імпровізація також є важливою частиною соціальних танців, таких як хіп-хоп або брейкданс. У цих стилях танцю імпровізація дає можливість танцівникам адаптувати свої рухи до музичних треків, створюючи персональні інтерпретації під час батлів чи вечірок. Брейкданс, зокрема, наголошує на розвитку технічних прийомів, таких як спіни, слайди і стоянки на руках, але імпровізація дозволяє створювати нові комбінації цих елементів, підтримуючи унікальність і динамізм виступів.

Важливим є і застосування імпровізації у контактній імпровізації – техніці, де танцівники активно взаємодіють між собою, створюючи складні рухи через фізичний контакт. Тут імпровізація є основою для взаємного вивчення простору, дозволяючи партнерам спільно створювати рухи без заздалегідь визначених дій. Це підвищує рівень довіри, гнучкості і творчої взаємодії між учасниками.

Г. Коновалова зазначає, що «контактна імпровізація – це чіткий приклад того, як відкриваються можливості індивідуального сприйняття: чутливість, усвідомленість,здатність відповідати і бути гармонійним з собою і в комунікації з партнером. У контакті змінюється фокус уваги, відбувається одержання нової інформації, відкриваються нові можливості. Зосередження на вазі, на просторі, дотику, тиску, русі, на падінні та підтримці поглиблюють внутрішні зв’язки танцю та акторської майстерності, підтримує творчу свідомість, спонтанність і розвиток фізичних здібностей, як цього вимагає сучасна робота на сцені (Коновалова, 2011: 74).

Крім того, імпровізація займає важливе місце в експериментальних перформансах, де танець часто переплітається з іншими видами мистецтва. У таких контекстах танцівники використовують імпровізацію для реакції на змінювані умови виступу – світло, звук, простір чи навіть взаємодію з іншими художниками. Це дозволяє танцюристам створювати незабутні і часто непередбачувані моменти, що збагачують перформанс.

Отже, підходи до імпровізації в сучасному танці відрізняються залежно від стилю та контексту, але всі вони мають спільну рису – прагнення до свободи вираження та пошуку нових можливостей для творчості. Незалежно від техніки, імпровізація сприяє розвитку інтуїтивного відчуття руху, дає змогу танцівникам більше взаємодіяти з навколишнім світом і відображати свої емоції та ідеї через безпосередній контакт з тілом і середовищем.

Імпровізація відіграє особливу роль у сучасному перформансі, де танець часто інтегрується з іншими видами мистецтва, такими як музика, театр, відео-арт, живопис чи навіть цифрові технології. Ця взаємодія створює багатогранний і багатозначний досвід для глядача, де кожен елемент перформансу може бути відчитаний на різних рівнях. У цьому контексті імпровізація стає важливим інструментом для розширення художнього потенціалу танцю, дозволяючи не лише відображати нові емоційні стани, але й активно взаємодіяти з іншими видами мистецтва в реальному часі.

У сучасному перформансі, що часто орієнтується на інтерактивність та нестандартні формати, танець стає не лише технічним вираженням руху, а й способом комунікації з іншими художніми медіа. Імпровізація дає танцівникам свободу адаптувати свої рухи до змінюваних умов виступу – музичних змін, освітлення, впливу відео чи інших елементів, що можуть з'явитися під час вистави. Це дозволяє створювати перформанси, що є живими, органічними і часто непередбачуваними.

Важливість імпровізації в таких виставах полягає в тому, що вона дозволяє артистам активно взаємодіяти з іншими учасниками перформансу, а також з глядачем. Танцівники можуть взаємодіяти з музикантами, акторами, художниками, що дає можливість для створення унікальних моментів, які існують лише в даний момент і більше не можуть бути відтворені. Це робить виставу не тільки художнім твором, але й процесом, у якому кожен учасник може вплинути на розвиток подій.

В. Грек зазаначає, що «танцівники сучасної хореографії більшою мірою схильні до імпровізації, відчувають її на іншому структурному рівні, на відміну

від артистів класичного танцю. Основним з вихідних положень імпровізації є вміння розслаблятися, що досить часто для «класиків» стає неможливим. Підґрунтям для створення імпровізаційного танцю стає техніка релаксації, вміння усвідомлювати своє тіло, відчувати внутрішні сигнали, імпульси рухів, партнера, простір/час. Ідеальним імпровізатором, на нашу думку, є танцівник, що визнає важливість фізичного розвитку тіла за допомоги апробованих танцювальних екзерсисів (урок), танцювального досвіду та внутрішніх імпульсів, що виникають в момент імпровізації. Імпровізація повинна стати своєрідною співтворчістю з тілом» (Грек, 2019: 465).

Імпровізація також дає танцівникам можливість виразити свої емоції та індивідуальність в умовах змінного середовища, що значно збагачує перформанс. Замість того, щоб йти за строго заздалегідь визначеним хореографічним планом, вони можуть бути відкритими до нових ідей, інтерпретувати музику, тему або образи по-новому. Це дозволяє створити більш автентичні та емоційно насичені виступи, які глибше резонують із публікою.

Крім того, імпровізація в контексті інтегрованого перформансу підвищує творчий потенціал танцю, дозволяючи йому ставати більш динамічним, адаптивним і відкритим до нових художніх експериментів. Вона дозволяє поєднувати різні стилі, техніки та ідеї, що призводить до виникнення інноваційних форм і виразних можливостей у танці, які виходять за межі традиційних уявлень про цей вид мистецтва.

Зі слів В. Грека: «Імпровізацію можна диференціювати на два «полюси» за рівнем інтегрованості танцівника у той чи інший різновид хореографії. Один «полюс» посідає імпровізація як найвищий щабель володіння виконавською майстерністю, багатим творчим досвідом, розвинутою творчою уявою, творчою інтуїцією, відчуттям композиції художнього твору. Інший – імпровізація вільної від канонів будь-якої системи рухових координат людини, що не послуговується естетико-художніми стандартами, а дослухається виключно до свого внутрішнього «я» як у виконанні рухів та положеннях тіла у просторі, так і в змістовно-емоційному наповненні» (Грек, 2019: 465).

Звідси, імпровізація в контексті сучасного перформансу дозволяє танцю не лише зберігати свою органічність, але й розвиватися, відкриваючи нові можливості для експресії і взаємодії з іншими видами мистецтва. Вона робить перформанси живими, унікальними та багатогранними, створюючи можливості для безпосереднього переживання мистецтва в процесі його створення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грек, В. А. (2019). Імпровізація в хореографії: поліаспектність проявів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,* (2), 463–466. Вилучено із http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm

2. Коновалова, Г. О. (2011). Контактна імпровізація як елемент вдосконалення професійної майстерності танцівника. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство,* (25), 72–76. Вилучено із https://surl.li/raidac

3. Марушка, М. (2012). Прийоми імпровізації та акторської майстерності на уроках хореографії як одна з умов творчої реалізації учнів. *Молодь і ринок,* (8), 152–155. Вилучено із http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2012_8_38

4. Хоцяновська, Л. Ф., & Рехвіашвілі, А. Ю. (2017). *Методика виконання імпровізації та контактної імпровізації: навчальний посібник.* Київ: КНУКіМ.

ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЇ: ВІД НАРОДНОГО ТАНЦЮ ДО СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анастасія Телебан,
студентка І курсу бакалаврату спеціальності 024 Хореографія
Тернопільського національного педагогічного університету
Імені Володимира Гнатюка
Людмила Щур,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тетяна Солонинка,
асистент кафедри
музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

У статті розглянуто процес еволюції української хореографії, починаючи від її архаїчних витоків у народних танцях до сучасних форм сценічного мистецтва. Проаналізовано основні етапи розвитку хореографічної культури України, зокрема архаїчний, середньовічний, козацький, період національного відродження, радянський та сучасний етапи. Приділено увагу ролі народних танців як основи української хореографії, їхньому впливу на формування національної ідентичності та культурної спадщини.

Ключові слова: *хореографія, українське хореографічне мистецтво, народний танець, сучасне сценічне мистецтво.*

Хореографічне мистецтво відіграє значну роль у сучасному культурному просторі, виступаючи не лише засобом самовираження, але й важливим

інструментом збереження, передачі та трансформації культурної спадщини. Його актуальність обумовлена як соціокультурними, так і індивідуальними потребами сучасного суспільства.

У сучасному світі хореографія слугує потужним інструментом комунікації між культурами, сприяючи взаєморозумінню та співпраці між народами. Міжнародні фестивалі та конкурси хореографії створюють платформу для обміну творчими ідеями та культурними цінностями.

Танець поєднує елементи музики, театру, образотворчого мистецтва, створюючи синтетичні форми, які відповідають сучасним художнім запитам. Така інтеграція сприяє розвитку нових жанрів і стилів у мистецтві.

Український народний танець є однією з найяскравіших складових культурної спадщини українського народу. Його значення виходить за межі мистецтва, охоплюючи історичний, соціокультурний, естетичний та освітній аспекти.

Народне хореографічне мистецтво є носієм традицій, які передаються з покоління в покоління, збагачуючи культурний ландшафт суспільства. Народні танці та ритуальні хореографічні форми слугують засобом збереження національної ідентичності, особливо в умовах глобалізації, яка нерідко спричиняє культурну уніфікацію.

Еволюція української хореографії пройшла тривалий шлях, охоплюючи періоди від архаїчних ритуальних танців до сучасних інтерпретацій. Відображаючи історичні, культурні та соціальні зміни, розвиток української хореографії можна поділити на кілька етапів:

•*архаїчний етап (прадавні часи – X століття)*. Цей етап характеризується формуванням перших хореографічних форм, які виникли у тісному зв’язку з побутом, ритуалами та магічними обрядами. Танці виконувалися як частина язичницьких обрядів, пов’язаних із поклонінням природі, сонцю, воді, родючості. Пластика була максимально наближена до природних рухів і мала символічне значення. Поширеними формами були хороводи, які мали колективний характер і виконувалися у формі кругових композицій;

•*Києво-Руський етап (X–XIV століття).* Цей період позначений інтеграцією хореографічних елементів у народні свята та становленням основ народного танцю як важливого елемента дозвілля. Формування традицій народного танцю під впливом християнства, яке трансформувало обрядові форми у фольклорні. Збагачення танцювальної культури завдяки контактам із Візантією та іншими сусідніми державами. Розвиток і поширення весільних, побутових танців, а також їх поєднання з музичним супроводом;

•*козацький етап (XV–XVIII століття).* Період розквіту українського танцю, зокрема завдяки козацькій культурі, яка значно вплинула на розвиток хореографічного мистецтва. Поява козацьких танців, таких як гопак і козачок, що поєднували динамічність, силу та військову вправність. Танці стали засобом не лише розваги, але й демонстрації мужності, витривалості та бойової підготовки. Формування чітких музично-ритмічних структур, які стали основою для подальшого розвитку народних танців;

•*період національного відродження (XIX століття).* Цей період пов'язаний із зростанням інтересу до української культури, зокрема до хореографії як важливого елемента народної спадщини. Активний збір та документування народних танців, їх сценічна інтерпретація. Розвиток аматорських танцювальних колективів і включення танців до театральних вистав. Виникнення перших професійних хореографічних постановок на основі фольклорного матеріалу;

•*радянський період (1920–1991 роки).* Період формування професійної хореографії в Україні, який проходив у контексті ідеологічного впливу радянської влади. Інституалізація хореографічної освіти, створення професійних танцювальних ансамблів, таких як ансамбль ім. Павла Вірського. Народна хореографія стала важливим елементом державної пропаганди, часто зазнаючи стилізації для відповідності офіційним вимогам. Паралельно розвивалася академічна хореографія, зокрема балет, що набув міжнародного визнання;

•*сучасний період (1991 рік – сьогодення).* Після здобуття незалежності Україна переживає період активного розвитку національної хореографії, яка

інтегрується в сучасні світові мистецькі тенденції. Відродження автентичних народних танців та інтерес до культурної спадщини. Розвиток сучасних форм хореографії, таких як контемпорарі, модерн та джаз-фанк, які взаємодіють із народною традицією. Виникнення нових танцювальних проєктів, фестивалів, зокрема міжнародних, що сприяє популяризації українського хореографічного мистецтва у світі. Використання хореографії як засобу соціального діалогу, патріотичного виховання та терапії.

Українська хореографія займає унікальне місце в системі сценічного мистецтва, поєднуючи в собі багатство народних традицій, національну ідентичність і сучасні художні підходи. Її роль полягає не лише в репрезентації національної культури, а й у створенні інтегративного простору для взаємодії різних жанрів мистецтва.

Хореографія є важливим компонентом театральних постановок, де народні танці інтегруються в театральні вистави як спосіб посилення емоційного впливу та збагачення сюжетної лінії.

Українські композитори, такі як Микола Лисенко, Михайло Вериківський, створювали музичні твори, в яких хореографічні елементи посідають ключову роль, формуючи основу національної оперної та балетної культури. У багатьох виставах українська хореографія використовується як метафоричний інструмент для передачі ідей і почуттів.

Сучасна українська хореографія розширює свої межі, інтегруючись із різними напрямами сценічного мистецтва, для прикладу: контемпорарі та модерн. Ці стилі стають платформою для інтерпретації національних мотивів у сучасному контексті.

Варто сказати, що хореографія часто використовується у перформансах, відео-арту та інсталяціях, створюючи нові форми сценічного мистецтва.

Отже, еволюція української хореографії демонструє її здатність адаптуватися до змін у суспільстві, зберігаючи при цьому свою автентичність. Від архаїчних ритуалів до сучасних постановок, українська хореографія є важливим інструментом збереження і популяризації національної культури.

Українська хореографія є невід’ємною частиною сценічного мистецтва, що поєднує автентичні традиції з інноваційними підходами. Вона не лише сприяє збереженню національної ідентичності, але й відкриває нові перспективи для творчості, інтегруючись у світовий культурний контекст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Благова, Т. О. (2015). Формування теорії української народної хореографії в історико-культурологічному вимірі. *Science and Education a New Dimension: Humanities and Social Sciences,* (3), 27–30.

2. Гуменюк, А. І. (1963). *Народне хореографічне мистецтво України.* Київ.

3. Жиров, О. А. (2006). Історико-педагогічні основи становлення і розвитку народної хореографії в Україні другої половини XX ст. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: збірник наукових праць,* (5), 57–65.

4. Зайцев, Є. В. & Колесниченко, Ю. В. (2007). *Основи народно-сценічного танцю: навчальний посібник* (Вид. 2-ге, допрац. і допов.). Вінниця: Нова Книга.

СИНЕРГІЯ МУЗИКИ І ТАНЦЮ У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТИ

Маргарита Тімошкіна,
студентка І курсу бакалаврату спеціальності 024 Хореографія
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Валентина Водяна,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
педагогіки і методики початкової та дошкільної освіти
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка

У статті досліджено взаємодію музичного та хореографічного компонентів як цілісного художнього феномену. Теоретичний аспект зосереджено на аналізі ритмічної, емоційної, семантичної та композиційної взаємозалежності музики й танцю, що створює основу для гармонійної художньої цілісності. Практичний аспект розглянуто через приклади синхронізації руху й музики, ролі технологій у сучасному хореографічному мистецтві, а також впливу синергії на естетичне сприйняття глядача. Підкреслено важливість синергії як ключового чинника для створення яскравих і виразних хореографічних творів, здатних викликати глибокий емоційний і культурний резонанс.

Ключові слова: *хореографія, хореографічне мистецтво, синергія музики і танцю.*

Синергія музики і танцю у хореографічному мистецтві є однією з найважливіших складових, що забезпечує цілісність і виразність художнього образу. Музика виступає не лише фоновим супроводом для танцю, але й слугує джерелом ритмічної та емоційної енергії, яка оживляє рухи виконавців. Водночас танець, як візуальна форма мистецтва, додає музиці динамічності, розкриваючи її образний зміст через пластику тіла. У гармонійній взаємодії цих

двох елементів створюється нова художня реальність, яка впливає на глядача глибше, ніж кожен компонент окремо. У хореографії важливу роль відіграє ритм, адже він є спільною основою для музики і танцю, що забезпечує їхній синхронізований вплив. Композитори та хореографи співпрацюють у створенні композицій, у яких рухи танцюристів стають своєрідною «видимою музикою», що допомагає передати ідею твору через взаємодію звуку та руху. Синергія музики і танцю є унікальним засобом комунікації, який дозволяє емоційно торкнутися кожного глядача, незалежно від його культурного чи мовного середовища.

Теоретичні та практичні аспекти взаємодії музики та танцю у хореографічному мистецтві досліджувало багато мистецтвознавців. Серед них хочемо відзначити праці таких вчених: Ю. Бугрин (Бугрин, 2021), Л. Волошина (Волошина, 2012), Н. Золотарьова-Пасюта (Золотарьова-Пасюта, 2024), Н. Кіптілова (Кіптілова, 2021), Р. Кундис (Кундис, 2021), І. Никорович (Никорович, 2021), Я. Рева (Рева, 2024), Л. Чжи (Чжи, 2023).

Синергія музики і танцю в хореографічному мистецтві є унікальним феноменом, що дозволяє створювати глибоко емоційні, естетично довершені та цілісні художні твори. У цій взаємодії музика задає ритмічний і мелодійний каркас, який стає основою для танцювальної пластики, водночас танець інтерпретує музичний зміст через рух, додаючи йому візуальної виразності та енергетичної сили. Цей діалог звуку і руху є не просто співіснуванням, а активною творчою взаємодією, у якій музика може надихати на нові хореографічні рішення, а танець здатен розкрити приховані смисли музичного твору. Ритм, як спільна основа для обох видів мистецтва, відіграє ключову роль у цій синергії, забезпечуючи синхронізацію дій виконавців і гармонійний естетичний вплив на глядача. Музика, яка впливає на емоційний стан слухача, в поєднанні з візуальною динамікою танцю, здатна створювати багатошарові смислові конструкції, що викликають у глядача широкий спектр відчуттів – від радості та натхнення до суму чи катарсису.

Окрім того, синергія музики і танцю часто виступає засобом передачі культурного контексту. Наприклад, у народній хореографії музика і танець відображають специфіку національного колориту, втілюючи традиції, історію та світогляд конкретного народу. У сучасному хореографічному мистецтві ця взаємодія відкриває нові горизонти для експериментів, де музичні композиції можуть бути не лише класичними чи етнічними, а й електронними, авангардними чи навіть створеними за допомогою шумових ефектів. Хореографія, у свою чергу, адаптує ці музичні інновації через нові форми руху, інтегруючи їх у сучасні театральні постановки, такі як, перформанси чи навіть кінематограф. Саме така гармонійна взаємодія дозволяє мистецтву танцю й музики не лише еволюціонувати, але й взаємно збагачувати одне одного, розширюючи межі впливу на сучасну аудиторію.

Звідси бачимо, що синергія музики і танцю є потужним художнім інструментом, здатним торкнутися глибоких пластів людської свідомості й емоцій, об’єднуючи раціональне й інтуїтивне, внутрішнє й зовнішнє, звукове й візуальне у єдине мистецьке полотно. Це унікальне поєднання здатне не лише розважати, але й надихати, пробуджувати нові смисли та залишати глибокий слід у серцях тих, хто споглядає цей синхронізований діалог звуку і руху.

Я. Рева наголошує, що «сучасні дослідження, що ґрунтуються на міждисциплінарному підході, дозволяють глибше зрозуміти складні механізми взаємодії музики та танцю, їхню спільну еволюцію та вплив один на одного. Це відкриває нові перспективи для інтерпретації художніх творів, а також для створення нових синтетичних форм, які здатні вражати уяву та емоції глядачів. Важливо зазначити, що взаємозв’язок музики та танцю не є одностороннім. Це постійний процес обміну, де кожен вид мистецтва збагачує інший, стимулюючи його розвиток та еволюцію. Цей динамічний діалог лежить в основі формування нового художнього бачення, яке розширює межі естетичного досвіду та збагачує наше духовне життя» (Рева, 2024: 185).

Синергія музики і танцю є фундаментальним принципом хореографічного мистецтва, що забезпечує гармонійне поєднання двох різних, але

взаємопов’язаних видів художнього вираження – звуку і руху. З теоретичної точки зору, ця взаємодія ґрунтується на спільності структурних елементів, таких як ритм, темп, динаміка, емоційний зміст і образність, які інтегруються для створення цілісного художнього твору.

Синтез музики і танцю включає в себе і теоретичний аспект семантики, тобто передачу смислових і символічних значень. У танці музика стає основою для створення художніх образів, де кожен рух відповідає конкретному символічному змісту. Теорія передбачає, що рухи танцю мають бути співзвучними мелодійним і гармонічним характеристикам музики, щоб формувати єдиний семантичний простір. Наприклад, у народній хореографії кожен жест і крок часто пов’язаний із конкретним етнічним чи ритуальним значенням, яке підкреслюється музичним супроводом.

У практичній площині синергія музики і танцю в хореографічному мистецтві є ключовим інструментом для створення гармонійних і виразних постановок. Цей взаємозв’язок реалізується через кілька важливих аспектів: ритмічну синхронізацію, інтерпретацію музичного змісту через пластику, комунікацію між хореографом, виконавцями та музикантами, а також інтеграцію новітніх технологій у процес створення хореографічних творів.

Практична реалізація синергії музики і танцю починається з точного узгодження ритму. Музика задає темп і характер рухів, які хореограф інтерпретує у танцювальній композиції. Ритм слугує основою, на якій вибудовується технічна досконалість і емоційна виразність виступу. У цьому процесі важливо забезпечити синхронізацію між виконавцями, особливо в ансамблевих постановках, де колективна ритміка впливає на загальне враження від виступу.

Танцювальні рухи в хореографії стають візуальним утіленням музичних емоцій, мелодії та динаміки. Практично це вимагає від хореографа глибокого розуміння музичного твору: тональності, структури, емоційного забарвлення. Наприклад, повільна мелодія може трансформуватися у плавні, розтягнуті рухи, тоді як швидкий темп або акцентований ритм диктує динамічні стрибки чи різкі

зміни положень. Виконавці повинні опанувати здатність відчувати музику тілом, що досягається через спеціальні тренування і музично-ритмічні вправи.

Р. Кундис зазначає: «у хореографії, так само як і в музиці, існує визначена тривалість виконання різних рухів: вісімка, чверть, половина – це часові одиниці, на які припадає наголошений основний рух. У виконанні окремих рухів та їх комбінацій існує рівномірність. Така зміна тривалості та акцентування окремих рухів створює хореографічний ритм. Навіть в межах одного такту музичного розміру спостерігаються різноманітні співвідношення між рухами та музикою, що утворюють ритмічний візерунок» (Кундис, 2021: 141).

Реалізація синергії музики і танцю на практиці вимагає тісної співпраці між хореографом, композитором чи музичним керівником, а також виконавцями. Від самого початку постановки важливо забезпечити єдине художнє бачення, де музика і танець будуть доповнювати один одного. Наприклад, у балетних постановках нерідко композитор створює музику під конкретну хореографічну ідею, що дозволяє досягти максимальної гармонії між звуком і рухом.

Сучасна практика хореографії активно використовує новітні технології для досягнення синергії між музикою і танцем. Використання електронної музики, дозволяє створювати інноваційні звукові ландшафти, що відкривають нові можливості для хореографії. Зокрема, музика може бути інтерактивною, реагуючи на рухи танцюристів за допомогою сенсорів чи програмного забезпечення. Ця взаємодія додає постановкам інтерактивності та сучасності.

У навчанні хореографії практичне опанування синергії музики і танцю починається з розвитку музичного слуху, почуття ритму і розуміння музичної структури. Студенти-хореографи та виконавці працюють над вмінням «читати» музику і виражати її через тіло. Це досягається завдяки вправам, які розвивають координацію, імпровізаційні здібності та чутливість до музичних акцентів. Практичні заняття часто супроводжуються живою музикою, що дозволяє навчитися взаємодіяти з музикантами в реальному часі.

На сцені синергія музики і танцю проявляється у здатності виконавців передати музичний зміст через хореографію, додаючи до нього власне емоційне

наповнення. Практичні аспекти включають постановку світла, яке підкреслює динаміку рухів і музичних акцентів, і роботу з костюмами, що підсилюють загальну естетику твору. Живе виконання музики на сцені додає хореографічним постановкам особливої атмосферності, створюючи ефектний і глибокий зв'язок між аудиторією та виконавцями.

Отже, синергія музики і танцю в теоретичному аспекті постає як складний і багатогранний процес, що базується на спільних ритмічних, емоційних, семантичних і композиційних засадах. Її аналіз дозволяє зрозуміти механізми гармонійного поєднання двох видів мистецтва, що створюють унікальний естетичний феномен, який має глибокий вплив на сприйняття і культурний розвиток.

Практична реалізація синергії музики і танцю у хореографічному мистецтві є складним, багатогранним процесом, який вимагає взаємодії багатьох компонентів: ритму, мелодії, руху, творчого задуму і технічного виконання. Ця взаємодія створює унікальну емоційну і художню цінність, яка здатна торкатися найглибших пластів людської свідомості, роблячи хореографію особливим видом мистецтва, що гармонійно поєднує звук і рух.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Волошина, Л. (2012). Взаємовплив музики і хореографії в історичному контексті. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство,* 11, 237–243.

2. Кундис, Р. Ю., Никорович, І. Ю., Кіптілова, Н. В., & Бугрин, Ю. З. (2021). Особливості роботи з музичним матеріалом в постановочній діяльності студентів-хореографів. *Молодий вчений. №12(100).* 140–144.

3. Рева, Я. Г., & Золотарьова-Пасюта, Н. М. (2024). Синергія звуку та руху: взаємодія музики і танцю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. № 2.* 181–185.

4. Чжи, Л. (2023). Танець і музика: синтез двох мистецтв. *Слобожанські мистецькі студії. Вип. 1.* 28–30.

ФОРТЕПІАННА МУЗИКА ДЛЯ ДІТЕЙ У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО ТА МИРОСЛАВА СКОРИКА: НЕПЕРЕРВНІСТЬ МИСТЕЦЬКИХ ТА ПЕДАГОГІЧНИХ ТРАДИЦІЙ

Катерина Фаїна,
студентка ІІІ курсу бакалаврату
спеціальності 014.Середня освіта. Музичне мистецтво.
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
науковий керівник:
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Лілія Бобик

У статті розглядається фортепіанна музика для дітей у творчості В. Барвінського та М. Скорика, простежується розвиток фортепіанного репертуару, педагогічні погляди, неперервність мистецьких та педагогічних традицій у творчості митців. З`ясовується роль композиторів у розвитку фортепіанної музики для дітей.

Ключові слова: *музичне мистецтво, середня освіта, українська фортепіанна музика для дітей, педагогічні традиції, мистецькі традиції, педагогічні погляди.*

В умовах глобалізації, реформування сучасної освіти, важливим завданням педагогів-музикантів є збереження та розвиток національних культурно-мистецьких традицій. Важливою складовою змісту музичної освіти усіх рівнів є фортепіанна музика для дітей, яка спряє вирішенню як педагогічних, так і мистецьких завдання сучасної школи.

У процесі дослідження ми опирались на праці вітчизняних вчених-музикознавців М. Загайкевич (Загайкевич, 1972), Л. Кияновської (Кияновська, 1998, 2000, 2003), С. Павлишин (Павлишин, 1990) та інших. Мета статті: коротко окреслити розвиток фортепіанного репертуару для дітей у творчості В. Барвінського та М. Скорика, простежити неперервність мистецьких та педагогічних традицій у спадщині митців.

Українська фортепіанна музика для дітей почала формуватися як самостійний жанр наприкінці XIX – на початку XX століття. Українські композитори, усвідомлюючи брак відповідної музичної освіти та навчальної нотної літератури для дітей, прагнули створювати твори, які були б придатними для виконання, відповідали високим естетичним вимогам. В Україні значний внесок у розвиток цієї галузі зробили два видатні композитори XX століття – В. Барвінський та М. Скорик (Кияновська, 2000).

В. Барвінський (1888–1963) був не тільки композитором, а й педагогом, який багато уваги приділяв створенню фортепіанних творів для дітей. Його творчість у сфері педагогічного репертуару спирається на ідею гармонії між технічним і емоційним розвитком учнів, а також на поєднанні класичних і народних традицій. В. Барвінський вважав, що музика має не тільки розвивати технічні здібності, а й формувати емоційну культуру і здатність до самовираження. Особливість педагогічного підходу до створення фортепіанних композицій В. Барвінського полягала в тому, що він прагнув створювати твори, які б були одночасно доступними для учнів і забезпечували їм високий рівень естетичного розвитку. Для цього композитор часто використовував елементи українського народного мелосу, що дозволяло зберігати національну ідентичність і водночас створювати твори з класичною структурою, що відповідали вимогам професійної музичної освіти (Кияновська, 2003). Крім того, В. Барвінський широко застосовував принцип поступового ускладнення музичного матеріалу, дозволяючи учням не тільки освоювати нові технічні прийоми, але й поступово розширювати свої музичні горизонти. У його творчій та педагогічній діяльності чітко простежуються основні засади опанування гри

на фортепіано, що базуються на розвитку відчуття ритму, інтерпретації мелодії та вміння виражати емоції через музику («Наше сонечко грає на фортепіанні»). Що стосується композиторських прийомів, то у творчості В. Барвінського, важливою рисою було поєднання народної музики з класичними формами та жанрами. Композитор активно використовував українські народні мелодії, ритми та гармонії, що дозволяло його музиці зберігати автентичність і водночас відповідати вимогам класичної музичної традиції («Шість мініатюр та українські народні теми», «Мініатюри на лемківські теми»).

М. Скорик (1938–2020), продовжуючи традиції В. Барвінського, також здійснив вагомий внесок у розвиток фортепіанної музики для дітей. Його творам притаманна не тільки технічна доступність, але й значна емоційна глибина, що робить їх особливо важливими для формування музичного смаку учнів. Як і В. Барвінський, М. Скорик поєднував класичні музичні форми з елементами української народної творчості, що дозволяє юним музикантам не тільки освоювати західноєвропейські традиції, але й пізнавати надбання української музичної культури. Педагогічний підхід М. Скорика виявляється в особливому виборі тем, які мають значний емоційний заряд, у великій увазі до темпу і динаміки, що дозволяє дітям розвивати не тільки технічну майстерність, а й музичну інтуїцію, чутливість до нюансів виразу. М. Скорик прагнув, щоб діти не просто виконували музику, а й розуміли її зміст, що сприяло розвитку їхньої творчої особистості. Особливістю педагогічних поглядів М. Скорика є те, що він ставив акцент на індивідуальний підхід до кожного учня, врахування його особливостей як музиканта та особистості. Для прикладу: цикл «З дитячого альбому».

Існує ряд спільних рис у педагогічних поглядах В. Барвінського та М. Скорика. Обидва композитори створювали фортепіанні твори для дітей, які дозволяли молодим музикантам поетапно опановувати гру на фортепіано за принципом від простого – до складного. Це допомагало дітям не тільки поступово здобувати нові технічні навички, але й розвивати емоційне сприйняття музики. Фортепіанні твори для дітей В. Барвінського та М. Скорика

для дітей, як правило, мають чітко виражену структуру, що дозволяє учням поступово опановувати нові музичні форми. Вони часто використовували прості, зрозумілі музичні форми, що підходять для початкових і середніх етапів навчання. Водночас, попри простоту у виконанні, ці твори мають глибокий емоційний зміст, що стимулює учнів до виразного виконання.

Фортепіанні твори для дітей М. Скорика, як і композиції В. Барвінського, доступні для виконання, проте в них часто можна знайти більш складні гармонічні послідовності та ритмічні структури. Скорик активно використовував сучасні музичні техніки і вирази, що давало можливість розвивати не лише технічні вміння, але й музичну інтуїцію та уяву учнів. Твори для дітей М. Скорика відзначаються більшим драматизмом і різноманітнішими темпами, що сприяє створенню виразної інтерпретації.

Отже, творчість В. Барвінського та М. Скорика є важливим етапом у розвитку української фортепіанної музики для дітей. Композиторська творчість митців засвідчує неперервність вітчизняних мистецьких та педагогічних традицій, активний розвиток національної музичної культури та педагогічної думки впродовж ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Загайкевич, М. (1972) Нові твори Мирослава Скорика та Левка Колодуба. *Музика*, 5, 33–34

2. Кияновська, Л. (1998) Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. *Львів: В-во «Сполом»*.

3. Кияновська, Л. (2000) Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст.: *монографія. Тернопіль*

4. Кияновська, Л. (2003) Традиції Василя Барвінського у львівській композиторській школі ХХ ст. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. *Статті та матеріали* / Редактор-упорядник О. Смоляк. *Тернопіль: Астон*, 172–179.

5. Павлишин, С. (1990) Василь Барвінський. *Київ: Музична. Україна*.

РОЗВИТОК ДИТЯЧОГО ФОРТЕПІАННОГО РЕПЕРТУАРУ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ

Надія Філіпець,
студентка ІІІ курсу освітнього ступеня бакалавр
спеціальності 014.13 Середня освіта. Мистецтво. Музичне мистецтво
Тернопільського національного університету ім. В. Гнатюка
науковий керівник:
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва,
Тернопільського національного університету ім. В. Гнатюка
Лілія Бобик

У статі коротко характеризується фортепіанна творчість Миколи Колесси, зокрема простежується розвиток педагогічного репертуару у творчості композитора, який продовжив вітчизняні традиції створення фортепіанної музики для дітей, започатковані М. Лисенком та його послідовниками.

Ключові слова: *середня освіта, музичне мистецтво, фортепіанна музика для дітей, педагогічний репертуар, творчість Миколи Колеси, музичне виховання, музичний розвиток.*

Творчість Миколи Колесси займає важливе місце в історії української музики ХХ століття. Він прославився не лише як видатний композитор, а й як диригент, педагог, який здійснив вагомий внесок у розвиток музичної культури та освіти в Україні. Особливу увагу Колесса-композитор приділяв створенню дитячого фортепіанного репертуару, який став важливим інструментом у навчанні молодих музикантів. Його твори для дітей, скомпоновані з педагогічною метою, сприяли вдосконаленню технічних і емоційних навичок юних піаністів.

У процесі дослідження ми опирались на праці українських вчених-музикознавців Л. Бобер (Бобер & Юзюк, 1997), Л. Кияновської (Кияновська, 2003), У. Молчко (Молчко, 2022), О. Паламарчук (Паламарчук, 1989), І. Юзюка (Бобер & Юзюк, 1997), та інших. Мета статті – окреслити розвиток дитячого фортепіанного репертуару у творчості Миколи Колесси.

Микола Філаретович Колесса народився 6 грудня 1903 року у Львові. Свою музичну освіту він розпочав у Музичному інституті імені М. Лисенка, де навчався у класі М. Криницької. Через події Першої світової війни родина Колессів переїхала до Відня, де він продовжив навчання в гімназії та займався грою на фортепіано. Згодом він вступив до Празької консерваторії, де розпочалася його професійна кар'єра. Після завершення навчання в Школі вищої майстерності в Празі він повернувся в Україну.

Фортепіанні твори М. Колесси займають важливе місце в українській музичній традиції та виконуються як досвідченими музикантами, такими як М. Крушельницька, О. Криштальський, Е. Чуприк, так і молодими виконавцями. Композиції М. Колесси стали невід'ємною частиною педагогічного репертуару молодих виконавців-піаністів не лише в Україні, а й за її межами.

Музика М. Колесси є унікальним синтезом сучасних європейських тенденцій 1930-х років та переосмисленням українського фольклору. Він майстерно поєднував імпресіоністичні елементи з гуцульською музичною традицією, характерною своєю мелодійністю, ладо-гармонічними особливостями, орнаментикою та імпровізаційною технікою. У його творчості помітні гуцульські лади, фрігійський, дорійський та двічі гармонічний мінор. Композитор часто використовував синкоповані ритми, зміни метру, темпу, фанфарні інтонації, що нагадували звучання трембіт. Він глибоко відчував фольклор і творчо інтерпретував його у своїй музиці.

Першим, хто визнав М. Колессу композитором-новатором, був В. Барвінський, який назвав його першим українським імпресіоністом, що особливо помітно у фортепіанних творах. На формування індивідуального композиторського стилю М. Колесси вплинули культурні середовища Відня,

Праги та Львова. Дослідниця Л. Кияновська відзначає, що композитор, перебуваючи у провідних музичних центрах Європи, глибоко засвоїв інноваційні ідеї імпресіонізму, символізму, урбанізму та неокласицизму, переосмисливши їх у національному контексті. Його творчість відображає музичні, поетичні, живописні й архітектурні аспекти своєї епохи (Кияновська, 2003).

У фортепіанному доробку М. Колесси – «Гуцульський прелюд», «Фантастичний прелюд», «Осінній прелюд», «Про Довбуша», сюїта «Картинки з Гуцульщини», сюїта у трьох частинах «Пасакалія, скерцо, фуга». До педагогічного фортепіанного репертуару композитора можна віднести Сонатину у трьох частинах, Три коломийки, Три п`єси для дітей («Серед пастушків», «Спи, Ксеню», «Скерціно») та ін.

Фортепіанна творчість у жанрі прелюдії включає чотири програмних твори: «Фантастичний прелюд», «Осінній прелюд», «Гуцульський прелюд» і «Про Довбуша». Хоча ці п’єси були написані в різні часи, дослідники відзначають їхню схожість і об’єднують у цикл. О. Паламарчук підкреслює: «Попри те, що “Чотири прелюди” створені в різні роки – “Фантастичний” у 1938 (так само, як і Сонатина), “Осінній” у 1969, “Гуцульський прелюд” у 1975, а “Про Довбуша” в 1981, вони утворюють цілісний емоційно піднесений цикл завдяки своїй яскравій образності, оригінальному тематизму та виразним засобам» (Паламарчук, 1989). Таку ж думку висловлює й Т. Гнатів, яка в 1984 році систематизувала всі фортепіанні твори М. Колесси, включивши до них і ці прелюди (Молчко, 2022).

«Осінній прелюд» відкриває цикл з чотирьох композицій у жанрі прелюдії, представляючи високомистецький приклад пейзажної лірики М. Колесси в тональності C-dur та темпі Andante amoroso. «Фантастичний прелюд» – друга п’єса циклу, виконана в Es-dur з темпом Allegretto fantastic, що натякає на таємничий осінній пейзаж. Музикознавець В. Клин зазначає, що категорія фантастичного в цій п’єсі стала важливим елементом української літератури, а М. Колесса використовує фольклорні танцювальні мотиви, описує імпресіоністичну атмосферу твору, пов'язуючи його з образами мавок і

лісовиків. Зв’язок М. Колесси з фольклором яскраво проявляється в прелюдії «Про Довбуша», де образ народного месника представлений у романтичному ключі. У «Гуцульському прелюді» М. Колесса опирається на український фольклор, європейські романтичні традиції, музичну стилістику XX століття. Це святкова, динамічна, а місцями романтична п’єса, основою якої є народно-танцювальні елементи.

Чотири прелюди для фортепіано, стали одним з найважливіших композицій у творчості Колеси. Вони демонструють вміння композитора працювати з різними музичними формами та техніками, що підкреслює його класичну музичну освіту, а також інноваційний підхід. Прелюди відзначаються високим ступенем виразності та складністю, що робить їх цікавими не лише для концертного виконання, але й для процесу опанування гри на фортепіано. Виконання прелюдів М. Колесси вимагає від учня-піаніста достатнього рівня виконавської майстерності, володіння широкою звуковою палітрою, багатою уявою. Вони також відображають вплив українського фольклору на музичну мову Колеси, що створює місток між традиціями і сучасністю.

Більшість творів М. Колесси має неофольклорну спрямованість та черпає натхнення з української культури, природи та історії. «Три коломийки» – це один із циклів, присвячених карпатській культурі. Микола Колесса часто подорожував горами, що зміцнювало його любов до самобутньої культури їхніх мешканців. Музика коломийок, як правило, тісно пов’язана з основними рухами танцю. Зазвичай танець складається з маленьких кроків, згинань колін, підскоків та перехрещування ніг, що створює швидкий темп із короткими тривалостями, часто згрупованими в оригінальні синкоповані ритми. Часто чергуються ліричні та жартівливі епізоди. Ці контрасти виявляються й в інструментальному циклі Колесси. Віртуозно-імпровізаційна партія нагадує музичні прийоми гри на народних інструментах, а мелодика та форма, обрані композитором, перетворюють три коломийки на оригінальні концертні п’єси.

Сонатина М. Колесси відображає стиль композитора, що поєднує класичну форму, елементи українського фольклору з сучасними музичними прийомами.

Вона складається з трьох частин, які є різними за темпом та характером, демонструючи віртуозність та емоційність. Сонатина відзначається мелодійністю та складними гармонічними структурами, характерними для фортепіанної творчості Колесси загалом. У Сонатині відчувається вплив українського фольклору, зокрема в мелодії та ритміці, що надає їй національного колориту. М. Колесса використовує інноваційні гармонії і структурні прийоми, що робить Сонатину цікавою для виконавців і слухачів. Твір став важливою складовою фортепіанного навчального репертуару, етапом у розвитку української музичної культури XX століття. Сонатина активно виконується і входить до концертного та педагогічного репертуару як відомих піаністів, так і виконавців-початківців..

Дитячі п’єси Миколи Колеси складаються з декількох композицій, призначених для юних піаністів. Ці п’єси відзначаються простотою викладу, яскравими мелодіями та ритмічною різноманітністю, що допомагає дітям вивчати основи гри на фортепіано. Композитор намагався передати атмосферу дитинства, включаючи елементи гри та веселощів. Важливою особливістю дитячих п'єс є їхнє натхнення українською народною музикою, що додає творам національного колориту. П’єси допомагають виховувати у дітей любов до української музичної традиції та сприяють розвитку музичного слуху й техніки гри.

Загалом фортепіанна музика засвідчує багатогранність творчості М. Колесси і є зразком високохудожнього українського концертного та педагогічного репертуару. Вона займає чільне місце в репертуарі відомих українських виконавців та піаністів-початківців. Композитор продовжив традиції створення фортепіанної літератури для дітей та молоді, започатковані Миколою Лисенком, розвинуті у творчості Якова Степового, Василя Барвінського, Станіслава Людкевича, Нестора Нижанківського.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бобер, Л., & Юзюк, І. (1997) Грані педагогічного таланту. *Микола Колесса*

–*композитор, диригент, педагог*. Збірка статей. Львів, 1997. С. 108 – 111.

2. Кияновська, Л. (2003) Син століття Микола Колесса в українській культурі XX віку. Сім новел з життя артиста. Львів, 2003. 293 с.

3. Молчко, У. (2022) Фортепіанні прелюди Миколи Колесси: виконавський аспект. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 33. Книга 2. 239 – 252.

4. Паламарчук, О. (1989). *Микола Колесса*. Київ: Муз. Україна.

5. Скрипник, Г. (2008) Колесса Микола Філаретович. *Українська музична енциклопедія*. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. 448 – 490.

СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КОЛЯДОК НА БАНДУРІ

Остап Ціж,
аспірант І курсу спеціальності 025 Музичне мистецтво
Тернопільського національного університету ім. В. Гнатюка
науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор
кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного університету ім. В. Гнатюка
Олег Смоляк

Охарактеризовано різдвяні пісні як жанр календарно-обрядового циклу. Проаналізовано різдвяні концертні програми Національної заслуженої капели бандуристів України імені Г. І. Майбороди, висвітлено окремі аспекти творчості солістів капели. Розкрито стилі виконання різдвяної музики бандуристами. Виявлено сучасні тенденції сценічного втілення Різдва музичним гуртом «Шпилясті кобзарі».

Ключові слова: *музичне мистецтво, творчість, колядка, календарно-обрядова пісня, різдвяна музика, імпровізація, джаз, кобзарсько-лірницька традиція.*

У сучасній музичній культурі простежується тенденція використання національного музичного фольклору, зокрема народних коляд. Бандура – невід`ємний інструмент для збереження національної ідентичності та історичної пам`яті. Бандурне мистецтво – це різноманіття музичних жанрів, форм і стилів, напрямків музикування. Вплив новітніх технологій відобразився на бандурному виконавстві. Бандура поєднується з різними музичними інструментами й звучить не лише в акустичних ансамблях, а й поряд із електроінструментами в рок-гуртах, що дозволяє їй залишатися актуальною.

Аналізуючи колядки як жанр календарно-обрядової поезії, опиралися на класифікацію Ф. Колесси (Чорнописький, 2008). Дослідженням музичного фольклору займався О. Смоляк (Смоляк, 2011). Концертно-виконавську діяльність Національної заслуженої капели бандуристів України ім. Г. Майбороди висвітлив М. Шот в «Урядовому кур`єрі» (Шот, 2022). Про благодійні концертні різдвяні турне капели країнами Європи написав у мережі-інтернет Е. Овчаренко (Овчаренко, 2024). Цікаву й важливу інформацію про минуле, теперішнє і майбутнє бандури, кобзи помістив ув Інтернеті Я. Джусь (Джусь, 2013). Відеоматеріали ресурсу YouTube, Facebook, Wikipedia.

Українська колядка як жанр величальних календарних обрядових пісень є важливим сегментом національної музичної культури. Колядкам, як стверджував Ф. Колесса, властиві різноманітні мотиви: хліборобські, лицарські, казково-апокрифічні, любовні, біблійні (апокрифічні, євангельські). «Він з`ясував, як у колядницькому репертуарі відбулася дифузія дохристиянських і новіших церковно-народних мотивів» (Чорнописький, 2008:207).

Завдяки інноваціям, календарно-обрядові пісні зимового циклу – колядки, щедрівки, віншівки зберегли свою автентичність. Вони інтегрувалися в нові музичні композиції, створюючи оригінальні варіанти, які становлять надбання не тільки України, але й інших народів світу. Народні колядки займають основну частину різдвяних мистецьких програм як окремих солістів-бандуристів, так і колективів.

Національна заслужена капела бандуристів України ім. Г. Майбороди під орудою народного артиста України Юрія Курача створила до Різдва низку унікальних мистецьких програм: «Ясна зоря всьому світу звістила…», «Нині в нас Різдво»; «Українське Різдво», «Зимова казка», які виходять за рамки традиційних виступів (до прикладу, флешмоби).

У репертуарі капели чимало відомих коляд і щедрівок пересипані святковими віншівками. Є пісні на різдвяну тематику сучасних композиторів. Показовими були різдвяні концерти капели за участі славетних оперних співачок Марії Стеф’юк, Сусанни Чахоян. Адже, «в колядах сопрано потрібне, бо «О,

Ісусе», «Що то за предиво» та інші різдвяні речі краще відбиваються в жіночому голосі й сюжетно теж, стверджує Ю. Курач» (Шот, 2022).

У грудні минулого року відбулося різдвяне турне капели країнами Європи, а в січні тур українськими містами (Чернігів, Полтава, Кропивницький, Кривий Ріг). У благодійних концертах брала участь співачка Яна Ілларіонова. Разом із капелою вона виконала «Народився Бог на санях» (муз. В. Жданкіна, сл. Б.-І. Антонича), «Гой, питалася княжа корона» (муз. Г. Гаврилець), «Ой, підемо пане брате», «Пречиста Діва», «Щедрий вечір, щедрий», «Зійшли ангели», «Зимова казка» (муз. і сл. О. Тищенка, аранжув. В. Марунича) (Овчаренко, 2024). Наприкінці туру відбулися два концерти бандуристів на Міжнародному різдвяному фестивалі «Коляда на Майзлях» у м. Івано-Франківськ. Мистецький доробок капели складають CD компакт-диски: «Різдво з капелою бандуристів України» (2013), «Нині в нас Різдво!» (2015), «Зимова казка» (2022).

Яскравим інтерпретатором традиційного репертуару є Сергій Захарець (учень Володимира Кушпета), соліст-інструменталіст, співак-бандурист капели. Його виступи завжди трепетно сприймаються, а репертуар вирізняється унікальними зразками автентичних дум та інструментальної музики, розшифрованих Ф. Колессою та М. Лисенком; оригінальними версіями на основі творів Г. Ткаченка; реконструйованими для виконання композиціями Г. Хоткевича; різножанровою творчістю В. Кушпета та власними опрацюваннями народних пісень і танцювальних мелодій. У різдвяних концертах С. Захарець виконував баладу «Про Бондарівну» (опрацюв. для соло В. Кушпета; аранжув. для капели і соліста В. Марунича), пісню «Одарочка» Г. Хоткевича, лірницький кант «Через поле широкеє», колядку «По всьому світу стала новина», інструментальний твір «Метелиця» (Чорногуз, 2023:83). У творчому тандемі Сергій Захарець (ліра) – Дмитро Царенко (традиційна бандура) звучала щедрівка «Ой, сивая та і зозуленька», інструментальна перегра, якої була побудована на танцювальній мелодії («Тропак»).

Гру на старосвітській бандурі Сергія влучно охарактеризував артист капели Ярослав Чорногуз: «Він виходить на кін спокійно і поважно. Але коли

починає грати віночок українських народних пісень та танців з поступовим прискоренням і ускладненням, відтворенням усіх нюансів, всі просто німіють від подиву… настільки бездоганною і філігранною є його техніка» (Чорногуз, 2023: 82-83).

Яскравим представником нової генерації музикантів є Ярослав Джусь, засновник проєкту розвитку сучасної бандури «Bandura Style» та музичного гурту «Шпилясті кобзарі» (2010). «Знайомство з бандурою відбулося у Стрітівській вищій педагогічній школі кобзарського мистецтва, яка сформувала мене як бандуриста, виконавця-імпровізатора, згадує Ярослав» (Джусь, 2013).

Бандурист займається науково-пошуковою діяльністю у напрямку сучасного музикування, бере участь у різних конференціях, семінарах, майстер-класах, працює у різних некомерційних напрямках як арт-менеджер та режисер, співпрацює з українськими ді-джеями та музичними гуртами: «Ле Гранд Оркестр» Олега Скрипки, ТНМК, ILLARIA, Тартак, Eyva, Тінь сонця, Веремій, Kiwi Projekt, Go-A, «ВВ», Dj indigo, Dj Romantik, Dudar Band.

Я. Джусь є учасником низки проєктів («Мистецький Арсенал», «День вуличної музики», «Музика воїнів»), мистецьких фестивалів («Трипільське коло», ГоГольФест, «Kobz-Art», «Країна мрій»).

У 2011році Я. Джусь підготував секстет виконавців за участі Володимира Вікарчука, Юрка Миронця, Данила Носка, Сергія Потієнка, Ярослава Великого до виступу на шоу «Україна має талант». Бандура об`єднала т. зв. представників різних субкультур (панка, репера, клабера, хіп-хопера та металіста) в одному гурті «Шпилясті кобзарі». У 2019 році гурт брав участь у шоу «Голос країни». У їхньому виконанні звучали легендарні світові ретро-хіти («музичний шарж») та авторські – в різноманітних формах і стилях (від лаунджу до джазу) (Джусь, 2013).

З 2014 року гурт здійснює потужну волонтерську діяльність, виступав перед учасниками Євромайдану, організували й провели низку благодійних концертів для військових АТО. У репертуарі авторські твори Я. Джуся, українські народні пісні патріотичного спрямування, окремі, наповнені гумором,

висміюванням російських окупантів. Із початку повномасштабного вторгнення Володимир Вікарчук служить у ЗСУ, іноді з колективом підіймають бойовий дух в тилу, даючи доброчинні.

Для «Шпилястих кобзарів» важливим є сценічний аспект їхньої творчості. Так, особливого відтінку набули україномовні версії загальносвітових різдвяних хітів – «Silent Night», «Jingle Bells». У грудні 2023 року Я. Джусь, В. Вікарчук, Ю. Миронець, С. Потієнко в образах пастушків із всесвітньовідомого щедрика («Щедрик») зняли музичний кліп. У проєкті «Зимова містерія. Територія Різдва» Анжеліки Рудницької брав участь ансамбль класичної музики ім. Б. Лятошинського (диригент Б. Пліш). 6 грудня 2023 року у Львові були учасниками різдвяно-новорічного шоу (зібрані кошти пішли на реалібітацію та протезування руки бандуриста Тараса Козуба.

Альбом-проект «Bandura Style – 2019» презентує українську бандуру в «найнесподіваніших жанрах» (від колискових до хіп-хопу та дабстепу). Серед композицій «Щедрик» (Kiwi Proyekt mix), «Свята ніч» (музика Ф. Грубера), «Дзвоники дзвенять» (слова О. Боровець). Остання увійшла до 10 українських новорічних треків. Проєктом різдвяного бренду бандури в Україні «Bandura Style» займалася О. Боровець.

Вагомим аспектом композиторської творчості бандуриста є увага до фольклорних джерел та їх осучаснення. До прикладу, фантазія на тему української обрядової пісні «Щедрик mix», написана у стилістиці сучасної клубної культури, що продовжує лінію, започатковану Романом Гриньківим щодо синтезування фольклору та інших стилів.

Провідною ідеєю музично-просвітницької діяльності гурту є популяризація бандури серед молоді (гасло – «БАНДУРА – це круто»). У репертуарі переважають кавер-версії відомих хітів, аранжування народних пісень у різних стилях (поп-музики, фолк, хеві-фолк, джазу, нью-ейдж).

Отже, особливістю концертно-виконавської діяльності бандуристів є унікальна здатність до імпровізації як особливого елементу, збереженої у джазі. Показовими на сьогодні є експерименти з інструментами кобзарсько-лірницької

виконавської традиції. Творчості бандуристів властива мелодійність, потужність, магічність, традиційність. Сучасний підхід до інтерпретації різдвяної музики відповідає реаліям сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Джусь, Я. (2013). Бандура. Вчора, сьогодні, завтра. 11 травня. URL: https://www.ar25org/article/bandura-vchora-sogodni-zavtra.htm

2. Овчаренко, Е. (2024). Різдво подорожує світом. 15 грудня. URL: https://i-ua.tv>Культура.

3. Смоляк, О. (2011). *Музичний фольклор Тернопільщини* : підручник-хрестоматія. Тернопіль: Вид-во Астон, 140 с.

4. Чорногуз, Я. (2023). *Кобзарська Січ : До 105-річчя Національної заслуженої капели бандуристів України імені Г. І. Майбороди*. К.: КВІЦ. 228 с. : іл.

5. Чорнописький, М. (2008). Українська фольклористика. Словник-довідник. Уклад. і заг. ред. Михайла Чорнописького. Тернопіль : Підручники і посібники, 448 с.

6. Шот, М. (2022). Генеральний директор – художній керівник Національної заслуженої капели бандуристів України імені Г. І. Майбороди, професор, народний артист України Юрій Курач: Наші концерти – не лише пісні в сучасних обробках, а й гарне видовище*». Урядовий кур`єр*. 17 грудня URL: https://ukurier.gov.ua/uk/articles/generalnij-direktor-hudozhnij-kerivnik-nacionalnoy/

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК НАРОДНОГО ТАНЦЮ ТА МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Анастасія Шевчук,
студентка ІІІ курсу спеціальності 024 «Хореографія»
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Сергій Качуринець,
заслужений артист України, доцент кафедри хореографії
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

У статті досліджено взаємозв'язок народного танцю та музичного фольклору як фундаментального явища української хореографічної культури. Розглянуто синкретичну природу фольклорного мистецтва, яка забезпечує єдність музики й танцю у створенні національної хореографії. Визначено вплив музичних традицій на стиль, структуру та зміст танцювальних форм. Особливу увагу приділено ролі музичного фольклору в збереженні й трансформації автентичних танців, що забезпечує їхню актуальність у сучасному культурному просторі.

Ключові слова: *народний танець, музичний фольклор, хореографічна культура, синкретизм, українські традиції.*

Українська хореографічна культура є унікальним явищем, яке інтегрує традиції, історичний досвід та художні досягнення багатьох поколінь. Однією з її ключових особливостей є нерозривний зв'язок між народним танцем та музичним фольклором. Цей взаємозв'язок формувався протягом століть і став основою для створення багатогранних хореографічних образів, що відображають життя, побут і світогляд українського народу. У цьому контексті взаємозв'язок народного танцю та музичного фольклору постає як ключовий аспект формування національної хореографічної культури. Його вивчення має не лише

академічне значення, але й практичну вагу в збереженні та популяризації української культурної спадщини.

Танець і музика є нероздільними компонентами традиційної культури. У науковій літературі поняття синтезу танцювальних рухів і музичного супроводу часто розглядають як один із ключових аспектів етнокультурного вираження. «Український народний танець – абсолютно унікальна і дивовижна конструкція історично засвоєного культурного досвіду в просторі життєдіяльності людини» (Савчин & Самохвалова, 2021: 98), який безпосередньо підпорядковується структурі музичного твору, що відображає його ритмічну, динамічну і змістову організацію. «Український музичний фольклор – це сукупність відтворюваних голосом або на музичних інструментах мелодій чи інших звукових комплексів, які утримуються в пам'яті їхніх носіїв – українського народу – і з давніх часів живлять усну традицію через їх передавання від покоління до покоління» (Макарчук, 2004), який задає тон і характер танцю. Мелодії, створені народними музикантами, відзначаються багатством варіацій, які формують відповідні рухи танцювальної композиції.

Обидва види мистецтва пронизують усі сфери традиційного життя українців – від обрядів народження і смерті до святкування врожаю та молодіжних розваг. Інструментальна музика, яка звучить під час колядування, весіль, обжинків, вечорниць та інших свят, створює атмосферу і настрій, що спонукає до танців. І, навпаки, народні танці, особливо хороводи та веснянки, часто виконують під акомпанемент музичних інструментів. Цей взаємозв'язок свідчить про глибоку інтеграцію музики і танцю в побут українського народу, що утворює єдиний культурний код.

Анатолій Іваницький зазначає: «Інструментальна музика і танцювальні рухи у старій фольклорній традиції не стільки сприймалися як щось самостійне, як насамперед посилювали общинні інстинкти, що лежать в основі колективних дійств і святкувань. Це надавало цим двом видовим системам, з одного боку, обслуговуючого значення. З іншого – вони мали (частково мають і досі)

наскрізний характер, створюючи, поряд з піснями, другий і третій виразовий та функціональний плани у багатьох обрядах та розвагах» (Іваницький, 2004:15).

Ми погоджуємося із думкою науковця, адже народний танець і музичний фольклор є нерозривно пов'язаними, оскільки танцювальні рухи, ритміка та композиційна структура безпосередньо залежать від музичного супроводу. У традиційній культурі саме музика задає темп і характер рухів, а інструментальні мелодії й вокальні наспіви не лише супроводжують танець, але й підкреслюють його змістовну глибину. Наприклад, ритм і структура «Аркана» відображають силу і героїзм, водночас плавні мелодії коломийок формують м'якість і ліризм відповідних рухів.

Цей взаємозв'язок став основою формування регіональної різноманітності української хореографічної культури, яка відображає вплив природних, історичних та культурних чинників на розвиток танцювальних традицій у різних частинах України. Природні умови визначали спосіб життя людей: гори Карпат сприяли виникненню динамічних і технічно складних танців, рівнинне Поділля – плавних і гармонійних рухів, а лісисте Полісся – архаїчних і ритуальних форм. Історичні події, зокрема колонізація, війни, вплив сусідніх культур, сприяли інтеграції та адаптації елементів різних танцювальних традицій, збагачуючи локальні форми. Соціально-економічні фактори відображалися в тематиці танців: хліборобські регіони створювали танці, пов'язані з обрядовістю та працею, водночас у прикордонних областях формувалися героїчні й мілітаризовані танцювальні образи. Культурні впливи – і внутрішні, і зовнішні – сприяли формуванню унікальних стилів, які відображали ментальність і світогляд кожного регіону. Саме поєднання цих чинників забезпечило багатство української хореографічної культури, яка стала відображенням багатовікової історії та культурної ідентичності народу.

Взаємозв'язок народного танцю та музичного фольклору має глибокий вплив на формування української хореографічної культури, виходячи за межі лише регіональних особливостей. Основним аспектом такого впливу є те, що музичний фольклор слугує своєрідним архівом, у якому накопичено цінні

відомості про етнічні традиції, побут, вірування та художню спадщину українського народу. У цьому контексті народна музика виконує роль не лише акомпанементу для танцю, але й містить інформацію про його ритмічну структуру, характер рухів та символіку. Завдяки цьому музичний фольклор є невід'ємним елементом у збереженні й трансляції культурної спадщини через хореографічне мистецтво. Згадаємо народний танець-гру «Подоляночка», який демонструє, як музичний фольклор забезпечує структурну, змістовну та символічну основу для народного танцю.

У «Подоляночці» музичний фольклор і танцювальні елементи інтегровані в єдину структуру, де музика диктує рухи та їхню послідовність. Слова пісні є сценарієм, що задає ритміку, зміст і послідовність дій учасників. Пісенний текст не лише супроводжує танець, а й управляє діями учасників: героїня «встає», «береться в боки», «скаче навскок» відповідно до музичного супроводу. Це демонструє, як музичний фольклор формує структуру і зміст танцю та підкреслює нерозривний зв'язок між музикою і хореографією.

Танцювальні дії у фольклорній грі «Подоляночка» слугують символом готовності до шлюбу та переходу до нового соціального статусу, що відображається в музичному супроводі й текстовому складнику. Карина Кіндер зазначає, що «такі символічні "шлюби" всередині дівочо-жіночих груп були досить розповсюдженим обрядовим дійством <...> символічне проявлення такої готовності всередині одностатевого колективу (у даному випадку дівочого хороводу) становило перший необхідний "етап" перехідного обряду для дівчини, після чого ця здатність могла реалізуватися в шлюбних іграх з хлопцями» (Кіндер, 2021: 91–92). Після обряду ініціації, символізованого сном, дівчина набувала нового статусу, отримуючи дозвіл на участь у ритуалах, іграх та, як наслідок, право на шлюб. Танцювальні рухи в грі мають не лише естетичний характер, але й виконують функціональну роль у ритуальному процесі. Музичний супровід підсилює сакральний зміст цих дій, створюючи емоційний контекст і забезпечуючи глибоке символічне сприйняття учасниками обрядового дійства.

Народна музика та танець завжди мали глибокий зв’язок із природою, відображаючи її явища у своїх образах і символах. У народних піснях і танцях часто оспівувалися дощ, вітер, сонце, які відігравали важливу роль у традиційному світогляді. Символіка води, притаманна орнаментам трипільської культури, знайшла вираження також у народній хореографії. Хвилясті рухи танцю, бахрома на костюмах, що імітувала течію води, а також музичний супровід, створювали художній образ життєдайної вологи. Карина Кіндер припускає, що яскраві стрічки в дівочих віночках, які своїми формами нагадують струмені води, можуть бути символічним відображенням давніх вірувань, пов’язаних із культом води як джерела життя та родючості (Кіндер, 2021: 93).

Хореографічний мотив відігравав ключову роль в обрядових дійствах, присвячених русалкам. Учасниці цих обрядів, перевтілюючись у міфічних водних духів, виконували ритуальні танці, які уособлювали ідеї циклічності життя та оновлення природи. Образ русалки, з розпущеним волоссям і зеленим вінком, що закривав обличчя, був не лише естетичним, але й сакральним. Він підкреслював таємничість і містичність персонажа, акцентуючи її зв’язок із потойбічним світом. Танцювальні рухи в обряді «водіння русалки» мали глибоку символіку. Зокрема, підняті руки передньої пари утворювали арку, через яку проходили інші учасниці, символізуючи перехід до іншого, сакрального світу русалок. Утворений живий ланцюг, що простягався через село, відображав не лише колективність обрядового дійства, але й імітував потік води, символізуючи зв’язок із природними циклами. Такі хореографічні образи демонструють гармонію між рухом, ритуалом і природними символами, які були фундаментальними для традиційного світогляду.

На основі взаємодії музики й танцю створюють нові хореографічні форми, які відображають сучасні тенденції і водночас зберігають національний колорит. Традиційні мелодії часто інтерпретуються в сучасних аранжуваннях, що сприяє їхньому сприйняттю молодіжною аудиторією та популяризації народного мистецтва. Яскравим прикладом такого підходу є постановка «Різдвяна увертюра», здійснена доцентом кафедри хореографії, заслуженим артистом

України Сергієм Качуринцем у 2012 році. У фінальній частині перформансу використано дві кавер-версії колядок відомого співака Віктора Павліка – «Добрий вечір тобі, пане-господарю» та «Нова радість стала». Ці музичні твори були гармонійно інтегровані у виставу завдяки хореографії та візуалізації пісенних сюжетів через дії художніх персонажів.

Хореографія колядок побудована на поєднанні традиційних елементів українського танцю з сучасними сценічними засобами. Танцювальні композиції акцентують увагу на динаміці рухів, пластичності жестів та емоційній виразності виконавців, що гармонійно відображає святкову атмосферу Різдва. Важливим складником є візуалізація музичних творів через символічні дії художніх персонажів, які втілюють образи традиційного різдвяного вертепу. Постановка демонструє інноваційний підхід до трансформації народної спадщини, зберігаючи її автентичну сутність та інтегруючи в сучасний культурний контекст, що сприяє її популяризації серед різних вікових груп, особливо молоді.

Взаємозв'язок музики та танцю є основою навчальних програм з хореографії, що сприяє розвитку професійної компетентності й виконавців, і педагогів. У контексті хореографічного мистецтва цей симбіоз музики та руху формує багатошарове художнє враження, створюючи цілісну сценічну виставу, де кожен елемент – від музичного супроводу до хореографічних фігур – доповнює та підсилює інший.

Музичний фольклор як важливий інструмент в освітньому процесі є ключовим у формуванні хореографічної компетентності. Вивчення мелодій, що супроводжують народні танці, дозволяє студентам не лише оволодіти ритмікою і стилістикою рухів, але й глибше зануритися в культурний контекст, що лежить в основі традиційних танців. Зокрема, навчальна дисципліна «Фольклор, подільський танець» для студентів ІІІ курсу спеціальності 024 «Хореографія» Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії надає можливість молодим хореографам не лише освоїти специфіку народної хореографії, але й навчитися інтегрувати автентичні елементи у власні постановки, зберігаючи культурну спадщину та адаптуючи її до сучасних вимог сценічного мистецтва.

Отже, симбіоз народного танцю та музики формує унікальний культурний код, що відображає світогляд, побут і естетику українського народу. Народний танець як складова частина фольклорного мистецтва активно взаємодіє з музичними традиціями, вбираючи ритм, мелодію та інтонації, що, зі свого боку, формує специфіку хореографічного руху. Музичний фольклор є важливим інструментом у педагогічному процесі хореографічного навчання. Вивчення автентичних народних мелодій у поєднанні з рухами дозволяє студентам не тільки оволодіти технікою танцю, але й зануритися в культурну спадщину, розуміти її емоційний і символічний складники.

Таким чином, взаємозв'язок народного танцю та музичного фольклору є не лише основою для створення хореографічних композицій, але й важливим елементом у процесі збереження та розвитку української хореографічної культури, що сприяє її інтеграції в сучасну культурну практику, одночасно зберігаючи її національну самобутність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іваницький, А. І. (2004). Український музичний фольклор : підручник для ВНЗ. Нова Книга. 320 с.

2. Кіндер, К. Р. (2021). Антропоморфні символообрази в українській народній танцювальній культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (1), 90–95.

3. Макарчук, С. А. (2024). Етнографія України : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Львів: Світ. 517 с. URL: https://www.ebk.net.ua/Book/history/makarchuk_eu/part19/1907.htm (дата звернення: 26.11.2024).

4. Савчин, Л., & Самохвалова, А. (2021). Український народний танець у сучасній молодіжній інтерпретації: історіографія етносьогодення. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 17 (2), 98–105. https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247980

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ

Богдан Шелевей,
студент ІІІ курсу спеціальності 024 «Хореографія»
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Сергій Качуринець,
заслужений артист України, доцент кафедри хореографії
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

У статті розглянуто історичні аспекти виникнення та розвитку українського народного танцю як невід'ємної частини національної культурної спадщини. Проаналізовано основні етапи формування та еволюції народного танцю, який розвивався в тісній взаємодії з побутовими традиціями та соціально-політичними змінами в Україні. Визначено, що народний танець виконував не лише естетичну та розважальну функцію, а й був важливим елементом обрядовості, що забезпечувало соціальну згуртованість та відображало духовні цінності різних верств населення.

Ключові слова: *історичні аспекти, виникнення українського народного танцю, розвиток народного танцю, культурна спадщина.*

Український народний танець є унікальним культурним явищем, яке сформувалося на перетині багатовікових традицій, історичних подій та соціальних трансформацій. Він слугує не лише засобом художнього самовираження, але й відображає світогляд, цінності та національний характер українців. Вивчення його історичних аспектів дозволяє відтворити ґенезу танцю, виявити його роль у житті громади, встановити зв'язки з іншими видами мистецтва та зберегти культурну спадщину. Це має особливе значення для збереження національної ідентичності та розвитку хореографічної освіти,

сприяючи глибокому розумінню символіки, стилістики та регіональних особливостей танцю.

Перші свідчення про українські танцювальні практики датуються язичницькою епохою, коли танець виконував обрядові функції, будучи невіддільною частиною ритуалів, пов'язаних із землеробськими циклами, поклонінням природним стихіям та святкуванням календарних подій. У той час танцювальні дійства характеризувалися ритмічними рухами, коловими композиціями та символічними жестами, що відображали гармонію людини з природою і виконували сакральну функцію.

На ранніх етапах розвитку танець часто мав мімічний характер: виконавці, використовуючи костюми та маски, імітували рухи й звуки тварин, відтворюючи природні явища в хореографічній формі. Згодом такі зовнішні атрибути, як маски чи костюми, втратили актуальність, але основний акцент залишився на експресивності рухів, міміці та пластиці тіла, які створювали яскраві образи. Прикладом такого перетворення є архаїчний весільний танець «Журавель».

Казімєж Мошинський у дослідженнях про походження слов'янських народних танців звернув увагу на цікавий етнографічний феномен: костюмований актор із пташиною головою та довгим дзьобом на Сході та Південному Заході України ідентифікується як журавель, водночас у північно-західних регіонах України та Польщі його асоціюють із боцяном (лелекою) (Moszyński, 1968: 295). Обидва види перелітних птахів мають подібне символічне значення в обрядових танцях, що засвідчує їхню функціональну взаємозамінність у традиційних хореографічних дійствах.

У мандрівних записках шведського посла Конрада Гільденбрандта, датованих XVII століттям, міститься один із найдавніших описів українського весільного обряду, що включає образ ботця-журавля. У нотатках про подорож до Чигирина автор згадує зустріч із жінками, які виконували весільний танець та «співали про бузька й інші любовні справи» (Олянчин, 1937: 54). Ще одну згадку про танець «Журавель» знаходимо в поемі І. Котляревського «Енеїда» (XVIII ст.), де описано святкові розваги, організовані Дідоною для троянців:

«Тут інші журавля скакали. А хто од дудочки потів» (Котляревський, 1982: 44). Опис обряду, пов'язаного з танцем «Журавель», подає у своєму дослідженні Олександр Курочкін: «"Журавля" починають "вести" після встановлення факту цнотливості нареченої <…> Всі гості беруться міцно за руки, танцюють і співають "Та внадився журавель"» (Курочкін, 2019: 80).

Досліджуваний танець «Журавель» зберігався до початку ХХ століття на території Середнього Подніпров'я. Як зазначає етнограф Софія Терещенкова, у селі Попівка Звенигородського району в 20-х роках минулого століття все ще виконували обряд «водіння журавля». За її свідченнями, у цей день «журавля водили» після обіду, того ж дня, коли зранку переодягалися у «циганів». У обряді «журавля» участь брали чоловіки та жінки, яких називали «журавлями», причому роль «журавля» займав один із найбільш дотепних учасників, а його костюм передавався від одного учасника до іншого. Учасники ходили по селу, співаючи пісню про журавля, при цьому трималися міцно один за одного, оскільки хто відірветься від групи, мусив дати горілку (Курочкін, 2019: 81).

Аналізований танець вражає рівнем хореографічної майстерності та винахідливості, що віддзеркалюється в різноманітті таких форм руху, як коло, змійка, спіраль та пряма лінія. Ці форми свідчать про розуміння танцюристами простору в межах хороводної структури. Ланцюгова організація танцю підкреслює важливість колективної взаємодії та синхронності рухів. Взаємозв'язок учасників через різноманітні форми фізичного контакту (тримання за руки, плечі, пояс чи одежу), надає танцю додаткової динамічності та непередбачуваності. На думку етнографа Хведіра Вовка, «Журавель» відноситься до кола, подібного до болгарського хоро, виконання якого часто супроводжується хапанням за сороміцькі місця» (Вовк, 1995: 303), що підкреслює його зв'язок із соціальними аспектами культури. Згадки про цей танець в історичних джерелах підтверджують його важливість у народній культурі, де він функціонує як елемент, що поєднує символіку, обрядовість та соціальні норми. Обрядове виконання танцю, особливо в контексті весільних

ритуалів, відображає його моральне та естетичне значення, а також різноманітність символічних функцій, які він виконував у різні етапи історії.

З розвитком суспільства танець поступово виходив за межі суто обрядового контексту, перетворюючись на важливий складник святкувань, дозвілля та соціальної взаємодії. У середньовічній Україні (XIII–XVI ст., період входження українських земель до складу Литовського князівства, Польського й Угорського королівств, утворення Кримського ханства), усупереч церковним канонам, танцювальна культура активно розвивалася на сільських майданах і ярмарках. Почали утверджуватися регіональні особливості народного танцю, зумовлені географічними умовами, традиціями та місцевими звичаями.

У той період хороводи, основна форма середньовічного народного танцю, мали імпровізаційний характер і організовувалися з нагоди свят, урочистих подій або масових гулянь. Їхня спонтанність і неврегульованість свідчать про відсутність чітких правил у танцювальному мистецтві тієї епохи. Водночас у Західній Європі пізнього Середньовіччя окреслилися виразні відмінності між придворними та народними танцями. Придворні танці вирізнялися строгими формами, манірністю й дотриманням етикету, а народні хороводи залишалися імпровізаційною та доступною формою культурної діяльності.

Пізнє Середньовіччя ознаменувалося значними трансформаціями в народній танцювальній культурі. Традиційні хороводи поступово доповнилися й ускладнилися парними танцями. Легка атлетика танцювального руху набула нових рис: до простих кроків і стрибків додались виразні, високі стрибки, а також пластичні рухи тулуба та рук. Музичний супровід танців також ускладнився: від таких простих інструментів, як ріжок, до невеликих оркестрів (троїсті музики: скрипка, сопілка, бубон, цимбали), які створювали атмосферу свята. Елементи гри додали танцю драматизму та індивідуальності, перетворюючи його на справжнє театралізоване дійство.

Особливого піднесення народний танець зазнав у період козаччини. Козацький танець, сформований на межі XV–XVII століть, став яскравим виявом національної самобутності, символізуючи силу, мужність і волелюбність

українців. Танці, наприклад, «Гопак» чи «Козачок», поєднували елементи військових вправ, демонструючи віртуозність і героїзм. Їх виконували й у побуті, і під час урочистостей, закріплюючи роль танцю в житті козацької громади. Музичний супровід до таких козацьких танців, як «гайдуки» й «козаки», еволюціонував у самостійний жанр, а стрибковий «Гопак» став однією з найдавніших танцювальних форм на українських землях. Такі змагальні танці підкреслювали дух суперництва та прагнення до самовдосконалення.

Вадим Купленик зазначає, що введення жінки як партнерки в козацькому танці істотно змінило його характер, надавши йому шляхетності, грації та елегантності. Він також підкреслює роль козаків у формуванні танцювальних звичаїв, які поширювалися серед сільської та міської молоді. За його словами, козаки після походів щедро платили музикантам, які супроводжували їх, створюючи атмосферу для танців і розваг (Купленик, 1997: 4–5). Ліквідація Запорозької Січі в XVIII столітті мала значний вплив на козацьку культуру, зокрема на хореографічне мистецтво. Зникнення Січі як військово-політичного утворення призвело до розпорошення козацтва. Частина козаків була вимушена змінити спосіб життя, а отже, і свої традиції. Незважаючи на заборони, козацька культура продовжувала існувати, хоча й у змінених формах. Зокрема, козацький танець як один із найяскравіших виявів козацького духу зберігся серед чумаків. Ці сміливі мандрівники, які успадкували багато козацьких рис, стали носіями традиційного козацького танцю. Етнографічні дослідження початку XIX століття засвідчили, що козацький танець не зник, а трансформувався, адаптуючись до нових умов життя «як елемент народної культури» (Купленик, 1997: 6).

XIX століття стало періодом активного запису й дослідження народних танців. Завдяки діяльності митців Василя Верховинця (1880–1938), а згодом Василя Авраменка (1895–1981), Андрія Гуменюка (1916–1982), було систематизовано величезний пласт хореографічного матеріалу. Народні танці починають виконувати не лише в автентичному середовищі, а й на сцені.

Василь Верховинець органічно поєднав народні танцювальні традиції з вимогами професійної сцени, заклавши основи жанру хореографічного вечора.

Його творчість стала визначним етапом в еволюції українського народного танцю, забезпечивши нову естетичну якість без втрати автентичності. Окрім практичної діяльності, В. Верховинець зробив вагомий внесок у теоретичне осмислення народної хореографії. Його праця «Теорія українського народного танцю» (Верховинець, 1919) є унікальним дослідженням, що систематизує знання про український народний танець. Ця робота має ключове значення не лише як джерело для вивчення народної культури, але й як методичний посібник для хореографів, які прагнуть зберігати та розвивати національні танцювальні традиції.

Прем'єра п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка» (1819 р., Полтава) стала визначною подією в історії українського театру та хореографії, позначивши початок інтеграції народного танцю в сценічне мистецтво. Саме в цій виставі український танець уперше отримав сценічну форму, що наближувала його до сучасних стандартів хореографічного виконання. Зусилля таких майстрів українського театру, як М. Кропивницький, М. Старицький і М. Садовський, сприяли подальшому розвитку драматургічних і хореографічних принципів. Вони збагатили сценічну інтерпретацію українського танцю, надаючи йому емоційної насиченості, композиційної різноманітності та художньої глибини.

Народна хореографія, яка органічно інтегрувалася в театральні вистави, створювала унікальний національний колорит. Масові сцени, пісенні й танцювальні номери, виконані з використанням цілих танцювальних груп, дозволяли передати багатство української танцювальної культури, її емоційне розмаїття та ідейну складність, що стало важливим внеском у формування професійного сценічного мистецтва в Україні.

Завдяки багаторічній наполегливій праці багатьох поколінь митців український народний танець здобув світове визнання, досягнувши апогею у створенні Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського. Ансамбль, заснований на найкращих традиціях української народної хореографії, виконує важливу місію зі збереження,

розвитку та популяризації національного танцювального мистецтва. Павло Вірський і Микола Болотов як видатні майстри хореографії об'єднали навколо себе талановитих виконавців, формуючи унікальний творчий колектив. Ансамбль став культурним феноменом, який репрезентує багатство та самобутність української хореографічної культури на міжнародній арені, слугуючи символом національної ідентичності та мистецької досконалості.

Отже, дослідження історичних аспектів виникнення та розвитку українського народного танцю демонструє, що цей вид мистецтва є невід'ємним складником національної культури, яка формувалася під впливом соціально-історичних, етнографічних та мистецьких факторів. Від обрядових хороводів до високопрофесійного сценічного мистецтва, український танець пройшов тривалий шлях еволюції, набуваючи нових форм і значень, але зберігаючи при цьому автентичну основу. Внесок українських хореографів у збереження та популяризацію народного танцю став фундаментом для розвитку національної хореографічної школи, яка отримала світове визнання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Верховинець, В. (1919) *Теорія українського народного танка*. Київ: Шлях. 45 с.

2. Вовк, Хв. (1995). Шлюбний ритуал та обряди на Україні. *Студії з української етнографії та антропології*. Київ: Мистецтво. 219–323.

3. Котляревський, І. (1982). *Поетичні твори. Драматичні твори. Листи*. Київ: Наукова думка. 320 с.

4. Купленик, В. (1997). *Нариси до історії українського народного танцю*. К.: ІЗМН. 63 с.

5. Курочкін, О. (2019). Обрядові танці-ігри – малодосліджені компоненти традиційного весілля українців. *Народна творчість та етнологія*, 6, 78–91.

6. Олянчин, Д. (1937). Опис подорожі шведського посла на Україну 1656–1657 р. *Записки НТШ*. Львів. Т. CLIV. 41–69.

7. Moszyński, K. (1968). *Kultura ludowa Słowian*. Tom II. Kultura duchova. Cz.2. Warszawa: Książka i wiedza. 736 p.

ФЕСТИВАЛЬ «ДЗВОНИ ЛЕМКІВЩИНИ» У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ЛАНДШАФТІ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ

Уляна Шерстій,
аспірантки IV курсу спеціальності 025 Музичне мистецтво
факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри
музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Богдан Водяний

У статті розглянуто історичні передумови формування фестивалю, його роль у збереженні автентичних традицій та репрезентації лемківської культури у сучасному мистецькому контексті. Описано основні етапи заходу, інновації в програмі та внесок у зміцнення зв'язків між лемківськими громадами України та діаспори.

Ключові слова: *музичне мистецтво, фестиваль, музичний конкурс, фестивально-конкурсний рух, музичне мистецтво Тернопільщини.*

Питанням дослідження лемківської культури займалися І. Бермес (Бермес, 2018), В. Грабан (Грабан,, 2019), В. Грабчак (Грабчак, 2019), Ф. Колесса (Колесса, 1970), О. Німець (Німець, 2022), Б. Струмінський (Струмінський, 1988), О. Фабрика-Процька (Фабрика-Процька, 2002) .та інші.

Всеукраїнський фестиваль лемківської культури «Дзвони Лемківщини» є одним із найвідоміших фольклорних форумів Тернопільщини. Організаторами

фестивалю виступають Всеукраїнське товариство «Лемківщина», управління культури Тернопільської обласної державної адміністрації та Тернопільський обласний методичний центр народної творчості за підтримки Міністерства культури та стратегічних комунікацій України та громадських організацій. Метою фестивалю є збереження та популяризація лемківської культури, а також зміцнення та розширення зв’язків між аматорськими колективами. Це особливо важливо через історичну долю лемків на Тернопільщині.

Наведемо коротку історичну довідку. У результаті угоди між Урядом УРСР і Польським комітетом національного визволення від 9 вересня 1944 року, з Північної Лемківщини було депортовано близько 484 тисяч осіб, яких розсіяли по різних областях України, причому 174 тисячі лемків опинилися на Тернопільщині. Протягом років лемки, їхні діти, внуки та правнуки зберегли пам’ять і любов до своєї історичної батьківщини. Вони зберегли свою унікальну говірку, духовну та матеріальну культуру, одяг, традиції та обряди. Лемківське народне мистецтво, зокрема пісня і музика, також є багатим і різноманітним.

Ідея організувати фестиваль народилася в 1994 році серед активістів Всеукраїнського товариства лемків «Забужжя». Головною метою було збереження та популяризація лемківської культури. Перший фестиваль було проведено в 1995 році в селі Кривка, що на Львівщині. Починаючи з 1997 року, його традиційно проводять в урочищі «Бичова» поблизу міста Монастириська Тернопільської області.

На сьогоднішній день фестиваль «Дзвони Лемківщини» отримав міжнародне визнання. Для представлення лемківської культури на свято постійно приїжджають десятки колективів та виконавців з різних областей України та зарубіжжя, зокрема із Сербії, Хорватії, Польщі, Словаччини, Канади та США. Культурний обмін із зарубіжними колективами дозволяє розширити межі фестивалю, зміцнити зв'язки між лемками світу та зробити цей захід міжнародним святом лемківської спадщини. Учасники із закордону часто привозять не лише свої творчі номери, але й елементи традиційного вбрання та ремесел, що збагачує атмосферу фестивалю.

За роки проведення фестивалю сформувалася чітка структура заходу, який триває два дні. Урочисте відкриття «Дзвонів Лемківщини» розпочинається ходою від центру фестивального містечка до музейного комплекса, основного місця святкувань під назвою «Лемківське село». Місто має кілька важливих локацій, які щороку привертають особливу увагу учасників фестивалю, зокрема Пам'ятний знак депортації лемків, фігура Покрови Святої Богородиці, пам'ятник Т. Шевченку, тощо.

Перший день традиційно присвячений дітям, яких знайомлять з лемківською культурою, звичаями та обрядами. Для наймолодших організовують різноманітні забави та спортивні змагання. Усі разом запалюють символічну ватру як знак пам'яті про предків та їхні традиції, які зобов'язалися передати наступним поколінням.

У 2019 році організатори запропонували цікаві нововведення, такі як молодіжні забави «Лемківські гоцки» та польову експедицію «Спогад», де проводився відео- та аудіозапис спогадів лемків, які пережили депортацію або ж зберегли перекази про ті часи від своїх батьків.

Під час фестивалю працюють локації з народними промислами, де проводяться різноманітні майстер-класи, від пов'язування хустки до молотіння зерна. Останні кілька років до програми заходу входить перегляд документальних фільмів про історію та культуру лемків.

Завдяки ідеям та співпраці старшого і молодого поколінь лемків, що реалізовуються за підтримки Об'єднання лемків та організаторів фестивалю, кожного року додаються нові елементи та події до програми фестивалю. Тематика заходів змінюється з року в рік. Наприклад, у 2018 році «Ватра» була проведена у форматі весільної обрядовості. У лемківському тижневику «Наше слово» за цей рік було зазначено що програму «Ватри» організували у формі народних традицій: заручини, весілля, «поправини».

На фестивалі виступають хори, ансамблі та солісти, які виконують автентичні лемківські пісні. Це не лише професійні артисти, але й аматорські колективи, які зберігають народну спадщину.

Проаналізувавши заявки та програми фестивалів різних років, які знаходяться у Всеукраїнському товаристві «Лемківщина», можна стверджувати, що фестиваль «Дзвони Лемківщини» зберігає та популяризує унікальні автентичні лемківські пісні, такі як: «Як я си заспівам», «А я іду селом», «Широке коріння», «В гаї зеленім», «Червена калина», «Мала баба курку», «Будьмо», «Мила моя», «Мамцю моя», «А в неділю рано», «Мала я фраїра-годинаря», «Ой на горі дубина», «Тиха вода», «Била я весела», «Через поле широкеє», «На поточку прала», «Чи я то хатина», «Ой чорна, біла скеля!..», «Ходит дзядик, ходит», «Не плачте ви мамко», «Бодай ся когут знудив», «Пониже за лужа», «Ой Яничку», «Дівчино моя», «Як я жито грабала зелене», «Широке коріння», «А в неділю рано», «Чем же єм не прийшов», «А на то нич не дбам», «Гей вечер, Боже вечер», «Горіла липка», «Буде ярмах», «Ой не буду все лем банувати», «Гори мої, гори зеленії», «За поляном чорна роля» та інші.

Сучасні мистецькі колективи та виконавці передають слухачам і глядачам лемківський фольклор у різних формах: від збереження його первинної автентичності до адаптації народних пісень для української естради шляхом аранжування, використання сучасних інструментальних можливостей і експериментів у вокалі. Основною метою, безперечно, залишається відтворення духу лемківської музичної культури. Цей дух, очевидно, є особливо зрозумілим і близьким тим митцям, які мають у своєму житті зв’язок із лемківським переселенським досвідом.

Фестиваль збирає лемків з України та діаспори, створюючи платформу для обміну досвідом. Це свято є символом єдності та пам'яті про лемківську культуру. Фестиваль «Дзвони Лемківщини» є не лише розважальним дійством, але й служить важливим соціальним заходом для спільноти лемків, сприяючи їхньому об'єднанню та збереженню традицій у сучасному світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бермес, І. (2018). Фестиваль «Лемківська Ватра» в Ждині в історії та культурі субетносу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 101–105.

2. Грабан, В. (2019). Лемківська ватра давала можливість лемкам бути в себе. *Український альманах*. Варшава.

3. Грабчак, В. (2019). У двадцяте кличуть дзвони нас (XX Міжнародний фестиваль лемківської культури «Дзвони Лемківщини»). Тернопіль.

4. Колесса, Ф. (1970). Характеристичні признаки мелодій народних пісень з Лемківщини. *Музикознавчі праці*, 533–534. Київ: Наук. думка.

5. Німець, О. (2022). Лемківські фестивалі як форма збереження культурної ідентичності. *Студентські наукові записки Національного університету «Острозька академія»*, (1), 50–58.

6. Струмінський, Б. (1988). *Лемківщина. Земля, люди, історія, культура*. Нью-Йорк.

7. Фабрика-Процька, О. (2002). Лемки України: історія, культура, духовність. *Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць*, 13, 76–80

ВПЛИВ ПАВЛА ВІРСЬКОГО НА СУЧАСНУ УКРАЇНСЬКУ ХОРЕОГРАФІЮ

Ангеліна Яремій,
студентка ІІ курсу бакалаврату спеціальності 024 Хореографія
Тернопільського національного педагогічного університету
Імені Володимира Гнатюка
Наталія Лупак,
доктор педагогічних наук, професор кафедри
педагогіки і методики початкової та дошкільної освіти
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

У статті розглянуто вплив видатного українського хореографа Павла Вірського на розвиток сучасної української хореографії. Автор аналізує основні етапи творчої діяльності Вірського, його новаторські підходи до репертуару та постановки, а також роль, яку відігравав його стиль у формуванні сучасної танцювальної культури України. Підкреслено значення творчої спадщини Павла Вірського для збереження національної ідентичності через танець і для популяризації української хореографії на міжнародній арені.

Ключові слова: *хореографія, творчість Павла Вірського, український народний танець, народно-сценічний танець, сучасна українська хореографія.*

Український народний танець є унікальним явищем культури та мистецтва, яке відображає багатовіковий духовний розвиток нації, її традиції та історичний досвід. Він має глибокі корені у давній народно-ігровій культурі, обрядово-пісенній творчості, побутово-звичаєвій драматургії, а також у святковій та фольклорній театралізації. Ця культурна спадщина втілена у жанрових мініатюрах, театралізованих сценах і хореографічних сюїтах, які широко представлені у творчості багатьох народно-танцювальних колективів.

Особливого розвитку і високого рівня професійної майстерності вона досягла у постановках Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України під керівництвом Павла Вірського, де танець набув форм театралізованого народного мистецтва, створеного зусиллями всього мистецького колективу ансамблю.

Українське народно-танцювальне мистецтво вивчалося більшістю дослідників у межах історико-етнографічного, фольклорного, культурологічного та мистецтвознавчого підходів. У наукових працях сучасних культурологів і мистецтвознавців частково відображені окремі аспекти творчої діяльності провідних балетмейстерів ХХ ст., зокрема їхні інноваційні підходи до традиційного народного танцю.

Проте, еволюція українського народно-сценічного танцю як складової хореографічно-театрального мистецтва та пов’язані з цим трансформаційні процеси залишилися поза увагою дослідників.

У своїх працях Г. Боримська, Н. Корисько, Ю. Станішевський, О. Жиров, а також практикуючі балетмейстери, зокрема М. Вантух, А. Кривохижа, Б. Кокуленко, В. Литвиненко та інші вивчали цю тематику. Особливе місце в їхніх дослідженнях займає творчість Павла Вірського, якого вважали творцем народно-хореографічного мистецтва, що за формою та змістом наблизилося до рівня театру танцю, хоча офіційного статусу театру воно не отримало.

Павло Вірський – видатний український хореограф, чия творчість стала ключовим етапом у розвитку національного танцювального мистецтва. Його внесок у формування сучасної української хореографії не тільки визначив напрямок її розвитку, але й заклав основу для професійного становлення народно-сценічного танцю, який і сьогодні залишається візитівкою української культури на міжнародній арені.

Методика роботи та творчі ідеї Вірського, які є важливою складовою національної мистецької спадщини, досі не зазнали системного та комплексного аналізу. Тим часом його балетмейстерська майстерність і здобутки створеного ним колективу потребують глибшого наукового осмислення. У діяльності

ансамблю виразно простежуються основні індикатори трансформаційних змін, що відбулися в українській народній хореографії протягом XX століття.

Без ґрунтовного дослідження процесів становлення, розвитку та трансформації українського народно-сценічного танцю, а також його концептуалізації в авторському театрі танцю Павла Вірського, загальна картина формування національної народної хореографії залишалася б неповною. Важливим є також аналіз методики роботи цього видатного балетмейстера-постановника, чиє мистецтво досягло вершини у вигляді театралізації танцювального фольклору, реалізованого зусиллями артистів балету Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України.

Однак ці аспекти досі залишаються об’єктом спеціалізованого наукового вивчення як з боку вітчизняних мистецтвознавців, культурологів, театрознавців та істориків, так і з боку зарубіжних дослідників. Відсутність системного аналізу в цьому напрямі і підкреслює актуальність цього дослідження.

Павло Павлович Вірський – видатний український хореограф, новатор у сфері сценічного танцю. У 1937 р. заснував та очолив Державний академічний ансамбль народного танцю України, якому з 1977 р. присвоєно його ім’я. Павло Вірський у 1960 р. отримав звання Народного артиста СРСР, у 1950 та 1970 рр. був удостоєний Державної премії СРСР, а у 1965 р.– Державної премії України імені Тараса Шевченка.

Протягом своєї творчої кар’єри Павло Вірський створив понад сто хореографічних номерів і понад п’ять концертних програм. Серед них – такі яскраві композиції, як «Ми з України», «Ляльки», «Моряки», «Гопак», «Сестри», «Чумацькі радощі», «Ой, під вишнею», «Повзунець», «Подоляночка», «Про що верба плаче», «Запорожці», «Ми пам’ятаємо!» та багато інших. Значна частина цих творів залишається актуальною і сьогодні, прикрашаючи репертуар сучасного ансамблю. Зокрема, легендарний «Гопак» став справжньою візитівкою колективу.

Павло Вірський першим поєднав традиційний народний танець із театральними принципами драматургії. Завдяки цьому народна хореографія

отримала новий вимір, в якому відображалася не лише краса народних рухів, але й глибокий зміст, історія та культура українського народу. Він звертався до багатого етнографічного матеріалу, вивчав твори Тараса Шевченка, праці Дмитра Яворницького, щоб глибше зрозуміти українську душу і трансформувати її через мову танцю.

Балетмейстер у своїй творчій діяльності незмінно черпав натхнення з народних національних традицій. Його глибоко цікавила історія та витоки української нації, що пробудило інтерес до відтворення у танці картин козацької доби, життя Січі та побутових замальовок українців. Хореограф ретельно вивчав твори Тараса Шевченка та дослідження відомого історика й етнографа Дмитра Яворницького, що стало основою для створення майбутніх хореографічних композицій, сценічних костюмів та музичного супроводу.

Драматургічна глибина репертуарних постановок ансамблю відіграла ключову роль у формуванні оригінального стилю та характеру сценічної виразності балетмейстера. Артисти колективу вирізнялися надзвичайною майстерністю, адже від них вимагалося не тільки бездоганне виконання технічних елементів, але й здатність передавати внутрішній зміст танцю через яскраву пластичну виразність. У погляді Павла Вірського поняття «артист ансамблю» та «актор» тісно переплітались, об’єднуючись у спільному прагненні досягти єдиної сценічної мети.

Хореографічне мистецтво Павла Вірського завжди викликало сильні емоції, адже кожен його твір розкривав багатогранний внутрішній світ волелюбного українського народу, відображав дівочу красу, мужність козаків, відданість, кмітливість і відвагу. Образи, створені в його постановках, об’єднувало прагнення до ідеалу, любов до Батьківщини та всього, що надихає на життя. Герої його хореографії шукали справжніх людських стосунків, миру і гармонії.

Зі слів Н. Семенової досягненням Павла Вірського є надання народному танцю статусу змістовного мистецтва завдяки ретельному обробленню фольклорного матеріалу зі збереженням його оригінальності. Специфікою

творчої діяльності хореографа є тяжіння до розгорнутої сюжетної композиції, програмних номерів, хореографічних п’єс, які сповнені життєвістю та цільністю народних характерів. Особливостями танцювальної мови є поєднання складних, віртуозних па з вишуканим естетичним смаком (Семенова, 2014: 164).

Твори Вірського відзначалися драматизмом і театральністю, які виходили за межі звичних стереотипів народної хореографії. Навіть ті постановки, що не були представлені на сцені, вирізнялися оригінальною театральною гармонією, що виникала завдяки сміливому поєднанню елементів фольклору із глибоким опрацюванням психологічних характеристик персонажів.

М. Вантух зауважує, що «ніжна і прозора лірика, натхненна романтика, піднесена героїка, хвилююча патетика, щедрий і теплий гумор – у кожній із цих емоційних сфер українського танцю балетмейстер почуває на диво легко й вільно, майстерно і часом несподівано оригінально відтворюючи ці розмаїті настрої в пластичних композиціях та візерунках, постійно збагачуючи і розвиваючи багатобарвну мову сценічної хореографії» (Вантух, 2013: 4–5).

Запровадження Павлом Вірським принципів драматургії в народно-сценічну хореографію сприяло її академізації, наближенню до театральних сценічних канонів і звільненню від усталених шаблонів, які переважали в роботі більшості танцювальних колективів того часу.

В. Литвиненко зазначав: «Творам Павла Вірського притаманний той драматизм і театральність, які не укладалися у звичайні стереотипи народно-сценічної хореографії» (Литвиненко, 2008: 23).

Поступова інтеграція народної хореографії у сценічне мистецтво стала ключовим чинником її професійного становлення. Жанрове різноманіття сценічних форм народного танцю збагачувало виконавську техніку, сприяло стандартизації та уніфікації танцювальної мови, а також формуванню професійного тезаурусу. Це, у свою чергу, призводило до встановлення канонів і критеріїв виконавської майстерності.

Павло Вірський активно сприяв академізації народного танцю, зробивши його частиною професійного сценічного мистецтва. Він вивів народну

хореографію за межі етнографічного виконавства, інтегрувавши її у контекст високої сцени. Це дозволило зберегти національну культурну спадщину, водночас адаптуючи її до вимог сучасного глядача. Завдяки цьому український танець отримав визнання як на батьківщині, так і за кордоном.

Одним із найбільших досягнень хореографа є розробка нового підходу до виконавської майстерності. Під його керівництвом артисти ансамблю перетворювалися на справжніх акторів танцю, здатних не лише майстерно виконувати хореографічні номери, але й передавати складні емоції та зміст. Цей підхід значно вплинув на розвиток української хореографії, оскільки сформував нові стандарти сценічної гри та професіоналізму, які залишаються актуальними донині.

Розширення жанрових меж і розвиток танцювальної лексики народно-сценічної хореографії закономірно породили необхідність теоретичного осмислення педагогічних підходів до професійної хореографічної освіти. Це також стало стимулом для створення авторських шкіл, які закладали основи сучасної професійної хореографії.

Отже, Павло Вірський – це постать, яка змінила уявлення про народну хореографію, піднявши її до рівня високого мистецтва. Його творчий внесок в українську культуру є неоціненним, а його ідеї та підходи продовжують жити у сучасних хореографічних творах. Сила його впливу відчувається у кожному танці, який несе в собі багатство української душі, гармонійно поєднане з майстерністю та художньою глибиною.

Павло Вірський став однією з найвизначніших постатей українського танцю, який завдяки своїй майстерності, творчому підходу та новаторству суттєво вплинув на розвиток хореографії в Україні. Його унікальний стиль поєднав народні традиції з елементами класичного балету, створивши нову концепцію сценічного танцю, що стала основою для формування сучасних хореографічних напрямків. Його творчість не тільки зберегла національні традиції, але й підвищила рівень професійної танцювальної культури, здобувши міжнародне визнання. Сучасна українська хореографія продовжує розвиватися

завдяки його спадщині, де поєднуються глибоке знання народних танців та інноваційні підходи до постановки вистав.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондарчук, П. М. (2003). Вірський Павло Павлович. У В. А. Смолій (Голова редколегії) *Енциклопедія історії України: (1) : А–В.* НАН України. Інститут історії України. Київ: Наукова думка.

2. Вантух, М. М. (2020). Народне хореографічне мистецтво України: історичні аспекти та перспективи. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі: матеріали І Всеукр. наук.-творч. конф.,* 3–6, 20–21 травня, Київ: НАКККіМ.

3. Василенко, К. Ю. (1996). *Лексика українського народно-сценічного танцю (3).* Київ: Мистецтво.

4. Жиров, О. А. (2006). Історико-педагогічні основи становлення і розвитку народної хореографії в Україні другої половини XX ст. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. праць,* (5), 57–65. Харків, Луганськ: Стильіздат.

5. Колосок, О. П. (2009). *Майстри народно-сценічного танцю: біографічний довідник.* Київ: ДАКККіМ.

6. Кривохижа, А. М. (2006). *Гармонія танцю: Навчально-методичний посібник для студентів педагогічних навчальних закладів.* Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка.

7. Литвиненко, В. А. (2008). *Зразки народної хореографії: Підручник.* Київ: Альтепрес.

8. Семенова, Н. М. (2014). Принципи балетмейстерської творчості Павла Вірського та їх вплив на розвиток українського балетного театру. *Культура України,* (45), 156–165.

УКРАЇНСЬКА ДУХОВНА ПІСНЯ В РЕПЕРТУАРНИХ ПРОГРАМАХ ВИКОНАВСЬКИХ КОЛЕКТИВІВ

Галина Яценко,
аспірантка IV курсу спеціальності 025 Музичне мистецтво
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений дія мистецтв України,
завідувач кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Богдан Водяний

У дослідженні розглядаються аспекти інтеграції української духовної пісні в репертуарні програми сучасних виконавських колективів. Висвітлюються ключові фактори, які впливають на вибір та адаптацію духовних пісень, зокрема їх художня цінність, стилістична автентичність, емоційна глибина та музична якість. Окреслено значення таких творів у збереженні національної музичної спадщини, їхній ролі у формуванні духовних і моральних цінностей та впливу на молоде покоління. Підкреслено, що включення духовної пісні в репертуарні програми сприяє утвердженню української національної ідентичності, гармонійному поєднанню традицій і сучасності та збагаченню виконавських колективів естетично й духовно цінними творами. Особлива увага приділяється перспективам використання українських духовних піснеспівів у репертуарних програмах виконавських колективів на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва.

Ключові слова: *українська духовна пісня, музичне мистецтво, художня цінність, репертуар, національна ідентичність, популяризація культури.*

Українська духовна пісня є цінним компонентом національної музичної культури. Її багатство та художня довершеність відображають духовний світ народу, його моральні цінності, віру та історичну пам’ять.

Кінець XIX – початок XX століть став черговим етапом у розвитку цього жанру, позаяк у цей період, завдяки композиторам-професіоналам та композиторам-аматорам, з’являється цілий пласт нових духовних пісень. Ці пісні є унікальним засобом комунікації з духовним світом, що формує моральний стрижень суспільства, оскільки їх тексти просякнуті філософськими роздумами, молитовними зверненнями, ідеями милосердя, любові та вдячності. Вони створюють можливість для самопізнання, роздумів над сенсом буття та укріплення духовних цінностей.

«Духовні піснеспіви міцно утвердилися у церковній традиції, не втрачаючи своєї актуальності та популярності й до сьогодні. Саме такий – традиційний, у певному сенсі, класичний духовний репертуар є унікальним поєднанням народної музичної традиції з глибокою християнською символікою та духовним змістом» (Яценко, 2024: 69).

Проте, духовні пісні входять не тільки до репертуару церковних хорів, вони активно використовуються й світськими виконавськими колективами, які часто звертаються до творів цього жанру. Це явище обумовлене не лише художньою цінністю цих творів, а й їхнім значним емоційним та духовним впливом на слухачів. Інтеграція духовної пісні в репертуар дозволяє розширити музичні горизонти виконавців, сприяє культурному вихованню суспільства та зміцнює почуття національної ідентичності. Визначаючи особливості хорового виконавства в умовах функціонування мультимедійних каналів комунікації, Т. Коробка стверджує, що хоровий спів «являє собою потужний транслятор, що об’єднує людей на основі спільних ідей. Разом із цим, простежуються масштабні можливості свідомого та підсвідомого впливу хорового мистецтва на формування системи цінностей у соціумі» (Коробка, 2918: 287).

Успішне включення духовних пісень у сучасні репертуарні програми вимагає ретельного підходу до їх адаптації та виконання. Питання стилістичної

автентичності, гармонійного аранжування, а також збереження емоційної глибини текстів та мелодій є ключовими у цьому процесі.

Мета даної роботи – виявити особливості інтеграції української духовної пісні у програми сучасних виконавських колективів та окреслити перспективи розвитку цього напряму на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва.

Процес підбору репертуару є важливим етапом у формуванні мистецької програми виконавських колективів. Цей вибір залежить від кількох ключових критеріїв, які враховують художню цінність творів, їх стилістичні особливості та відповідність виконавським можливостям колективу. Художня цінність духовних пісень охоплює естетичні та змістовні характеристики, що сприяють гармонійному поєднанню духовного і мистецького впливу на слухача.

Розглянемо основні аспекти художньої цінності духовних пісень. Важливе значення має змістовна глибина поетичних текстів, які відображають багатий світ релігійної символіки, алегорій, моральних ідеалів. Ці тексти наділені емоційною виразністю: від смиренного покаяння до радості та вдячності, що дозволяє виконавцям передати різноманітні душевні переживання. Не менш значущою є мелодійність духовних пісень. Досить часто можна простежити в них відбиток народних традицій, завдяки чому ці пісні стають доступними та емоційно близькими слухачам. Естетичний вплив українських духовних пісень підсилює гармонія хорових аранжувань, яка відображає поєднання традицій та новаторства, позаяк в цих піснях нерідко простежуються елементи канонічного церковного співу та народних інтонацій, а в сучасних обробках автори додають інноваційні елементи, які не порушують автентичності, але збагачують звучання. Динамічність репертуарних програм створюється завдяки ритмічному різноманіттю духовних піснеспівів, оскільки вони можуть бути як спокійними, медитативними, так і піднесеними та урочистими.

Художня цінність духовних пісень проявляється в їх адаптивності для виконання різними колективами: професійними чи аматорськими хоровими колективами, ансамблями, церковними та навчальними хорами. Аранжування та адаптація духовних пісень для сучасного виконання є складним і багатогранним

процесом, який потребує врахування специфіки музичного матеріалу, формату колективу, його виконавських можливостей та цільової аудиторії. Для професійних хорів можуть бути створені складніші аранжування з багатошаровою текстурою, тоді як для аматорських колективів передбачаються спрощені версії з меншою кількістю голосів. Цей процес вимагає балансу між збереженням автентичності творів та їх осучасненням, що дозволяє розкрити багатство української духовної спадщини у нових музичних формах.

Виконання духовних пісень як в літургійному контексті, так і в концертних програмах на сцені свідчить про універсальність їх використання. Репертуар виконавських колективів повинен бути релевантним сучасним культурним запитам, зберігаючи водночас традиції духовної музики. Це дозволяє залучити широку аудиторію, зокрема молодь. Інтеграція духовних пісень у сучасне культурне середовище дозволяє налагоджувати зв'язок між поколіннями. Молодь, знайомлячись із цими творами через художні колективи, відкриває для себе глибину й багатогранність української музичної культури.

Обрання репертуару для виконавських колективів є стратегічним процесом, який вимагає врахування багатьох факторів. Грамотний підхід до відбору творів дозволяє забезпечити високу художню якість виконання, задовольнити смаки аудиторії та сприяти збереженню й популяризації духовної музичної спадщини. Це, в свою чергу, формує емоційний і духовний зв'язок між виконавцями, творами та слухачами.

У сучасному світі українська духовна пісня продовжує виконувати роль важливого елементу в процесах формування національної ідентичності. Її популяризація через хорові фестивалі, музичні колективи, телебачення та соціальні мережі сприяє укоріненню традицій та створенню нових форм культурної самоідентифікації. Українська духовна пісня не лише відображає глибину релігійних вірувань і традицій народу, але й є важливим інструментом у формуванні національної ідентичності. Вона має потужний вплив на емоційну та культурну свідомість, здатна стати засобом утвердження національної гордості,

єдності та пам’яті, що є важливим у контексті національних трансформацій та соціальних змін.

Включення українських духовних пісень у репертуарні програми сучасних виконавських колективів відкриває значні перспективи для збереження, популяризації та розвитку української музичної культури. Сучасне музичне мистецтво, поєднуючи традиції й інновації, створює сприятливі умови для актуалізації духовної музики. Насамперед це використання цифрових платформ та соціальних мереж для поширення записів виконання духовної музики, мультимедійні проєкти, де духовні пісні поєднуються із візуальним мистецтвом, анімацією чи відеоінсталяціями, що створює нові формати їх презентації. Сюди можемо віднести і нову музичну інтерпретацію духовних піснеспівів у сучасних стилях, аранжування, що зберігають автентику, але у більш сучасній музичній мові.

Важливим у перспективі розвитку духовно-пісенного матеріалу у репертуарах виконавських колективів є освітній аспект. Включення такого роду матеріалу в освітні програми музичних шкіл, фахових коледжів, університетів сприятиме підготовці молодих виконавців та диригентів, здатних якісно працювати з цим репертуаром.

Популяризації української духовної пісні сприятиме і організація фестивальних та конкурсних заходів, де центральною програмною вимогою є виконання духовних творів, а презентація української духовної музики на міжнародних фестивалях та конкурсах сприятиме її інтеграції у світовий музичний простір. О. М. Антоненко та М. М. Антоненко у своєму дослідженні про діяльність фестивалів духовних піснеспівів в соціокультурному просторі України кінці XX – початку XXI століть вважають: «Духовна музика, що нині звучить у межах фестивалів духовних піснеспівів, безумовно торкається найбільш потаємних куточків людської свідомості, викликає схвильованість, єднання душі автора, виконавця й слухача, долає часовий та територіальний простір. У межах фестивалів відбувається безпосередній культуротворчий вплив

духовних піснеспівівяк на слухачів, так і на самих виконавців, на формування й розвиток їх музичної культури» (Антоненко & Антоненко, 2021: 165).

Отже, перспективи інтеграції української духовної пісні на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва є надзвичайно широкими. Поєднання традиційних цінностей із сучасними технологіями, інноваційними підходами до виконання та популяризації цих пісень дозволяє не лише зберігати духовну спадщину, але й зробити її актуальною та впізнаваною у світі. Духовна пісня, будучи носієм глибокого змісту та високої художньої цінності, має великий потенціал для збагачення сучасного музичного мистецтва та формування культурної самоідентифікації українського народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антоненко, О. М., & Антоненко, М. М. (2021). Фестивалі духовних піснеспівів у соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,* 3, 161–166.

2. Коробка, Т. С. (2018). Специфіка діяльності академічних хорових колективів в умовах функціонування мультимедійних каналів комунікації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,* 4, 286–290.

3. Яценко, Г. В. (2024). Роль церковних хорів у збереженні української духовно-пісенної спадщини. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики:* мат. VIII Міжн. наук.-практ. конф. (с. 68–74). 14-15 листопада, 2024, Харків, Україна.

ГУМАНІТАРНІ НАУКИ

ТОТАЛІТАРИЗМ У СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Максим Керстенюк,
студент І курсу спеціальності 014.03 Середня освіта
(Історія та громадянська освіта) другого (магістерського) рівня вищої освіти
науковий керівник:
кандидат філософських наук, доцент кафедри суспільних дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Галина Гамрецька

Аналізується сутність та ознаки тоталітарних режимів у контексті російської агресії. Актуалізація наукового дискурсу тоталітаризму сприяє всебічному аналізу соціально-політичних особливостей країни-агресора, державний устрій якої переходить з авторитаризму в тоталітаризм. Розглянуто спільне та відмінності різних модифікацій тоталітарних режимів. Проаналізовано особливості формування комуністичного тоталітаризму в Україні.

Ключові слова: *тоталітаризм, ознаки тоталітаризму, модифікації тоталітарних режимів, комуністичний тоталітаризм.*

У контексті військової агресії та спроб дестабілізації з боку Росії, пріоритетним завданням для українських істориків та політологів є всебічний аналіз соціально-політичних особливостей країни-агресора, державний устрій якої переходить з авторитаризму в тоталітаризм. Першим кроком в напрямку від авторитарних до тоталітарних практик в РФ було впровадження в березні 2022 року уроків «патріотизму». Цей факт є ознакою тоталітаризму з огляду на те, що масова спроба індоктринування громадян є тоталітарною практикою. Адже для цього режиму важливо, щоб люди були політизовані, цікавилися політикою так, як це вигідно владі, а також марширували дружніми рядами та аплодували знищенню чергової порції ворогів народу.

Метою даної статті є актуалізація сутності вихідного поняття та з'ясування сучасного наукового дискурсу тоталітаризму.

Категорії *тоталітаризм* та *тоталітарний політичний режим*, введені в науковий обіг у XX столітті, потребують постійного уточнення з урахуванням нових історичних та цивілізаційних контекстів. *Тоталітаризм* (італ. *totalità* – сукупність, від лат. *totalitos* – цілісний, той, що охоплює усе загалом – політичний режим, спрямований на досягнення цілковитого (тотального) контролю держави над всіма сферами суспільного та приватного життя.

Термін *тоталітаризм* був введений в політичний лексикон Італії в 1923 році журналістом Джованні Амендолою як критична характеристика режиму Беніто Муссоліні. Цікаво, що згодом сам Муссоліні у своїх промовах почав використовувати цей термін, підкреслюючи таким чином всеосяжну владу фашистської партії. Широке використання терміна *тоталітаризм* в англомовному світі пов'язане з публікацією у 1928 році статті Дж. Джентіле, теоретика італійського фашизму, в авторитетному журналі «Foreign Affairs». У статті «Доктрина фашизму» 1932 року Муссоліні проголосив, що фашистська держава є вищим над усе і контролює всі сфери життя суспільства, від духовної до матеріальної. Ганна Арендт, одна з найвпливовіших дослідниць тоталітаризму, описувала такі режими як статичні структури, де будь-яка діяльність суворо регламентується і контролюється централізованою владою.

На нашу думку, найбільш повним та адекватним є визначення, подане у політологічному енциклопедичному словнику: *тоталітаризм* – це політичний режим, якому притаманні політичне, економічне, ідеологічне панування правлячої еліти, організованої у цілісний бюрократичний партійно-державний апарат (очолюваний лідером), тотальний контроль над суспільством, втручанням в усі його сфери з метою здійснення такого контролю (Політологічний енциклопедичний словник, 2005: 195).

Питання тоталітаризму об'єднувало дослідників з різних країн. Серед них: німецький філософ Е. Фромм, американські політологи Х. Арендт і З. Бжезинський, а також українські вчені О. Бабкіна, А. Трубайчук та інші. Їхні спільні зусилля сприяли глибшому розумінню цього складного явища.

Глибокий аналіз тоталітарних режимів, проведений такими вченими, як К. Й. Фрідріх, З. Бжезінський та А. Арендт, дав змогу виокремити ключові ознаки цих політичних систем:

1) наявність монопольно функціонуючої партії, що злилася з таємною поліцією і державним апаратом в єдине ціле;

2) присутність єдиної ідеології, що нав'язувалася суспільству засобами державної пропаганди, освіти, літератури та мистецтва;

3) блокування небажаної інформації за допомогою органів цензури і правопорядку, таємної поліції, навчальних закладів, громадських організацій, творчих спілок тощо;

4) проголошення великої мети на перспективу (створення нового суспільства, нового порядку) і використання будь-яких (зокрема репресивних) заходів для її досягнення;

5) державний контроль за життям суспільства, починаючи з його первинних осередків (сім'я та інше);

6) централізоване планування виробництва і розподілу матеріальних благ;

7) підтримування в суспільстві уявлень про зовнішню небезпеку і необхідність протистояти їй шляхом нарощування оборонного потенціалу;

8) створення ілюзії цілковитої згоди громадян із діями вождів.

Як зазначає П. Вознюк, «Тоталітарний режим буквально «поглинає» суспільство в його цілості. На відміну від звичайної авторитарної, тоталітарна влада не відтісняє осіб або групи від важелів управління, вона зводить усіх до рівня знеособлених елементів системи, виконавців-«гвинтиків» на службі всеохопного Левіафана» (Вознюк, 2022: 16)

Згідно з твердженнями науковців, та тлі демократичних держав, де влада належала народу, у XX столітті виникли тоталітарні режими, такі як сталінський СРСР, гітлерівська Німеччина та муссолінієвська Італія. Ці режими, незважаючи на свої відмінності, мали спільну рису – абсолютний контроль держави над усіма сферами життя, що і призвело до появи терміна *тоталітаризм*.

Радянський Союз, до складу якого входила Україна, являв собою типовий приклад тоталітарної держави лівого спрямування. Характерною рисою цього режиму було повне злиття держави і суспільства в єдиний організм, де інтереси індивіда повністю підкорялися інтересам держави.

Незважаючи на руйнівну політику вождів, спрямовану на військову гонку та глобальну домінацію, існували й позитивні тенденції в тоталітарних режимах. Сподівання на створення більш гуманного соціалізму та навіть на зближення з капіталістичним світом свідчили про наявність у суспільстві прагнення до загальнолюдських цінностей. Ці прагнення, однак, часто залишалися несправдженими через жорсткий контроль держави. Нестримний популізм більшовиків призвів до встановлення тоталітарного режиму, який характеризувався глибокою роз'єднаністю між проголошеними ідеалами і реальністю. Цей режим був побудований на подвійних стандартах, які пронизували всі сфери суспільного життя.

Хоча радянські конституції спочатку замовчували про домінуючу роль партії, а згодом намагалися юридично оформити її статус, реальна влада завжди належала вузькому колу партійних лідерів. Перехід влади відбувався поза межами конституційних процедур, часто через інтриги та боротьбу всередині партійної еліти.

Радянський тоталітарний режим, створений Леніним, проіснував десятиліттями, переживши зміну лідерів і деякі реформи. Цей режим мав свої унікальні характеристики, які відрізняли його від інших тоталітарних систем. Тому спроби звести всі тоталітарні режими до єдиної моделі, як це робила Г. Арендт, є спрощенням.

Українська дослідниця І. Терлецька, вважає, що сталінська модель тоталітаризму схожа з іншими класичними моделями – нацистською і фашистською, але має і чимало відмінностей. По-перше, сталінізм як форма тоталітаризму виявився набагато дієздатнішим і тривким. По-друге, політика влади була спрямована на створення уніфікованої у соціальному і національному плані спільноти, русифікацію населення. По-третє, влада використовувала нечуваний терор проти власного народу, який мав свої специфічні форми – надзвичайно жорсткі методи колективізації, Голодомор з дуже великими людськими втратами. По-четверте, соціальною опорою сталінізму була номенклатура. По-п’яте, сталінізм в Україні мав яскраво виражене антинаціональне, антиукраїнське спрямування. (Терлецька, 2011: 236).

І. Дзюба вказував на такі особливості становлення комуністичного тоталітаризму в Україні: «Говорячи ж про «совєтський тоталітаризм в Україні», варто, на мій погляд, брати до уваги й те, що він не був просто механічним перенесенням в Україну російського більшовицького тоталітаризму. Хай і малою мірою, але він усе-таки «кореспондував» із деякими політичними практиками та настроями серед самої української людности. Скажімо, схильність есерів і «боротьбистів» до «революційного терору» привела не одного з них у табір більшовизму та до співучасти в розгортанні «диктатури пролетаріяту», – об’єктивно це привчало суспільство до тоталітаризму (Дзюба, 2006: 12).

Аналізуючи радянську Україну 20-х-30-х років, Я. Юринець підкреслює, що режим активно формував і підтримував атмосферу постійної боротьби, спрямовуючи її як на зовнішніх ворогів, так і на внутрішніх дисидентів. Наратив постійної боротьби був одним із головних інструментів, за допомогою яких радянська влада утримувала суспільство в стані мобілізації та контролю.

Цей наратив, зазначає автор, спрямовувався на підтримку «войовничого» запалу в суспільстві, що сприяло зміцненню основ тоталітаризму та поступовій радянізації освіти і науки. Агресивність режиму, яка досягла свого апогею у масових репресіях доби «Великого терору», утримувала і чітко фіксувала «єдино правильний» ідеологічний вектор розвитку будь-яких сфер життя, зокрема й науки, освіти та культури (Юринець, 2023).

Запропонований Я. Юринцем наратив «войовничості» є продуктивним інструментом для дослідження не лише української інтелектуальної історії 20-30-х років, але й допомагає зрозуміти суспільні процеси в сучасній РФ.

Отож, актуалізація наукового дискурсу тоталітаризму сприяє всебічному аналізу соціально-політичних особливостей країни-агресора, державний устрій якої переходить з авторитаризму в тоталітаризм.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вознюк, П. Ф. (2022) Поняття тоталітаризму в суспільно-політичному дискурсі XX–XXI ст.: до постановки проблеми. *Тоталітарний спадок пострадянських країн як виклик демократизації суспільств*, 15–23.

2. Дзюба, І. (2006) «Совєтизм» як проблема. *Критика.* Січень. Число 1-2 (99–100), 12.

3. Кульчицький, С. Тоталітаризм. *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/Тоталітаризм.

4. .Політологічний енциклопедичний словник / за ред. В. М. Головатого. Київ, 2005.

5. Терлецька, І. Сутність сталінізму: історіографічне осмислення в сучасній Україні і росії. URL: https://surl.li/byqhwz.

6. Юринець, Я. І. (2023) Радянська політика «войовничості» та формування тоталітарного режиму в Україні 1920-1930-х рр. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. Томи 11–12, 105–113.

ВАЖЛИВІСТЬ ФОРМУВАННЯ ПОЛІКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ФАХІВЦЯ ЗАСОБОМ ДІАЛОГІЗАЦІЇ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

Мирослава Костюк,
аспірантка IV курсу спеціальності 015 Професійна освіта
Мукачівського державного університету
науковий керівник:
доктор педагогічних наук,
доцент кафедри методики навчання іноземних мов
Мукачівського державного університету
Наталя Теличко

У даній статті розглядається важливість процесу формування полікультурної компетентності майбутніх фахівців образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва (ОДПМ). Аналізується зміст категорій «полікультурна освіта й компетентність» та засіб «діалогізації» в освітньому навчальному процесі. Виділено три типи діалогів освітнього середовища та полікультурну складову, формування якої сприятиме підвищенню професійного рівня студентів у міжкультурній співпраці та розвитку мовленнєвих навичок, необхідних в описі процесів ліпки, різьблення, малюванні, проектуванні та презентацій творів мистецтва. Визначено, що активізація полікультурного навчання англійською мовою в освітньому середовищі можлива за умови переорієнтації усіх учасників на рівень діалогізації, що інтегрує навчальну діяльність студентів в реальні професійні ситуації, уможливлює застосування спеціальних освітніх технологій та методів, рефлексивно розкриває внутрішній потенціал студентів, створює позитивну атмосферу для формування самодостатнього, творчого і свідомого фахівця ОДПМ.

Ключові слова: *професійна освіта, полікультурна компетентність, діалогізація, мовна складова, культурно-соціальний аспект.*

Забезпечення гуманітарних знань як навчальних, так і виховних активностей миротворчого характеру в усіх ланках мистецької освіти є потребою періоду воєнного стану в Україні. У професійному становленні мистецької молоді формування полікультурної компетентності (ПК) майбутнього фахівця слугує засобом об'єднання митців у спільному артпросторі, надає можливості взаємозбагачення знаннями, необхідними в реформуванні професійної сфери.

Метою даної статті є визначення важливості діалогізації навчального середовища у процесі вивчення англійської мови та формування полікультурних умінь аналізувати реальне мовне середовище, розуміти зміст фахових ситуацій, засвоювати навчальний матеріал. Завдання полягає в тому, щоб виділити полікультурну складову, формування якої сприятиме підвищенню професійного рівня студентів у міжкультурній співпраці та розвитку мовленнєвих навичок необхідних в описі процесів ліпки, різьблення, малюванні, проектуванні та презентацій творів мистецтва.

Зріст міжкультурних взаємозв'язків не лише на рівні особистого спілкування, але і в сферах професійної комунікації притаманний вже сучасному постковідному суспільству. Беззаперечною є важливість полі/мульти/міжкультурної комунікації і для студентів ВЗО, тобто їх вміння встановлювати й підтримувати зв'язки з представниками різних культур для побудови успішного діалогу та здійснення професійної діяльності. Зміст категорії «полікультурна освіта» в освітньому понятійно-категоріальному апарату представлений таким визначенням як «складне, багатоаспектне поняття, що поєднує різноманітні підходи до вирішення проблем, пов'язаних із культурною неоднорідністю суспільств і є невід'ємною складовою загальної освіти у Канаді та США, Великобританії, Австралії». Дотичними є базові поняття «багатомовність», «двомовність», «білінгвальне (двомовне) навчання», значення яких представлено в короткому термінологічному словнику з основ педагогіки і полікультурної освіти (Козубовська, 2002: 21).

Професійна освіта гарантує всебічне вивчення наукових основ і технологій обраної спеціальності. Подальшого розвитку в професійному галузевому

напрямку (015) набули теорія і практика професійної педагогіки; проектування змісту полікультурної підготовки майбутніх фахівців ОДПМ в умовах міжкультурного освітнього простору в контексті міжнародних процесів. До наукового обігу вводяться нові нормативні та науково-методичні матеріали з проблеми полікультурної освіти в навчальних закладах, які готують фахівців на ринок праці. Під час навчального процесу майбутній спеціаліст не лише отримує всі необхідні для подальшої успішної діяльності знання, але й бере учать у процесі формування спеціальних практичних умінь і навичок, які можуть знадобитися в обраній сфері діяльності. Крім того, певні морально-естетичні якості, які є складовими полікультурних умінь, допоможуть фахівцеві успішно займатися трудовою діяльністю в будь-якій галузі з представниками різних культур, ментальності, віросповідань.

Мові як провідній ознаці національної ідентичності відводиться особлива роль. Процес її формування й реформування ніколи не припиняється, а в деякі історичні періоди набуває особливої актуальності й гостроти. Аналіз зазначених нище джерел дає підстави сформулювати чотири основні положення, якими визначаються європейські уявлення про мовну політику, а саме: 1) провідна роль державної мови як фактора національної єдності; 2) захист і підтримка міноритарних мов; 3) двомовність з достатнім володінням державною мовою; 4) ефективний механізм дотримання мовних прав. Залежно від мовної ситуації в конкретній країні ці принципи виявляють себе по-різному і в різній пропорції. Одним з найважливіших знарядь мовної політики є статус мови. Він може бути офіційним (законодавчо закріпленим) і неофіційним (звичаєвим). Наявність однакового статусу в двох або більшої кількості мов зазвичай пов’язана з федеративним устроєм держави або викликана соціолінгвістичною поляризацією населення країни в ході подолання наслідків колоніальної залежності (Ажнюк, 2021: 90).

Нормативна база полікультурного дослідження охоплює закони України «Про освіту» (2017 р.), «Про вищу освіту» (2014 р.), Концепцію розвитку освіти України на період 2015–2025 років (2014 р.), Національну рамку кваліфікацій,

тимчасові предметні навчальні програми, у нашому випадку «Іноземна (англійська) мовадля вищих мистецьких навчальних закладів освіти». Зазначена проблема формування ПК торкається підготовки фахівців для всіх галузей науки, підготовки їх до ефективного вирішення складних культурно-духовних та соціально-виробничих проблем. Від професійної компетентності полікультурно компетентних фахівців залежить сформованість та розвиток творчого потенціалу, відновлення золотої середини в сучасному українському дисбалансному суспільстві та становлення нового базису ментальності українців.

У контексті досліджуваної проблеми заслуговують також на увагу праці, присвячені формуванню комунікативних умінь міжкультурного спілкування (П. Гальперин, В. Сафонов), полікультурної компетентності студентів (Р. Кравець, І. Соколова); полікультурного підходу в освіті (О. Ковальчук, Н. Теличко); визначенню ролі полікультурності у виховному процесі (І. Лощенова, Г. Розлуцька). Проблемі інтеграції мистецьких дисциплін присвячені публікації Л. Масол, О. Рудницької, Ж. Юзвак, а дослідженням самостійності особистості опікувалась О. Безкоровайна, індивідуального підходу Л. Чередниченко. Суттєвою є позиція сучасних авторів О. Дзюбайло, В. Гаснюк, Г. Розлуцька, які відстоюють взаємодію мистецьких традицій як засіб формування полікультурної компетентності у сучасному лінгвосоціумі, Названа низка науковців обирають принцип нерозривної єдності освіти і культури як процес становлення особистості.

Проблему сутності та структури, аналізу і розвитку полікультурної компетентності та її складових сучасного фахівця-медика, аграрія, викладача вищої школи, представників педагогічної, туристичної, соціальної, військової галузі нині розглядали А. Щербакова, Р. Кравець, Г. Розлуцька, О. Зеленська, О. Сідун, І. Бахов та ін. Питання теорії і практики розвитку професійної іншомовної компетентності студентів висвітлювались у наукових працях як вітчизняних, так і закордонних дослідників Дж. Камминг, Є. Пассов, В. Сафонова та інші. Поняття «полікультурна компетентність майбутнього фахівця» трактується дослідниками І. Бахов, С. Костюк, В. Гаснюк,

О. Дзюбайло, О. Кондратєва, які відстоюють інтегративну якість особистості, до складу якої входять полікультурні знання, уміння, навички, професійно-особистісні мотиви, ціннісні орієнтації, досвід, правила поведінки, соціальні норми, які дозволяють фахівцю розв'язувати професійні завдання та конструктивно взаємодіяти в сучасному багатокультурному світі із представниками різних іноземних компаній, культурних центрів, мистецьких локацій під час виконання функціональних обов'язків.

Різноманітні концепції, парадигми та підходи пропонуються дослідниками для реалізації мовної політики держави, серед них найактуальніша у нашому випадку культурологічна (Кравець. 2013: 187), яка стає одним з ключових задумів освітніх та соціокультурних інституцій у XXI столітті. У різних країнах світу розглядаються національні та індивідуальні стратегії виживання в глобальній економіці як один із засобів подолання суспільних викликів. Їх організація є предметом дослідження психологів, педагогів, лінгвістів, істориків. Вчені обґрунтовують практики, пов'язані із застосуванням мов в Україні, і вказують на доречність аналізувати вивчення мов крізь призму поняття «соціальна напруженість», проявом якої є непоодинокі побутові конфлікти через мову, а також приклади маніпулювання мовним питанням у медійному просторі. Виникає потреба на тлі вивчення офіційної світової англійської мови вивчити та виявити ті важливі чинники, які дозволяють англійцям мовні важелі використовувати для розквіту економіки. Виходячи із зазначених обставин вище, нами висувається саме полікультурний підхід у навчанні англійської мови задля досягнення реальної цілі в полікультурній та професійній освіті.

Процес формування полікультурної компетентності передбачає: орієнтацію і викладачів вищої школи на нові освітні стандарти й виконання одного з найважливіших завдань сучасної освіти – навчити студента використовувати необхідний обсяг знань результативно в професійній і соціальній діяльності та синтезувати нові знання творчої самодостатньої особистості. Зазначений процес формування полікультурної компетентності нами розроблений у формі моделлі, що представляє внутрішні чинники, форми,

методи, засоби, принципи навчання. Дотримання організації навчання за розробленою моделлю, передбачає знання етичних та правових норм для оцінки професійної діяльності; вміння спілкуватися іноземною мовою в процесі взаємодії у виробничій, соціально-суспільній та науковій сферах діяльності; - здатність демонструвати знання і розуміння основ філософії, історії і культури, що сприяють розвитку загальної культури й формуванню національної гідності, соціалізації особистості; - розуміння причинно-наслідкових зв'язків розвитку суспільства й уміння їх використовувати в професійній діяльності. Отож, орієнтація педагогічного процесу на особистості студента, становлення гуманної спрямованості до представників різних етнічно-релігійних груп залежить, в першу чергу, від реалізації активної діалогічної взаємодії всіх учасників навчального процесу,

Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена тим, що діалогізація освітнього середовища сприяє створенню якісно нового простору взаємодії між викладачем і студентом, а також реалізації професійно-особистісного потенціалу майбутніх фахівців ОДПМ. Як показує практика, до цього часу втілення ідеї і принципів діалогізації відбувалося частково, у формі діалогічних методів навчання. Крім того, увага зосереджувалася на навчальному діалозі, що визначається як своєрідна форма спілкування між учасниками педагогічного процесу. Проте, замість того, щоб намагатися оцінити справжній вплив засобу діалогів на студентів, навчальні програми орієнтуються на більш прості та, можливо, більш об'єктивні, кількісні показники: оцінювання курсу, рівень засвоєння навчального матеріалу. Це призвело до того, що студенти більш зосередженні на досягненні оцінки. Безумовно, поки стандартною практикою в освіті буде зосередження уваги на короткострокових результатах, проста подача змісту та оволодіння навичками завжди визначатимуть напрям розвитку. Студентам потрібно кинути виклик критично мислити, щоб вирішувати проблеми в межах навчальної дисципліни. Студент повинен вміти відрізнити значуще від неважливих фактів, уміти їх застосовувати ефективно та стратегічно незалежно від дисципліни. Діалог виходить за межі суб'єкт-суб'єктного

спілкування, одночасно відбуваються процеси інтеграції студентів у контексті змісту навчальних програм з предмету, за умов навчальної ситуації (Кремень, 2001: 9). На заняттях з іноземної англійської мови діалогізація застосовується як засіб вивчення мовленнєвих фахових тем, наприклад: Art&sports, music, volunteering. Holidays and traditions. Ukrainian way of life and culture. English Traditions and culture. Museums, art galleries. Concert halls,workshops and studios. Composition. Drawing. Plastic Anatomy. History of art. Art &Design process. Outstanding regional and foreign artists, and so on.

На нашу думку, діалогізація створює саме той необхідний простір взаємодій суб'єктів навчання, включаючи при цьому процеси змістоутворення. Організація якісно нового освітнього простору вимагає конструювання адекватних освітніх ситуацій, що сприяють особистісній рівності та позитивному ставленні суб'єктів освіти один до одного. Нова філософія освіти повинна відбуватися у трьох напрямах : діалогізації самого змісту освіти, діалогізація особистості викладача, діалогізація особистості студента. Взаємодія викладача та студента в освітньому просторі відбувається через «суб'єкт-суб'єктне спілкування; центральне місце в цій взаємодії належить викладачеві, який завдяки цілеспрямованості педагогічної діяльності впорядковує проблемні ціннісні сенси студентів, збагачує та наповнює їх свідомість ціннісними значеннями» (Салацька, 2002: 76). Це збагачення усуває однозначність мислення, робить можливим розвиток у студентів наукової критичності. Сенс діалогічного спілкування полягає у тому, щоб людина спромоглася самовизначитись, самовиразитись, самореалізуватись взаємодіючи з іншою людиною, пізнаючи саму себе. Важливою умовою розвитку і зміцнення професійної спрямованості студентів є діалогізація і педагогічної взаємодії, яка стимулює ідентифікацію студентів із викладачами як носіями професійних норм і ціннісних орієнтацій. Організація педагогічних стосунків зі студентами на засадах полікультурного підходу передбачає сприйняття від викладача студента як психологічно рівноправного партнера, взаємну активність, особистісну

відкритість і довір'я, готовність сприйняти думку іншого, налаштованість на взаєморозуміння і творчу співпрацю з ними (Салацька, 2002: 77).

Підсумовуючи, зазначимо, що реалізовуються спроби запровадити створену нову систему відліку компетенцій, необхідних молодим людям для розвитку демократичної культури та міжкультурного діалогу, академічній доброчесності та мобільній культурі, використанні в майбутній професійній діяльності. Ми у свою чергу, доповнюємо у навчальній моделі культурологічний підхід краєзнавчим. Отож, починає проростати зароджена культурологічна парадигма полікультурного навчання. Нашим прикладом засобів навчання є створений посібник з краєзнавства «Transcarpathian countrystudies/Закарпатське іншомовне краєзнавство»; лексичної комп'ютерної навчальної програми «Words for artists» для розширення фахового лексичного багажу; використання електронних демонстраційних матеріалів до навчального посібника «Ukrainian folk art» (Костюк, 2001:49–78). Розроблені матеріали можуть бути використані для підвищення ефективності мовної підготовки фахівців інших мистецьких спеціалізацій.

Отже, активізація полікультурного навчання англійською мовою в освітньому середовищі можлива за умови переорієнтації усіх учасників на рівень діалогізації, що інтегрує навчальну діяльність студентів в реальні професійні ситуації, уможливлює застосування спеціальних освітніх технологій та методів, рефлективно розкриває внутрішній потенціал студентів, створює позитивну атмосферу для формування самодостатнього, творчого і свідомого фахівця. Перспективу дослідження проблеми вбачаємо в подальшому розкритті питання діалогізації змісту освіти у системі «особистість-викладач» - «особистість-студент» мистецької галузі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ажнюк, Б. М. (2021). Мовна політика: національна ідентичність і європейські цінності. *Вісник Національної академії наук України*, 6, 89–93. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vnanu_2021_6_17 (дата звернення: 23.01.2025).

2. Козубовська, І. (ред) (2018). Короткий термінологічний словник з основ педагогіки і полікультурної освіти (для вчителів шкіл з навчанням мовами нацменшин) Ужгород. «АУТДОР-ШАРК» 155 с.

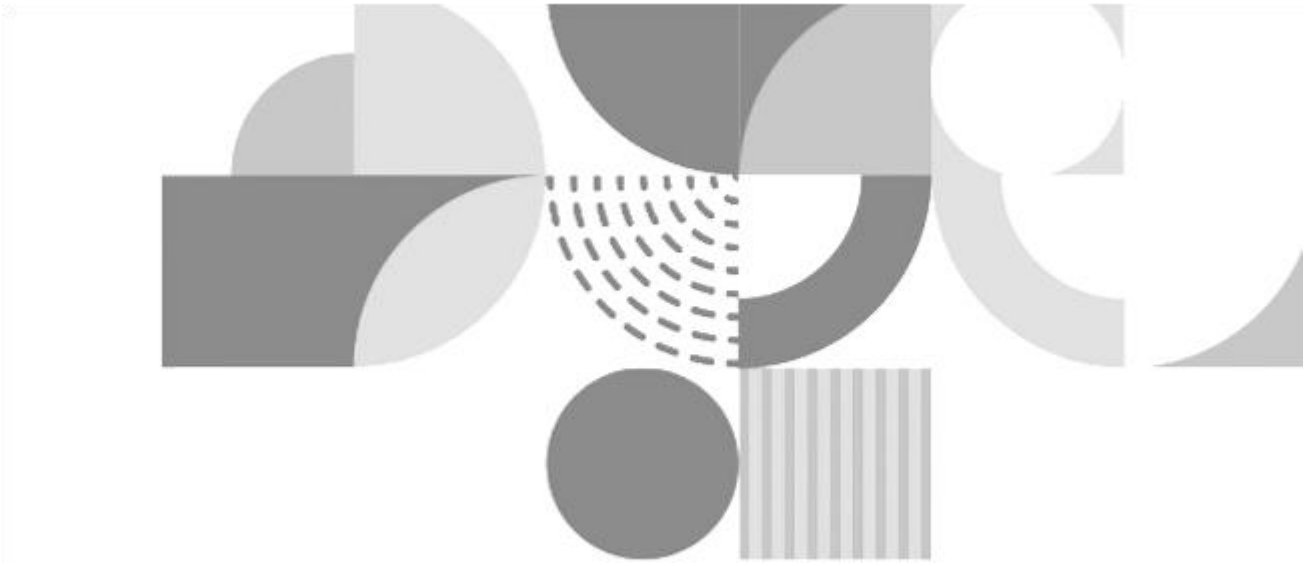
3. Костюк, М. (2021). Англійська мова: Іншомовне краєзнавство Закарпаття. для студентів напрямів підготовки 023 «Образотворче мистецтво»;022 «Дизайн»; «Декоративно-прикладне мистецтво», «Реставрація». Ужгород: Ґражда. 49 с.

4. Костюк, М. (2021). Народне мистецтво України. Folk art of Ukraine. Навчально-методичний посібник з дисципліни «Іноземна мова (англійська)» для студентів напрямів підготовки 02 – Культура і мистецтво, 022 «Дизайн», 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Ужгород: Ґражда, 78 с.

5. Кравець, Р. А. (2013). Культурологічна парадигма освіти у професійній підготовці майбутнього фахівця аграрної галузі. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія,* 39, 187–192.

6. Кремень, В. Г. (2021). Стан і перспективи розвитку освіти в Україні. *Педагогіка і психологія професійної освіти*: матер. ІІ-го Всеукраїнського з'їзду працівників освіти, 4, 9–21.

7. Салацька, Н. М. (2002). Сутність діалогу як методу навчання та виховання. *Педагогіка і психологія формування творчої особистості: проблеми і пошуки*, 22, 75–77.



СОЦІАЛЬНА РОБОТА

РОЛЬ ФІЗИЧНОЇ АКТИВНОСТІ У ФОРМУВАННІ ЗДОРОВОГО СПОСОБУ ЖИТТЯ У МОЛОДІ

Дар'я Цвігун,
студентка І курсу освітнього ступеня магістр
спеціальності 017 Фізична культура і спорт
факультету фізичного виховання
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
науковий керівник:
кандидат наук з фізичного виховання і спорту, доцент
завідувач кафедри теорії і методики олімпійського та професійного спорту
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Петро Ладика

У статті розглядається проблема низького рівня фізичної активності серед молоді та її вплив на здоров'я. На основі аналізу наукової літератури та власного дослідження визначаються фактори, що впливають на рівень фізичної

активності, а також пропонуються практичні рекомендації для підвищення рівня фізичної активності серед молоді.

Ключові слова: *фізична активність, здоров'я, молодь, студенти, здоровий спосіб життя, гіподинамія, мотивація, фактори ризику.*

Актуальність проблеми полягає у вивченні ролі фізичної активності та формуванні здорового способу життя у молоді. Виявити проблеми малорухливого способу життя молоді та її негативні наслідки для здоров'я. Метою даного дослідження є всебічний аналіз ролі фізичної активності у формуванні здорового способу життя молоді та визначення ефективних стратегій для підвищення рівня фізичної активності серед цієї вікової групи. Завданнями дослідження є: оцінити рівень фізичної активності серед молоді; виявити фактори, що впливають на вибір виду фізичної активності; проаналізувати зв'язок між фізичною активністю та показниками здоров'я.

Здоров'я – це стан повного фізичного, духовного і соціального добробуту, а не лише відсутність захворювань та фізичних порушень (Чередник, 2018).

Здоров'я та навчання студентів, молоді взаємозалежні та взаємообумовлені і залежать від багатьох факторів – як природних, так і соціально обумовлених. За даними Всесвітньої організації охорони здоров'я (ВООЗ) визначені орієнтовні співвідношення різних чинників забезпечення здоров'я сучасної людини (Сичов, 2009), а саме:

- генетичні чинники – 20 %
- стан навколишнього середовища – 20 %
- медичне забезпечення – 8 %
- умови та спосіб життя людей – 52 %.

Поняття здорового способу життя містить у собі раціонально організований, фізіологічно оптимальна праця, морально-гігієнічне виховання, виконання правил і вимог психогігієни, раціонального харчування й особистої гігієни, активний руховий режим і систематичні заняття фізичною культурою, ефективне загартовування, продуману організацію дозвілля, відмова від

шкідливих звичок. Фізичне виховання покликане послабити та нейтралізувати дію негативних факторів, дія яких щороку призводить до зростання смертності та погіршення загального стану здоров`я населення України (Чередник, 2016).

За даними науковців тривалість та інтенсивність фізичних навантажень молоді, то вони повинні відповідати можливостям молодої людини, рівню її фізичної підготовленості. Оптимальною вважається рухова активність 5 разів на тиждень з тривалістю тренування від 30 до 60 хвилин. А якщо ж обмежитися ходьбою, то тут норми такі: менше 5000 кроків на день – малорухливий спосіб життя; від 7500 до 10000 – рухливий спосіб життя; від 10000 до 12500 – рекомендований спосіб життя (оцінювати можна лічильником кроків або враховувати, що в одному кілометрі приблизно 1250 кроків) (Шашлов, 2018).

Рухова активність – це будь яка форма руху, що потребує енергії та пов’язана рухом тіла. Регулярні фізичні навантаження сприяють зміцненню здоров'я, покращенню фізичної форми та психологічного стану.

Фізична активність впливає на організм комплексно:

- Серцево-судинна система: зміцнює серцевий м’яз, знижує артеріальний тиск, покращує кровообіг.
- Опорно-руховий апарат: зміцнює кістки та суглоби, запобігає остеопорозу та травмам.
- Обмін речовин: прискорює метаболізм, сприяє схудненню та підтримці нормальної ваги.
- Імунна система: стимулює імунітет, підвищує опірність до інфекцій.
- Психологічний стан: знижує рівень стресу, тривоги та депресії, покращує настрій та самооцінку.

Основними характеристиками рухової активності людини є її фізична підготовленість і фізичний стан. Фізичну підготовленість розглядаємо як результат, що досягається при тренуванні рухових навичок і підвищенні рівня працездатності організму, які потрібні для засвоєння та виконання людиною визначеного виду діяльності. Тоді як фізичний стан – показником стану та рівня

фізичного здоров’я людини. Останній залежить від природних і соціально зумовлених чинників (Рибалко, 2020).

Виділяють основні рівні сформованості культури здоров’я у молоді: інформаційно-орієнтовний – здатність орієнтуватися у світі здоров’я й готовність до оздоровчої діяльності; мотиваційний – наявність інтересу й потреби до здоров’я, здорового способу життя; операціональний – готовність до оздоровчої діяльності; праксіологічний – здоровий спосіб життя, різні елементи самостійної поведінки; результуючий – стан здоров’я, обумовлений способом життя й дією інших соціальних чинників (Карпов, 2013). Малорухливий спосіб життя людей розумової праці і пов’язана з ним гіподинамія призводять до зниження можливості народити здорову дитину та малорухливий спосіб життя як «спеціальний» спадок передається дітям (Стасюк & Землянська, 2022).

Ознаки гіподинамії:

– млявість, сонливість;

– поганий настрій, дратівливість;

– загальне нездужання, утома;

– зниження апетиту;

– порушення сну, зниження працездатності.

Стосовно ролі батьків у вихованні звички до фізичних вправ (а це, як і будь-яке виховання, найефективніше сприймається саме змалку), то вона значною мірою обмежена, передусім, нестачею особистих прикладів, які могли б наслідувати діти. Про це, зокрема, свідчать дослідження, проведені ще в ті часи, коли частка сімей із дітьми в складі населення України була вища, ніж тепер, а самі сім’ї – міцніші, дітей у них – більше, умови для занять фізичною культурою широкого загалу населення – сприятливіші (Захарчук, 2009).

Існує чітка тенденція зменшення з віком частки дітей і молоді, які регулярно займаються фізичною культурою: за період дорослішання з 10 до 18–19 років вона падає майже у 4–7 разів (залежно від статі). Після 18–19 років серед усіх респондентів частка тих, хто регулярно займається фізичною

культурою, відносно стабілізується й утримується від 22 років на вельми низькому рівні (8–21 % залежно від статі).

Починаючи із 17 років, частка молодих жінок, які регулярно займаються фізичною культурою, не перевищує 8–13 %, що є неприпустимо низьким показником з огляду на потреби репродукції здорового нового покоління. Так само невтішними є й показники щодо фізичних вправ молодих чоловіків: серед 19-річних регулярно роблять зарядку, бігають, відвідують спортивні секції лише 15 %; 20-річних – 21 %; 21 річних – 17 %; 22 річних – 18 % [8−10] (Захарчук, 2009). Чисельні дослідження свідчать про низький рівень фізичної активності серед молоді. Основними причинами є:

- Нестача часу: навчання, робота, інші заняття.
- Відсутність мотивації: молоді люди часто не бачать сенсу займатися спортом.
- Незручна інфраструктура: відсутність доступних спортивних майданчиків, тренажерних залів.
- Вплив соціальних мереж та гаджетів: сидячий спосіб життя, пов’язаний з використанням комп’ютерів та смартфонів.

Для підвищення рівня фізичної активності серед молоді необхідно розробляти та впроваджувати ефективні програми. Такі програми повинні бути цікавими, доступними та різноманітними.

Дослідження підтверджує, що більшість молоді не дотримується рекомендованих норм фізичної активності, що зумовлює низький рівень рухової активності. Недостатня фізична активність спричиняє негативні наслідки для здоров’я, зокрема підвищує ризик серцево-судинних захворювань, ожиріння, порушень опорно-рухового апарату та ослаблення імунітету. Окрім фізичних аспектів, гіподинамія негативно впливає на психологічний стан, сприяючи розвитку депресивних і тривожних розладів, а також зниженню самооцінки. На рівень фізичної активності молоді впливають як соціальні фактори (вплив сім’ї, друзів, доступність спортивної інфраструктури), так і особистісні (мотивація, сформовані звички, стан здоров’я).

Практичні рекомендації. Для підвищення рівня фізичної активності молоді необхідно здійснювати комплексні заходи, зокрема популяризувати рухову активність через інформаційні кампанії, спрямовані на підвищення обізнаності про її значення для здоров'я. Важливим є створення сприятливих умов для занять спортом, що включає розширення мережі спортивних споруд і доступних секцій. Інтеграція фізичної активності в освітній процес шляхом впровадження елементів рухової культури у навчальні дисципліни та організація спортивних заходів сприятиме формуванню здорових звичок. Облаштування велодоріжок, пішохідних зон та спортивних майданчиків у житлових районах, забезпечить додаткові можливості для активного способу життя. Залучення батьків і педагогів через тренінги підвищить формування у молоді мотивації до фізичної активності.

Отже, проведене нами дослідження підтвердило актуальність проблеми недостатньої фізичної активності серед молоді та її негативного впливу на здоров'я. Незважаючи на зростання розуміння важливості руху для здоров'я, рівень фізичної активності серед молоді залишається низьким.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Захарчук, О. В. (2009). Фізична культура як важливий чинник формування здорового способу життя молоді. *Фізичне виховання, спорт і культура здоров'я у сучасному суспільстві*, 1, 43–46.

2. Карпов, О. О. (2013). Педагогічні умови формування здорового способу життя у молоді. *Педагогічний процес: теорія і практика*, 3, 63–75.

3. Рибалко, Л. (2020). Рухова активність як умова здорового способу життя людини. *Проблеми формування здорового способу життя молоді* : матеріали VIII Всеукр. наук.-практ. конф. Львів : ЛНУ імені Івана Франка. 70–75.

4. Сичов, С. О. (2009). Фізична активність як фактор зміцнення здоров'я та підвищення працездатності студентської молоді. *Проблеми фізичного виховання і спорту*, 12, 173–175.

5. Соколенко, Л. С. (2006). Формування культури здорового способу життя студентської молоді – педагогічна позиція сьогодення. URL: https://surl.li/asidpu (дата звернення: 24.01.2025)

6. Стасюк, А. Ю. & Землянська, О. В. (2022). Важливість профілактики малорухомого способу життя в умовах сьогодення. *Проблеми охорони праці, промислової та цивільної безпеки*. Київ: КПІ ім. І. Сікорського. С. 137–140.

7. Чередник, С. (2016). Роль фізичного виховання у формуванні здорового способу життя. *Проблеми та методи підготовки висококваліфікованих фахівців: виклик часу* : мат. Всеукр. наук.-практ. конф. 317–322.

8. Шашлов, М. І. (2018). Рухова активність студентської молоді як засіб зміцнення здоров'я. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова*, 10 (104), 102–104.

ОСВІТА

ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ НА УРОКАХ МИСТЕЦТВА У НУШ: НЕДОЛІКИ ТА ПЕРЕВАГИ

Юлія Бебіна,

студентка ІІІ курсу спеціальності 014.12 Середня освіта

Образотворче мистецтво факультету мистецтв

Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка

науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри образотворчого мистецтва,

дизайну та методики їх навчання

Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка

Ірина Тютюнник

Ця робота присвячена дослідженню переваг та недоліків використання ШІ в освітньому процесі та оцінці його впливу на безпосередньо творчий розвиток учнів під час вивчення предмету «Мистецтво». Також розглянуто методи інтеграції штучного інтелекту у підготовку уроків вчителем.

Розглянуто платформи та програми, що дають можливість створювати візуалізації за допомогою штучного інтелекту.

Ключові слова: *штучний інтелект, освіта, мистецтво, інтеграція.*

Ми живемо у час, коли технології розвиваються дуже швидко, і те, що ще буквально декілька років було складно уявити – зараз вже у наших ґаджетах. Це стосується усіх сфер нашого життя: від робототехніки до навчання у школі. Бажаємо ми того чи ні, але майбутнє уже наступило, і якщо ми не хочемо відставати від темпу життя – то повинні зважати і використовувати його блага в своїй цілях. Ба більше, коли мова йде про педагога, який зобов'язаний працювати з молоддю, а ми розуміємо, що чим більшим буде культурний і світоглядний розрив між поколіннями – тим складніше буде знаходити порозуміння з учнями, а відтак і навчати їх. Зараз унікальний час, коли саме молодші покоління ладні навчати старші, тому це обов'язково треба брати до уваги та стежити за перебігом сучасних подій.

З розвитком технологій змінюється і сама людина, а у першу чергу – діти. Для дорослих – це чергові технології, що доповнюють вже існуючу реальність, але для дітей сучасного покоління – це та реальність, у якій вони народились і апріорі не знали іншого.

Корисною для нас була стаття Вікторії Волинець (2023), де авторка описує основні принципи роботи штучного інтелекту, ознайомлює нас із впливом ШІ на мистецтво та виокремлює деякі переваги та недоліки його використання. Неможливою було б написання статті без дослідження A. Turing (1950), що активно розглядав питання «чи можуть мислити машини?». Його ідеї привели нас до розквіту штучного інтелекту та активного його розвитку в нинішній час.

Про участь ШІ в мистецькій освіті писала Н. Кузьменко (2024), актуалізуючи тему інтеграції штучного інтелекту, ґрунтовно описавши приклади використання в межах вивчення конкретних тем мистецтва. Ваги словам додає і її досвід вчителя мистецтва. Не менш важливим для нас було дізнатися статистичні дані, що надає нам дослідження, ініційоване Projector Creative &

Tech Institute та Малою академією наук України (2023). Воно надає інформацію про актуальність ШІ, його перспективи та бачення учнів і вчителів щодо його розвитку в освіті.

Мета статті – охарактеризувати переваги та недоліки інтеграції штучного інтелекту в мистецьку шкільну освіту.

Вважаємо за потрібне ознайомитись із терміном «штучний інтелект» ближче та коротко пригадати його історію. Штучний інтелект (ШІ, англ. artificial intelligence, AI) – це набір інструментів і алгоритмів, що здатні виконувати завдання, які потребують людського інтелекту. На даний момент існує безліч сфер використання ШІ – фінанси, статистика, музика, образотворче мистецтво, розпізнавання мови, звуків, виробництво ігор та навіть освіта.

Термін «штучний інтелект» сформувався у липні-серпні 1956 року, на семінарі, завдяки Джону Маккарті та іншим науковцям. Цей семінар прийнято вважати офіційною датою зародження ШІ, адже саме там Д. Маккарті висловив ідею про машини, здатні до вирішення проблем, що вимагають людського інтелекту (A very short history of artificial intelligence (AI), 2016).

З огляду на багатофункціональність ШІ в сучасних реаліях, це не могло не зачепити мистецьку та освітню галузі – існує безліч помічників у роботі вчителя. Штучний інтелект може брати участь у підготовці вчителя до уроків, пошуку наочного матеріалу, його генеруванні, створення тестів за допомогою ШІ та навіть поміч в оцінюванні. Щодо митців – ШІ може генерувати кольористику, зразки, допомагати зі створенням ідей для проєктів та художніх робіт, надихати описами певних об’єктів та навіть асистувати у побудові рисунку, покроковому малюванні та іншому (Кузьменко, 2024).

Здатність комп'ютерів, оснащених штучним інтелектом, замінити традиційні інструменти художника викликала бурхливі дискусії в наукових колах. Точаться активні розмови про доцільність використання ШІ та авторське право, адже основна методика генерації штучним інтелектом зображень – саме на основі робіт інших художників: від античних до сучасних, що є у відкритому доступі. Чи є ШІ лише інструментом, чи він здатний до самостійного творчості –

це питання, яке турбує багатьох дослідників.

Для розуміння подальших матеріалів важливо дослідити базові технології та принципи роботи штучного інтелекту, адже далі мова йтиме про його використання, користь та недоліки у використанні вчителем та учнем на уроках мистецтва.

NST (Neural style transfer) – це технологія нейронної передачі стилю, яка використовує штучні нейронні мережі для зміни стилю зображень (Волинець, 2023: 23). Вона працює шляхом порівняння двох зображень: оригінального та зображення-шаблону з бажаним стилем. Алгоритм підбирає оптимальні параметри, щоб результат якомога точніше відповідав стилю шаблону, при цьому зберігаючи основні риси оригінального зображення. Технологія нейронної передачі стилю знайшла широке застосування в мобільних додатках, таких як DeepArt і Prisma. Завдяки їй, кожен бажаючий може перетворити свої фотографії в шедеври, імітуючи стиль відомих художників.

Ще одним важливим елементом роботи ШІ є технологія GAN (Generative Adversarial Network) – це генеративно-змагальна нейронна мережа, яка складається з двох частин: генератора, що створює нові дані, та дискримінатора, що оцінює їх автентичність (Волинець, 2023: 23). Генератор намагається створити зображення, які були б неможливо відрізнити від реальних, а дискримінатор намагається розрізнити реальні та синтезовані зображення. Обидві мережі навчаються одночасно, постійно покращуючи свої можливості.

Отже, ознайомившись із кількома прикладами технології роботи штучного інтелекту, можна рухатись до актуалізації даних – чи є взагалі попит на ШІ в українській системі освіти?

Згідно Всеукраїнського дослідження використання ШІ у шкільній освіті, проведеного за підтримки Малої академії наук України (МАН), більшість вчителів та учнів заявили про досвід використання ШІ – переважно він позитивний. 54% вчителів погоджуються з твердженням, що ШІ змінить освітній процес у найближчі роки, 26% вчителів хоча б декілька разів залучали школярів до використання ШІ, а практично усі опитані учні чули про сервіси ШІ, при

цьому 8 з 10 користувались принаймні одним з них за останні 6 місяців. Усе це говорить про беззаперечну актуальність використання ШІ в освітньому процесі, якщо не вчителями у більшості, то точно учнями (Всеукраїнське дослідження використання штучного інтелекту у шкільній освіті, 2023).

Представлена велика вибірка сервісів ШІ, на рахунок яких було проведене опитування серед учнів та вчителів, тож варто розглянути кілька найпопулярніших з них та їхню користь для вчителя та учня.

ChatGPT – текстовий штучний інтелект, що працює на базі чату з користувачем, у якому ШІ надає вичерпні та практичні відповіді на питання. Це найпопулярніший та найкорисніший штучний інтелект серед освітян та здобувачів освіти – він надає відповіді практично на будь-які питання (Short history of ChatGPT. How we got where we are today, 2023).

Інструменти ШІ від проєкту «На урок» – це набір інноваційних інструментів на основі штучного інтелекту, який оптимізує щоденну роботу вчителя: штучний інтелект створює презентації, тести, генерує наочний матеріал. Цей збірник ШІ-інструментів створений спеціально для українських освітян і демонструє собою приклад спеціалізованого помічника і самим своїм існуванням підтверджує існування попиту на ШІ-допомогу в освітньому процесі.

Grammarly – заснована в Україні онлайн-платформа на основі штучного інтелекту для допомоги у спілкуванні англійською мовою; спрямований на покращення якості письмового спілкування, пропонуючи рекомендації щодо правильності, чіткості, захопливості та тону повідомлення. Вочевидь, ним користуються в переважній більшості саме учні, а не вчителі.

Bard Google – мовний чат-бот, створений на основі великої мовної моделі. Він здатний вести розмови, відповідати на запитання та виконувати різноманітні завдання, пов’язані з обробкою тексту. Завдяки постійному навчанню він постійно вдосконалюється та розширює свої можливості. Виконує ту ж роботу, що й ChatGPT, але значно менш популярний.

Midjourney – штучний інтелект, що працює над генеруванням зображень за їхнім описом та так званими «підказками», що можна використовувати

безпосередньо у підготовці до уроків мистецтва та навіть на уроках.

Stable Diffusion – це модель глибокого навчання для перетворення тексту в зображення за допомогою детального текстового опису або модифікації зображень. Фактично це ще один ШІ для генерування зображень.

Ми з'ясували переваги використання штучного інтелекту в освіті викладачами та здобувачами освіти: простота, зручність, ефективність, значна економія часу та збагачення навчального процесу новим досвідом. Методів використання ШІ на уроках та зокрема на уроках мистецтва безліч, але головний з них – це саме генерування зображень.

Недоліки використання ШІ у навчальному процесі полягають у зниженні мотивації учнів докладати зусиль для вирішення задач, що постають перед ними в освіті. Також турбує ризик академічної недоброчесності – учні часто просто «списують» вже готові розв'язання завдань, що не сприяє вивченню навчального матеріалу; натомість штучний інтелект може помилятися у вирішенні завдань та надавати неправдиву інформацію, помилятися у словах і має обмежені можливості (Всеукраїнське дослідження використання штучного інтелекту у шкільній освіті, 2023).

Отже, нами було проаналізовано способи використання штучного інтелекту на уроках мистецтва. За допомогою оцінки статистичних даних було виокремлено плюси і мінуси інтеграції ШІ в освітній процес – на нашу думку, переваг значно більше, ніж недоліків та ризиків. Серед переваг – нові можливості, урізноманітнення навчального процесу, пришвидшення роботи вчителя у підготовці до уроків, можливість генерувати зображення як для підготовки до викладу матеріалу, так і як домашнє завдання учнів. Недоліки неможливо ігнорувати – підвищення ризику академічної недоброчесності та «списування» учнями, ШІ може помилятися та надавати неправдиву інформацію, а саме використання штучного інтелекту може призвести до зниження мотивації учнів до вирішування проблем самостійно, а відповідно перешкоджає розвитку мислення молодших школярів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Волинець, В. (2023). Вплив штучного інтелекту на сучасне мистецтво: можливості та виклики. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*, 6 (1), 21–31.

2. Всеукраїнське дослідження використання штучного інтелекту у шкільній освіті (2023). Вилучено з https://mon.gov.ua/news/rezultati-vseukrainskogo-doslidzhennya-pro-perspektivi-shi-v-zagalniy-seredniy-osviti

3. Кузьменко, Н. Я. (2024). Використання штучного інтелекту на уроках мистецтва. *Мистецтво та освіта*, 1 (111), 40–45.

4. A very short history of artificial intelligence (AI) (2016). Вилучено з https://salo.li/b9df626

5. Short history of ChatGPT. How we got where we are today (2023). Вилучено з: https://salo.li/fA6CFD0

6. TURING, A. M. I. (1950). COMPUTING MACHINERY AND INTELLIGENCE, Mind, Vol. LIX, Issue 236, October 1950, P. 433–460.

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ УЧАСНИКІВ ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ

Ірина Білик,
студентка IVкурсу спеціальності 024 «Хореографія»
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
науковий керівник:
старший викладач кафедри хореографії
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Галина Матущак

У статті розглянуто окремі аспекти національно-патріотичного виховання. Виявлено, що існує певна система критеріїв, відповідно до якої трактується поняття національно- патріотичного виховання у хореографічному колективі. Проведено аналіз теоретичних праць вітчизняних фахівців щодо контексту даної теми. Визначена важлива, першочергова роль національно- патріотичного виховання в роботі хореографічного колективу.

Ключові слова: *національно-патріотичне виховання; хореографічний колектив; український танець; танцювальне мистецтво.*

«Патріотичне виховання – це сфера духовного життя, яка пронизує все, що пізнає, робить, до чого прагне, що любить і ненавидить людина, яка формується», – писав відомий український педагог Василь Сухомлинський (Сухомлинський, 1976: 31). Національно-патріотичне виховання – це комплексна, систематична і цілеспрямована діяльність, спрямована на виховання високого почуття патріотизму, любові до Батьківщини, вірності, турботи про добробут свого і народу, підготовку до розвитку демократії, здійснення громадянських і конституційних засад та обов’язку серед школярів. Захищати національні інтереси, цілісність і незалежність України, сприяти єдності народу, внутрішньому миру та суспільній злагоді.

Педагоги зі світовим ім’ям неодноразово наголошували на тому, що виховання людини завжди, із самого початку, повинно базуватися на культурно-історичних цінностях країни, і лише згодом через ознайомлення з традиціями інші країн. Виховання має бути глибоко пронизане національним духом. Етос нації народжується з появою самої людської спільноти – етносу. Воно допомагає вижити національній мові, оберігає національну культуру, підтримати традицію, є основою національної самосвідомості і національного виду.

Українські педагоги минулого, які розробляли теоретичний аспект патріотичного виховання: Михайло Грушевський, Констянтин Ушинський, Антон Макаренко, Василь Сухомлинський, Христина Алчевська. Продовжили роботу у цьому напрямі Микола Ярмаченко, Марина Антонець, Микола Євтух, Віктор Москалець, Микола Сметанський, Лілія Вовк та інші. В останній час з’явилося чимало дисертаційних досліджень з проблем патріотичного виховання (Р. Петроговський, О. Гевко, О. Абрамчук, О. Стьопіна, С. Опришко, А. Максютов та інші), але у їхніх дослідженнях розкриваються лише окремі аспекти зазначеної проблеми (Інтернет джерело: 2).

З якого боку не глянь, найкращим вибором хобі для дитини, яка активна у будь якому віці, та яку приваблює творчість, буде заняття з хореографії. Танці включають у себе багато корисних пунктів для розвитку дітей, що додає бажання і батькам віддати дитину у цю творчість. Перевагою хореографії є не лише фізичний розвиток (зміцнення та правильне формування м’язового корсету, покращення кровообігу в організмі, розвиток гнучкості та пластичності, можливість підтримувати правильну вагу), а й позитивний емоційний стану – це розвиток дисципліни, працьовитості, розвиток музичного слуху і відчуття ритму, формування хорошого естетичного смаку.

Під час занять отримуються навички командної роботи, та дається шанс проявити себе, позбутися сором’язливості та залежності від суспільної думки, дитина росте цілеспрямованою та впевненою, розвиває в собі лідерські якості.

У вихованні учасника колективу важливу роль грає вчитель, керівник хореографічного колективу. Він виступає у якості важливої фігури у їх житті,

навіть у випадку, якщо не сприймають його. Емоційний стан учасника тісно пов’язаний з відносинами між ними та вчителем.

У ХХ столітті український танець став не аби яким виразним явищем, відзначившись глибоким змістом та унікальністю народної хореографії, чим привернув увагу дослідників того часу. Серед них були звісні народної хореографії Вірський Павло Павлович, Петрик Володимир Васильович, Верховинець Василь Миколайович, Балог Клара Федорівна та Авраменко Василь Миколайович. Також осторонь не залишились музикознавець Гарасимчук Роман Петрович та етнографи Гнатюк Володимир Михайлович, Шухевич Володимир Осипович, Колесса Філарет Михайлович, Головацький Яків Федорович, Оскар Генрик Кольберг та Чубинський Павло Платонович (Авраменко, 1947).

Яскравим прикладом педагога-хореографа, який зробив вагомий внесок у виховання учасників в хореографічному колективі, хто не лише навчав українського народного танцю, а й досліджував його був Василь Верховинець. Верховинець говорив, що народний танець, прояв почуттів нації засобами хореографії. Він запевняв, що в українських танцях міцний зв’язок із традиціями, побутом та умовами життя, показаний у рухах (Верховинець); танець для нашої культури не просто рухи, це хореогфічна мова, якою ми розповідаємо про себе, відділяємо від інших, показуючи свою неповторність. Враховуючи ці переваги педагог вважав народний танець найбільш ефективним у вихованні, як повноцінного громадянина та патріота своєї країни.

Практична реалізація національно- патріотичного виховання в хореографічному колективі включає в себе:

1.Підтримка державних і національних свят- участь хореографічного колективу у заходах, присвячених Дню Незалежності, Дню Захисника України, Шевченківським дням та іншим датам.

2. Постановка хореографічних номерів, які відображають патріотичні теми.

3.Використання у хореографічних композиціях творів українських композиторів, поетів.

На превеликий жаль у нашій державі і до сьогодні поширена «вульгаризація» звичаїв, традицій усього, що пов’язано з українським, а особливо українського танцю, через що його подавали у викривленому та спотвореному вигляді. Усвідомлюючи весь жах та абсурдність цього нівечення, знецінення української культури загалом, Василь Миколайович виступав за збереження справжнього народного мистецтва, хореографії. Ще одним борцем за унікальність української культурі та патріотичне виховання в хореографії був учень Василя Верховинця, Авраменко Василь Кирилович, відомий як, «батько українського танцю», один із тих, хто втілив українські народні танці у форму професійного мистецтва та поставив народний танець на службу національного виховання української молоді (Авраменко; 1947).

Українське танцювальне мистецтво довгими століттями жило, розвивалося переплітаючись із повсякденним життям, рутинними діями, боротьбою. Це найдавніша жива вітка давньої української культури, вияв духовного життя наших пращурів. Бо від ритму серця творилися ритми людських рухів, жестів міміки, а за ними перші прояви мистецтва на землі - танці і співи (Книш; 1966: 5). У танцях нашого народу залишився слід, бажання жити краще, душа народу за допомогою танцю висловлювала свої почуття, настрій, показувала наскільки; вона багата у географічній різноманітності українського танцю.

Досліджуючи національно-патріотичне виховання учасників хореографічного колективу, виявилося, що танець це не просто красива спадщина чи розвага для нашого народу, за допомогою нього можна не лише показувати нашу красу та неповторність, танець – це душа, мова, історія, віддушина, надія та розповідь. Народна хореографія – безцінний скарб, який відновлювали та досліджували балетмейстери і педагоги; у танцях кожного народу закладене ДНК в якому можна прочитати історію.

Національно- патріотичне виховання в хореографії є унікальним засобом об’єднання мистецтва, культури та виховного процесу, що сприяє гармонійному розвитку молоді. Виховання в хореографічному колективі тісно пов’язане зі збереженням та популяризацією національної культури: через виконання

народних танців, вивчення традиційних обрядів, музики, та костюмів, учасники долучаються до історії та культури свого народу. Це допомагає молоді відчувати гордість за свою культурну спадщину. Національно-патріотичне виховання у хореографічному колективі відіграє надзвичайно важливу роль, адже воно сприяє формуванню особистості учасників, їхньої національної ідентичності, культурної самосвідомості та патріотичних почуттів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко, В. (1947) *Танки, музика, стрій*. Львів.

2. Верховинець, Я. В. *Архів: спогади О. М. Соболя*. Київ.

3. Верховинець, В. М. (1969) *Пісні та романси*. Київ: Музична Україна.

4. Верховинець, Я. В. (2000) *Три зустрічі з Василем Верховинцем №1*. (с.24–27). Київ: Музична Україна.

5. Книш, І. (1966) *Жива душа народу (До ювілею українського танцю)*; (с.78) Вінніпег.

6. Разуменко, Т. О. (2016) Роль танцювальних традицій у патріотичному вихованні молоді на прикладі України та КНР. *Педагогіка та психологія.* 67–74.

7. Розвиток української педагогічної науки у XX ст: https://studentam.net.ua/content/view/2266/85/ 07.01.2025.

8. Сухомлинський, В.О. (1976). *Вибрані твори*. Радянська школа.

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ ЗВО МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ В УКРАЇНІ

Анна Бокшан,
аспірантка ІІІ курсу спеціальності 011 Освітні, педагогічні науки
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
науковий керівник:
доктор педагогічних наук, професор,
декан гуманітарного факультету
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Галина Бучківська

У статті висвітлено особливості організації освітнього процесу у закладах вищої освіти мистецького спрямування в Україні в контексті сучасних освітніх викликів та реформ. Проаналізовано нормативно-правові засади функціонування мистецьких ЗВО, зокрема їхню відповідність міжнародним стандартам та європейському освітньому простору. Виявлено здатність системи управління закладами вищої освіти мистецького профілю адаптуватися до динамічних змін освітнього середовища, забезпечуючи інтеграцію академічної та творчої складових навчання. Розкрито методологічні підходи до організації навчального процесу, що ґрунтуються на принципах синергетики, міждисциплінарності та індивідуалізації професійної підготовки майбутніх фахівців мистецької сфери.

Ключові слова: *мистецька освіта, заклади вищої освіти, освітній процес, управління освітою, мистецьке спрямування.*

Мистецька освіта як специфічна освітня галузь виконує важливу функцію у сучасних трансформаційних процесах. Вона визначає та забезпечує реалізацію актуальних потреб суспільства щодо збереження духовної спадщини народу, формування естетичної культури особистості людини. Отже, зміни, що

відбуваються в сфері мистецької освіти, її входження у світовий культурний простір, вирішення проблем духовного виховання сучасної молоді зумовлюють зміну структури організації освітнього процесу ЗВО.

Дослідження проблем мистецької освіти розглядали сучасні філософи, які визначали проблеми естетичного виховання та гуманізації особистості: Ю. Афанасьєва, В. Бітаєва, В. Мазепа, В. Лічковаха, Л. Левчук, О. Оніщенко, В. Чернець, С. Уланова. Педагоги-дослідники І. Зязюн, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Олексюк та ін. здійснили аналіз теоретичних засад мистецтва, його виховного та культуротворчого потенціалу, акцентують увагу на розвиток духовної культури та формування світоглядної позиції людини засобами мистецтва. Отже, мистецька освіта розглядається вченими взаємопов'язаною із загальною освітою

За значний період становлення мистецької освіти розроблено та створено значний організаційний та науково-методичний досвід, що забезпечував формування досить високого рівня професійно компетентних фахівців. Крім того, функціонувала низка творчих майстерень і художньо-виконавських шкіл, очільниками яких були відомі митці. Зазначимо, що структура організації освітнього процесу в закладах освіти мистецького профілю мала свою специфіку, яка суттєво відрізнялися від загальних освітніх принципів технічних та гуманітарних закладів освіти. Чільне місце тут належало особистісному підходу, який спрямовувався на формування особистісної ціннісної свідомості здобувача, розвиток його внутрішнього світу; взаємозв'язки різних спеціальностей; наставництво досвідченого педагога-митця; соціокультурна практична діяльність.

Починаючи з 90-х років XX століття, зі здобуття Україною державної незалежності, у розвитку мистецької освіти відбулися значні позитивні зміни. Заклади вищої освіти отримали самостійність у формуванні змісту освіти та шляхів її розвитку. Були створені заклади освіти нового типу із нестандартною структурою освітнього процесу, такі, що можуть швидко реагувати та втілювати

на практиці нові запити. Мистецькі заклади вищої освіти, за західноєвропейським зразком набувають статусу академій та університетів.

Але, водночас, науковці визначають і проблеми системи вищої мистецької освіти, які необхідно було вирішувати суспільству: зменшення витрат бюджету країни на утримання закладів освіти, встановлення ролі державного сектору в управлінні ЗВО, трактування спільних і відмінних позицій у змісті і освітніх напрямах, вирішення соціальних проблем молоді, розробка стандартів освіти, надання академічних прав і свобод закладам вищої освіти.

Нині в Україні функціонує ступенева безперервна система підготовки кадрів мистецької сфери, яка включає початкові спеціалізовані мистецькі заклади освіти – позашкільна освіта; середні спеціалізовані мистецькі заклади освіти – заклади загальної середньої освіти та професійної підготовки; вищі заклади освіти та ін.

До мережі закладів вищої освіти I-II рівнів акредитації належать музичні, художні, театральні, мистецтв і культури, хореографічні училища та коледжі. Термін навчання у цих закладах освіти становить 4-5 років. Підготовка майбутніх фахівців у сфері мистецтва, як правило, здійснюється на базі неповної загальної середньої освіти. В цих закладах вищої освіти продовжується удосконалення компетентностей, які були сформовані у початкових спеціалізованих мистецьких закладах освіти. Освітній процес у цих ЗВО відбувається на основі розширення і ускладнення творчих та художніх завдань.

Підготовку фахівців у сфері мистецтв здійснюють заклади вищої освіти III-IV рівнів акредитації державної та приватної форми власності. На той час серед них Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київський національний університет культури і мистецтв, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Харківська державна академія культури, Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Луганський державний інститут культури і мистецтв.

Термін навчання у вищих мистецьких закладах освіти становив 4-6 років за умови одержання абітурієнтом попередньої художньої освіти у ЗВО I-II рівнів

акредитації або середньої спеціалізованої мистецького закладу освіти. Це визначено досить складними за змістом навчальними планами закладів вищої освіти.

Отже, всі мистецькі заклади освіти мають свої творчі школи, що різняться за змістом, але мають єдину методику і форму навчання. Підготовка мистецьких кадрів здійснюється в процесі педагогічної практики України на основі збереження традиції. Отже, основним завданням закладів вищої мистецької освіти є забезпечення освітньої діяльності через навчальну, виховну, наукову, культурно-просвітницьку та методичну роботу.

Проведений аналіз освітніх програм показав, що базовими навчальними дисциплінами у всіх мистецьких закладах освіти є академічне мистецтво, а освітній процес здійснюється за зразками європейської класики, митців ХХ ст., сучасних художників, зразків народного мистецтва.

Отже, сформований алгоритм освітньої вертикалі мистецьких закладів освіти можна розглядати, як: початкові спеціалізовані мистецькі заклади освіти – мистецькі заклади вищої освіти І-ІІ рівнів акредитації – заклад вищої мистецької освіти. Створена мережа мистецьких закладів вищої освіти в Україні забезпечує умови для послідовного формування професійних компетентностей особистості митця.

Нині відбувається процес інтеграції України до європейського освітнього простору, проте мистецька освіта у системі Болонського процесу ще до кінця не визначена. На нашу думку, при реформуванні вищої мистецької освіти необхідно обов’язково враховувати вітчизняний конкурентоздатний досвід.

Отже, руйнація змісту вітчизняної мистецької освіти заради її уніфікації є безпідставною, адже професійна підготовка українських митців відповідає європейським вимогам у цій сфері. Безумовно, необхідно вносити зміни у законодавство щодо вищої мистецької освіти. Зокрема, у Законі України «Про вищу освіту» має бути врахована специфіка діяльності закладів вищої освіти мистецького профілю; необхідні зміни до «Нормативів чисельності студентів» денної форми навчання на одну штатну посаду НПП у ЗВО ІІІ-ІV рівнів

акредитації з напрямів «Культура» та «Мистецтво» з метою урахування специфіки мистецьких закладів вищої освіти.

На нашу думку, історичний досвід свідчить про ефективність структури системи сучасної мистецької освіти та доводить її життєдіяльність. Інтеграція мистецької освіти в культурний простір Європи можлива на основі врахування національних мистецьких традицій, її специфіки, найкращих здобутків для підготовки професіоналів у галузі мистецтва.

Швидкоплинні ринкові умови, карантинні обмеження, воєнні виклики у яких функціонують сучасні мистецькі заклади вищої освіти, вимагають сучасних підходів та блискавичної реакції на зовнішні обставини та виклики до організації їх діяльності, забезпечення ефективного й гнучкого менеджменту, використання усіх наявних можливостей для власного розвитку та подальших перспектив.

Актуальними нині залишаються і проблеми визначення специфіки підготовки майбутніх управлінців мистецької галузі, пошук напрямів взаємодії мистецького і педагогічного процесів; проблеми організації освітнього і художньо-естетичного середовища у закладах вищої освіти.

Крім того, необхідність у розробці інновацій обумовлена специфікою розвитку сучасної мистецької освіти, тобто увага акцентується на глобальних проблемах і специфічних явищах мистецької освіти, пошук інноваційних управлінських підходів є основною метою теорії і практики управління мистецькою освітою в цілому на сучасному етапі.

У цих умовах особливого значення набуває здатність системи управління закладами вищої освіти мистецького профілю до оновлення, її відкритість до інновацій.

Сучасні виклики спонукають кожен мистецький ЗВО бути неповторним, інноваційним, оскільки інновації виступають новим конкурентоспроможним продуктом освітнього світового простору, а ефективна побудова системи управління мистецьким ЗВО, яка здатна до генерації та реалізації нових ідей, стимулює розвиток креативної особистості в глобалізаційних умовах розвитку світового економічного простору.

Ефективне управління мистецьким ЗВО може бути забезпечене лише із застосуванням адекватних методів управління, що включають постановку цілей, генерування стратегії, залучення необхідних ресурсів і підтримки взаємин із зовнішнім середовищем, що в комплексі дозволить розв'язати питання конкурентоспроможності закладу вищої освіти. Також у сучасному освітньому просторі модернізація системи управління мистецькими ЗВО також зумовлена необхідністю оновлення засад їх функціонування. Такі заклади освіти мають генерувати нові ідеї та створювати середовище для їх реалізації.

Основною причиною даних трансформацій є поглиблення та інтенсифікація інтеграції вітчизняного мистецького освітнього процесу до європейських стандартів, що дасть смогу Україні ввійти в єдиний європейський освітній простір зі збереженням національної ідентичності мистецької освіти.

Безперервність «мистецької освіти має бути забезпечена характером мистецької діяльності, професійний рівень якої досягається й вдосконалюється протягом терміну тривалої навчання майбутнього митця в спеціалізованій школі, училищі та ВНЗ» (Овчарук, 2013). Завдяки цьому має сформуватися високий рівень професіоналізму, який сприятиме підготовці висококваліфікованих фахівців мистецької сфери.

Так, поряд із професійною підготовкою мистецьких кадрів, мистецький ЗВО має сформувати у своїх випускників повний обсяг професійних компетентностей, що дозволить молодим митцям легко інтегруватись у глобальний культурний простір. Адже «сучасна соціокультурна реальність висуває до митців нові виклики, активніше діє нова світова концепція територіального, соціального й економічного розвитку, яка пріоритетами розвитку інноваційної економіки визначає культурні ресурси та творчість, а мистецтво і культура виступають основними рушійними силами креативної економіки» (Падалка, 2009).

Нова реальність диктує нові умови праці митця, ставить перед ним нові завдання, які варто враховувати в процесі освіти. У зв'язку із цим сучасна

управлінська складова мистецької вищої освіти потребує суттєвого змістового оновлення.

Отже, вітчизняна система менеджменту сучасної мистецької вищої освіти, враховуючи інтенсивний інтеграційний рух вітчизняної економіки в європейський та світовий економічний простір, потребує трансформаційних змін. Вона має вчасно реагувати на зміни в сучасній економічній системі та бути гнучкою. Вирішення проблем управління мистецькими ЗВО потребує врахування особливостей їх діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Соколюк, Л. (2021). Харківська мистецтвознавча школа (1900-ті – початок 2020-х років). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* (2), 398 с.

2. Овчарук, О. В. (2013). Інновація як стратегія розвитку сучасної культурно-мистецької освіти. *Культура України*. (42), 42-49.

3. Падалка, Г. М. (2009). Мистецька освіта: сучасні проблеми розвитку. *Науковий часопис національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова*, 7 (12), 3–9.

ЗМІСТ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНОГО ТВОРУ У ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Ван Ченьсі
аспірант IV курсу спеціальності 011 Освітні, педагогічні науки
педагогічного факультету
Ізмаїльського державного гуманітарного університету
науковий керівник:
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичного та образотворчого мистецтв
Ізмаїльського державного гуманітарного університету
Олена Бухнієва

Стаття аналізує зміст художньо-педагогічної інтерпретації музичного твору засобами різних видів мистецтв (музики, літератури, живопису). Результатом художньо-педагогічної інтерпретації є не тільки комплекс мистецьких творів, а й естетична підготовка особистості дослідника, який у процесі взаємодії з педагогом набуває знань та вмінь, пов'язаних з художньо-педагогічною інтерпретацією музичного твору, освоює новітні програми, педагогічні технології, розвиває свої професійні якості, визначено значення художнього мислення для педагогічної діяльності вчителя музики.

Ключові слова: *художньо-педагогічна інтерпретація, музичний твір, твори мистецтв, художнє мислення, педагогічна діяльність.*

Художньо-педагогічна інтерпретація музичного твору – це динамічний багатоплановий, цілісний педагогічний процес, який включає навчання та виховання у системі нової філософії освіти засобами різних видів мистецтв (музики, літератури, живопису). У філософії мистецтва інтерпретація – це пояснення значення твору мистецтва. Естетична інтерпретація виражає особливе емоційне чи засноване на досвіді розуміння, найчастіше використовуване

стосовно вірша чи літературному твору, і навіть може застосовуватися до твору візуального мистецтва чи перформансу. В даному випадку педагог-інтерпретатор, використовуючи різні вербальні, виконавські та педагогічні прийоми, необхідні форми, методи роботи, навчає учнів самостійно розкривати художній образ музичного твору у вербальному (музикознавчому, художньо-образному, вербально-змістовному, візуально-асоціативному, інтегральному, акторському) та виконавчої інтерпретації та реалізувати їх у різноманітних формах у процесі виконавської та педагогічної практик (Бухнієва & Сердюченко, 2024: 46–61). На наш погляд, основою такої творчої діяльності є, по-перше, спільне мистецьке та педагогічне спілкування викладача та учня, а по-друге, єдність емпатичних, інтелектуальних, технологічних можливостей інтерпретаторів. Результатом такої інтерпретації є не лише комплекс художніх творів мистецтв, а й естетична підготовка школяра, який у процесі взаємодії з педагогом набуває знань та вмінь, пов'язаних з художньо-педагогічною інтерпретацією музичного твору, освоює новітні програми, педагогічні технології, розвиває свої професійні якості. Особлива роль у цьому процесі належить емоціям, волі, почуттям, інтуїції, мові, яка є засобом художнього мислення, людського спілкування, переживанням та співпереживанням, тому що саме на основі художньої та педагогічної емпатії відбуваються розуміння та сприйняття різних поглядів та думок (Падалка, 2008: 174–186).

Аналіз наукової літератури свідчить, що проблема формування та розвитку художнього мислення не знайшла достатнього рішення у наукових дослідженнях. У тому числі художнє мислення сприймається як категорія, що характеризує діяльність творця художніх цінностей, творів мистецтва (композитора, художника тощо). Будучи пізнавальним процесом, художнє мислення виступає необхідною передумовою будь-якої іншої психічної діяльності особистості, зокрема інтерпретації, оскільки це психічна діяльність є його згорнутий і перероблений результат. Воно передбачає такі форми інтелектуальної діяльності (процеси художнього сприйняття, осмислення, оцінки тощо), куди дослідник має спиратися у вирішенні нових складних завдань. Сказане повною мірою

стосується вчителя музики, діяльність якого, будучи творчою, в якомусь сенсі схожа на діяльність композитора чи художника. Саме мистецьке мислення стимулює подальше зростання творчого потенціалу особистості вчителя музики; з поєднання інтелектуального і чуттєвого початку воно служить основою для формування системи професійних якостей (сприйняття, пам'ять, мовлення, комунікабельність, емоційність і ін.) вчителя музики (Бухнієва & Ван Ченьсі, 2024: 55–57).

Однак у музичній педагогіці роль художнього мислення найчастіше розглядають у рамках музичного мислення, що характеризує лише одну із сторін професійної діяльності вчителя музики. Існує низка причин, що перешкоджають повноцінному формуванню художнього мислення у майбутніх вчителів музики: часто у навчанні не враховується специфіка подальшої професійної діяльності студентів; недостатньою мірою здійснюється взаємодія теорії та практики в процесі підготовки; не завжди використовується включення студентів до різних видів діяльності для мобілізації їх творчого потенціалу; слабо реалізується диференційований підхід до студентів різного рівня підготовленості. Виходячи з цього, можна стверджувати, що ще не до кінця визначено значення художнього мислення для педагогічної діяльності вчителя, його роль як значущої якості особистості в системі професійної підготовки студентів-музикантів, не вирішено також проблему формування та розвитку мистецької інтерпретації.

Вивчаючи зміст художньо-педагогічної інтерпретації музичного твору, ми орієнтувалися на праці загально-педагогічного, музично-педагогічного, музикознавчого, психолого-педагогічного, мистецтвознавчого профілів. Автори зосереджують свою увагу на моделі педагогічної діяльності майбутнього вчителя (В. Самітов, Л. Гаркуша), структурних компонентах музично-педагогічної діяльності (В. Москаленко, О. Економова), шляхах професійної підготовки вчителя музики у закладах вищої освіти (В. Крицький, Л. Мартинюк), проблеми інтерпретації музичних творів (О. Плотницька, О. Ляшенко, О. Бухнієва). Це дало нам змогу визначити дві сторони художньо-педагогічної інтерпретації музичного твору: зовнішню (об'єктивну) та внутрішню (суб'єктивну), що

охоплюють процес створення художньо-педагогічної інтерпретації музичного твору та суб’єктивні механізми особистісно-психологічного плану.

Аналіз наукової літератури дав можливість розглянути зовнішній бік художньо-педагогічної інтерпретації як інтерпретаційний процес, який має певні етапи. Їх змістом стали дії викладача-інтерпретатора, спрямовані на відтворення та подання власної версії музичного твору, на організацію осмислення мистецтвознавчого матеріалу студентами та аудиторією слухачів.

Іншою стороною художньо-педагогічної інтерпретації (внутрішньої, суб'єктивної), на наш погляд, є особисті можливості інтерпретатора, знання, вміння, пов'язані з художньо-педагогічною інтерпретацією музичного твору, а також особисті професійно-педагогічні якості: емоції, почуття, співпереживання, система відносин. Вони виявляються під час відтворення різних типів інтерпретацій у художньо-педагогічній діяльності вчителя музики. Високий рівень знань та умінь вищезгаданої інтерпретації, у поєднанні з розвиненими якостями особистості дозволяють йому наблизитися до адекватного прочитання авторського задуму творів мистецтв, самостійно створювати художньо-педагогічну інтерпретацію музичного твору та використовувати у своїй практичній діяльності різноманітні технології навчання.

Значущість дослідження різних типів інтерпретацій у художньо-педагогічній діяльності вчителя музики полягає у розробці сукупності теоретичних та методичних положень, що визначають основи концепції формування художнього мислення як професійно-значущої якості вчителя музики. До них автор відносить: вивчення художнього мислення як цілісної системи загального та музичного розвитку особистості вчителя музики; виділення двох аспектів художньо-педагогічної інтерпретації: процесуального та особистісного, де під першим мається на увазі динамічність, мінливість процесу мислення та наявність у ньому всіх компонентів діяльності (мета, результат, дії, операції тощо), а під другим – психічні властивості особистості, придбані нею в ході розумової діяльності (здібності, потреби і ін.) і є відправною точкою у подальшому розвитку; визначення сутності художньо-педагогічної інтерпретації

вчителя музики як професійно-значущої особистісної якості, що зумовлює успішність його музично-педагогічної діяльності та полягає в узгодженій взаємодії професійних знань, способів їх реалізації на практиці відповідно до кінцевої мети діяльності та творчої своєрідності особистості педагога; характеристику структури професійного художнього мислення вчителя, що включає два взаємопов'язані в процесі його розвитку рівня (ситуативний, стратегічний), а також музичні та педагогічні види інтерпретації, що взаємодіють між собою, з домінуванням другого над першим, що відображає професійну спрямованість мислення вчителя музики; встановлено невирішені проблеми, що стосуються змісту та організації освітнього процесу та перешкоджають ефективному формуванню художнього мислення студентів-музикантів, розроблено шляхи їх вирішення: конкретизовано принципи навчання (педагогічної спрямованості цілісного процесу навчання; інтонаційного освоєння дійсності; комплексної, універсальної професійної підготовки; єдності навчання, виховання та розвитку; зв'язки навчання з життям; проблемності у навчанні; індивідуального підходу), що стимулюють процес формування та розвитку художнього мислення, виявляють його професійну спрямованість.

У зв'язку з цим можна цілісно уявити художньо-педагогічну інтерпретацію музичного твору та ефективно здійснювати професійну підготовку майбутніх вчителів музики. Дослідження О. Плотницької (Плотницька, 2005: 39–42) та інших науковців дали нам можливість узагальнити різні підходи до пізнання-інтерпретації творів мистецтв, визначити та характеризувати такі етапи художньо-педагогічної інтерпретації музичних творів: сприйняття (як основа пізнання художньо-педагогічного матеріалу); осмислення (як процедура наукового методу пізнання об'єктів та суб'єктів цієї діяльності); відтворення (як результат реалізації різних форм, методів, прийомів роботи педагога з учнями, що проявляється у якісній стороні художньо-педагогічного спілкування).

Метою першого етапу є художньо-емоційне спілкування з витворами мистецтв, їх слухове та візуальне розрізнення; аналіз виразно-змістовних особливостей музичної, літературної мови та мови живопису, визначення

художнього стилю, напряму, школи; естетична оцінка виконання; розкриття емоційно-образного змісту творів, збирання та свідоме освоєння інформаційного матеріалу про мистецтво.

Другий етап – осмислення. Являє собою художньо-педагогічне спілкування вчителя з учнями та витворами мистецтв. Використовуючи педагогічний матеріал, тобто витвори мистецтв, педагог-інтерпретатор підбирає засоби, методи, прийоми роботи з учнями, які активізують засвоєння різних інтерпретаційних аналізів, правил, прийомів, інтеграційних та асоціативних принципів (Олексюк, 2009: 295–302).

Це дозволить учням самостійно розкрити об'єктивну сутність мистецьких творів у виконавській та вербальній інтерпретації. Водночас педагог, який трактує музичний твір, фразу, художній образ його частини, штрих, виконавський прийом тощо, вербально пояснює його, використовуючи різні літературні чи мальовничі твори. Наслідком таких трактувань є створення різних типів та форм художньо-педагогічної інтерпретації музичного твору.

На третьому етапі – відтворення завдяки художньо-педагогічному спілкуванню викладача та учня з витворами мистецтв, яке відбулося на другому етапі, здійснюється творче спілкування майбутнього вчителя з конкретною слухацькою аудиторією.

На думку В. Москаленко, «велике значення в процесі художньо-педагогічної інтерпретації набувають емоції (при аналізі-інтерпретації виразно-смислового значення мови мистецтв); адже «мова мистецтв – це завжди значною мірою мову емоцій» (Москаленко, 2013: 99–108).

Таким чином, художньо-педагогічна інтерпретація музичного твору тісно пов'язана з розвитком якостей особистості та здібностей, які в ній яскраво виявляються. Отже, можна говорити про те, що його досягають внаслідок формування та вдосконалення професійних педагогічних здібностей і якостей особистості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бухнієва, О., & Сердюченко, В. (2024) Інтерпретаційний аналіз в структурі професійної компетентності педагога-музиканта. *The functioning of culture and art during the war: Scientificmonograph*, 46–61. http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/book/460

2. Бухнієва, О., & Ван Ченьсі. (2024) *Народна музична творчість (філософсько-педагогічний і мистецький аспекти)*. О. О. Біла (ред.) Ізмаїл: ІДГУ. 57–77. http://surl.li/vtntdy

3. Мартинюк, Л. (2020) Музично-виконавча діяльність як фактор формування образної сфери майбутніх вчителів музичного мистецтва. *Професійно-педагогічна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва.* Кам'янець-Подільський. 295–307.

4. Москаленко, В. (2013) *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ. 99-108.

5. Олексюк, О. (2009) Ціннісно-смислова інтерпретація як творча самореалізація музиканта-виконавця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* (82), 295–302.

6. Падалка, Г. (2008) *Педагогіка мистецтва (Теорія та методика викладання художніх дисциплін)*. Київ : Освіта України. 174-186.

7. Плотницька, О. (2005) Змістовно-структурна характеристика художньо-аналітичних умінь майбутніх вчителів музики. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* (29), 39-42.

8. Плотницька, О. (2005) Теоретичні засади процесу формування художньо-аналітичних умінь у майбутніх вчителів музики. *ВІСНИК Житомирського державного університету імені Івана Франка* (21), 230-232.

ПОНЯТТЯ ПЕРФОРМАНСУ В СУЧАСНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Роксолана Виклюк,
студентка ІІ курсу бакалаврату спеціальності 024 Хореографія
Тернопільського національного педагогічного університету
Імені Володимира Гнатюка
Наталія Лупак,
доктор педагогічних наук, професор кафедри
педагогіки і методики початкової та дошкільної освіти
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

У статті окреслено місце перформансу в системі сучасної мистецької освіти. Автор аналізує основні структурні елементи дефініції «перформансу» в контексті теоретичних і практичних досліджень. Стаття актуалізує роль перформансу в освітньому процесі та вплив цього феномена на розвиток творчої особистості.

Ключові слова: *хореографія, мистецька освіта, сучасні мистецькі напрями, перформанс, перформативне мистецтво.*

Сучасна мистецька освіта інтегрує різноманітні форми самовираження та комунікації, забезпечуючи взаємодію суб'єктів через мистецькі практики, адаптовані до викликів і можливостей цифрової доби. Мистецький освітній процес – це не лише опанування художніх технік, а й передусім цілеспрямоване формування творчої особистості, здатної до критичного мислення, експериментування та генерування нових мистецьких форм.

Науковці в галузі мистецької освіти (О. Комаровська, Н. Лупак, Ю. Ковалів, Л. Масол, В. Мовчан, В. Сидоренко, Я. Топорівська та ін.), культурологи (П. Бурдьє, С. Діксон, М. Ірвін, О. Копієвська, М. McLuhan, Н. Луман, П. Осборн та ін.), мистецтвознавці (А. Білик, N. Burrio, І. Герц,

Л. Колчанова, Ю. Лошков, В. Марченко, Ф. Сагасті, Т. Уварова, О. Чумаченко та ін.) досліджують вплив модерних мистецьких напрямів та безпосередню адаптацію їх у сучасному суспільстві.

Аналіз наукових досліджень дав змогу підсумувати, що в сучасному мистецькому просторі все частіше з'являються обґрунтування новітніх форм художнього вираження. Нові форми і жанри мистецтва, які в цифрову епоху стрімко з'являються чи неочікувано трансформуються, створюють унікальні можливості для вираження ідей, уявлень про довкілля та формування цілісного ставлення до світу. Мистецтвознавець В. Марченко виокремлює такі сучасні мистецькі форми:

- *інсталяція* – базується на створенні об'ємних композицій, що встановлюють у певному просторі;
- *мультимедійне мистецтво* – засноване на використанні різноманітних ІТ-технологій, таких як комп'ютерні, аудіо-та відеоефекти, інтерактивність, віртуальна реальність;
- *вуличне мистецтво* – мистецтво створення муралів, графіті та інших мистецьких робіт на вулицях і в громадських місцях;
- *перформанс* – жива взаємодія художника з глядачем у часовому проміжку;
- *цифрове мистецтво* – мистецтво, основу якого становлять цифрові технології та програми для створення зразків мистецтва з використанням комп'ютерної графіки та відео;
- *артінсталяція* – створення об'єктів та композицій з використанням підручних різноманітних матеріалів, таких як скло, метал, тканина тощо;
- *соціальне мистецтво* – форма мистецтва, яка ставить перед собою завдання вирішення соціальних проблем, а саме: боротьба з дискримінацією, забезпечення прав людини, екологічна діяльність тощо (Марченко, 2023: 51).

Яскравим прикладом сучасного уявлення про мистецтво є перформанс. Визначення «перформансу» багатогранне і залежать від теоретичного підґрунтя дослідника, історичного контексту та конкретного перформансу. Так, у словнику

з художньої культури зазначається, шо «перформанс (з англ. performance – вистава, дія) – вид концептуального мистецтва, що спеціалізується на зображенні переживань, станів свідомості, соціально-психологічних явищ, які виникають у процесі безпосереднього людського спілкування, а засобами і матеріалами творчості є тіло, зовнішній вигляд, жести, поведінка художника, який бере на себе роль актора» (Шмагало, 2012: 102). Ю. Ковалів трактує перформанс як «одну з форм акціоністського мистецтва, де твором вважають дії автора, за якими глядачі спостерігають у режимі реального часу» (Ковалів, 2007: 208). Мистецтвознавець В. Марченко у своїй праці пояснює визначення перформанс як «живу взаємодію художника з глядачем у часовому проміжку» (Марченко, 2023: 51).

Опрацювавши зарубіжні праці з мистецтвознавства та роботи вчених, котрі досліджували феномени медіакультури, цікавими для нас виявилися міркування канадського соціолога Маршела Маклюєна. У своїй праці «Галактика Гутенберга: становлення людини друкованої книги» автор акцентує на важливості культорної події. Його концепція «медіа як продовження людини» є корисною для розуміння перформансу як медійної події, де тіло художника стає інструментом передачі повідомлення (Mcluhan, 1962). Нікола Бурріо – французький мистецтвознавець, художній критик, як і більшість дослідників, розглядає перформанс крізь призму «реляційної естетики», підкреслюючи важливість взаємодії між художником, твором та глядачем (Burrio, 2002).

Варто зазначити, що перформанси, або так звані «акції», часто виростали як приховані чи відкриті соціальні протести, демонструючи реакцію людини на всілякі заборони і табу. Тіло як художній посередник було головним діючим об’єктом, а тілесні дії набували статусу мистецьких подій. З-поміж величезного спадку перформативного мистецтва можна виокремити перформанси: Каролі Шніманн «Відріж шматок» (1964 р.) про проблему насилля над жінкою; Джексона Поллока, який як художник реалізував перехід від полотна до дій, даючи можливість людині бути пензлем і малювати картини своїм тілом, занурившись у фарбу; Марини Абрамович «Вдих. Видих. Поцілунок», «Енергія

спокою», «Стосунки у часі», «Аааaа – Аааaа» (1977 – 1978 рр.), в яких порушується проблема межі людського терпіння; Тейчина Сьє «Рокові перформанси» (1980-ті рр.) про роздуми над природою часу і жорстких обмеженнях, які людина собі виставляє сама: не читати, не писати, не слухати радіо, не дивитися телевізор, не спілкуватися, не виходити з клітки, не заходити в приміщення тощо; Сантьяго Сьєрра «Ветерани війни в кутку» (2011 р.), де учасники бойових дій знаходяться в кутках кімнати «сам на сам» та багато інших.

Перформанс як феномен сучасного мистецтва дедалі частіше займає домінантну позицію у мистецькій освіті. Його інтеграція в навчальний процес сприяє розвитку творчого потенціалу студентів, формуванню критичного мислення та навичок міждисциплінарної співпраці. Перформанс постає не лише об’єктом чи предметом дослідження, а й ефективним інструментом навчання. Перформативні практики дозволяють студентам експериментувати, виходити за межі традиційних художніх форм та розвивати власний мистецький стиль. Перформанси стимулюють уяву, креативність, формують здатність до імпровізації та, як правило, передбачають командну роботу, що сприяє розвитку навичок активної комунікативної дії, взаємодії та досягнення спільних творчих цілей. Створення авторської перформативної акції дозволяє студентам досліджувати актуальні соціальні, політичні та культурні проблеми, формуючи власну позицію.

Отже, перформанс є важливим компонентом сучасної мистецької освіти. Він не лише розширює можливості для творчого самовираження, але й сприяє розвитку ключових компетентностей, необхідних для успішної діяльності в сучасному світі. Інвестування в розвиток перформансу в освітньому процесі є інвестицією в майбутнє.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ковалів, Ю. І. (2007). *Літературознавча енциклопедія.* Київ: ВЦ «Академія».

2. Марченко, В. В. (2023). Сучасні трансформаційні процеси в культурі і мистецтві. *Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи:* матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (с. 50–51). Київ: НАКККіМ.

3. Шмагало, Р., & Гнатишин, І. (2012). *Словник педагогіки художньої культури та менеджменту мистецтва: терміни, поняття, дефініції.* Львів: ЛНАМ.

4. Burrio, N. (2002). *Relational Aesthetics.* Dijon: Les Presses du réel.

5. McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man.* Toronto: University of Toronto Press.

РОЛЬ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У ФОРМУВАННІ ЕСТЕТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ УЧНІВ

Марія Гнатів,
студентка ІІІ курсу бакалаврату
спеціальності 014. Середня освіта. Музичне мистецтво
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Валентина Водяна
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри педагогіки і методики
початкової та дошкільної освіти
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка

У статті досліджується роль вокального мистецтва як ефективного формування естетичних цінностей учнів. Розглядаються основні аспекти впливу вокальної діяльності на розвиток естетичного сприйняття, музичних здібностей та загального культурного рівня учнів. Аналізуються методи та принципи роботи з вокальним репертуаром, особливості колективних форм музичної діяльності та значення концертної практики у формуванні естетичних цінностей.

Ключові слова: *середня освіта, музичне мистецтво, естетичні цінності, музична освіта, естетичне виховання, музичні здібності, вокальна педагогіка.*

Формування естетичних цінностей учнів є одним із пріоритетних завдань сучасної освіти, що спрямовані на розвиток гармонійної особистості, здатної сприймати, цінувати та створювати прекрасне. Вокальне мистецтво, як особливий вид музичної діяльності, має ключову роль у цьому процесі, забезпечуючи безпосередній зв’язок між емоційним сприйняттям музики та її відтворенням через найбільш природний музичний інструмент – людський голос.

Дослідженням проблем формування естетичних цінностей у музичній освіті займалися такі науковці: В. Антонюк (Антонюк, 2019), С. Гончаренко (Гончаренко, 2018), Л. Масол (Масол, 2020), О. Олексюк (Олексюк, 2021), Г. Падалка (Падалка, 2019), О. Ростовський (Ростовський, 2020), В. Черкасов (Черкасов, 2018). В їхніх наукових працях розглядаються різноманітні аспекти музично-естетичного виховання, розвитку музичних здібностей та формування естетичної культури особистості.

Естетичні цінності формуються в процесі активної взаємодії особистості з мистецтвом, і вокальна діяльність надає для цього унікальні можливості. Спів є не лише засобом музичного розвитку, але й потужним інструментом емоційного та духовного збагачення особистості, формування її світогляду та культурних орієнтирів.

Значущість вокального мистецтва у формуванні естетичних цінностей учнів зумовлена його синкретичною природою, що поєднує музику і поезію, емоційне та раціональне, індивідуальне та колективне начало. У вокальному процесі діяльності розвивається комплексний вплив на особистість учня, що охоплює різні аспекти його розвитку.

Розвиток музичних здібностей через вокальну діяльність є фундаментальною основою формування естетичних цінностей. Робота над музичним слухом, відчуттям ритму, координацією слуху і голосу не лише покращує виконавські навички, але й розвиває здатність до тонкого сприйняття музики, розуміння її виразних засобів та художньої цінності.

Важливим аспектом формування естетичних цінностей є робота над вокальною технікою. Опанування правильного дихання, звукоутворення, артикуляції вимагає від учнів концентрації уваги, розвиває їхню здатність до самоконтролю та самовдосконалення. При цьому технічні аспекти вокального виконання необхідно розглядати не як самоціль, а як засіб досягнення художньої виразності і, як наслідок формування естетики співу.

Особливе значення у формуванні естетичних цінностей має репертуарна політика. Вокальний репертуар повинен відповідати таким критеріям:

- художня цінність творів;
- відповідність віковим особливостям учнів;
- різноманітність жанрів та стилів;
- доступність для виконання;
- виховна спрямованість.

Народна пісня займає особливе місце у вокальному репертуарі, так як вона є носієм національних культурних традицій, втіленням естетичних ідеалів народу. Через народну пісню учні залучаються до свого культурного коріння, осягають глибину та багатство національної музичної спадщини.

Колективні форми вокальної діяльності – хоровий спів та ансамблеве виконання – мають особливе значення у формуванні естетичних цінностей. Вони розвивають здатність відчувати красу у співпраці, відчуття ансамблю. Крім того, колективний спів створює особливу емоційну атмосферу, що сприяє більш глибокому естетичному переживанню музики.

Концертна діяльність є популярним стимулом для розвитку естетичних цінностей учнів. Підготовка до виступу та форма виступу мають таке значення, як артистизм, емоційна виразність, сценічна культура. Успішний виступ на самооцінці учнів, мотивує їх до вдосконалення своїх вокальних навичок.

У формуванні естетичних цінностей засобами вокального мистецтва особливо важливо враховувати вікові особливості учнів. У молодшому шкільному віці переважає емоційне сприйняття музики, тому основна увага приділяється розвитку емоційної чутливості та образного мислення. У підлітковому зростає роль інтелектуального осмислення музики, формується здатність до естетичного судження.

Педагогічний процес формування естетичних цінностей повинен будуватися на принципах:

- систематичності та поступовості;
- доступності та індивідуального підходу;
- єдності технічного та художнього розвитку;
- зв'язку з життєвим досвідом учнів.

Особливу роль у формуванні естетичних цінностей має педагог, який повинен бути не лише професійним вокалістом, але й носієм високої музичної культури. Його завдання – створити на заняттях атмосферу творчості та натхнення, що стимулює інтерес учнів до вокального мистецтва.

Міждисциплінарні зв'язки грають важливу роль у формуванні естетичних цінностей. Інтеграція вокального мистецтва з іншими видами художньої діяльності – літературою, образотворчим мистецтвом, хореографією – збагачує естетичний досвід учнів, формує цілісне уявлення про мистецтво.

Таким чином, вокальне мистецтво є ефективним засобом формування естетичних цінностей учнів, що забезпечує комплексний вплив на розвиток особистості. Системна робота з розвитку вокальних навичок, вивчення різноманітного репертуару, участь у концертній діяльності створюють умови для формування стійких естетичних цінностей та ідеалів. При цьому важливо забезпечити індивідуальний підхід до кожного учня, враховуючи його можливості, інтереси та потреби.

Процес формування естетичних цінностей засобами вокального мистецтва вимагає також особливої уваги до психологічних аспектів музичного розвитку учнів. Важливо розуміти, що естетичне сприйняття музики тісно пов'язане з емоційним інтелектом особистості, її здатністю до емпатії та рефлексії.

Сучасні дослідження в галузі музичної психології підтверджують, що регулярні заняття вокалом сприяють розвитку не тільки музичних здібностей, але й загальних когнітивних функцій. Спів активізує різні відділи мозку, покращує пам'ять, увагу, здатність до концентрації. Це має особливе значення для загального розвитку учнів та їх академічної успішності.

Важливим аспектом формування естетичних цінностей є створення результату успіху на заняттях. Кожен учень має можливість відчути радість від досягнення, хоча б найменшого. Це вимагає від педагога вміння правильно оцінювати можливості навчання та ставити перед ним посильні завдання.

Інноваційні технології навчання також сприяють важливій ролі у формуванні естетичних цінностей. Використання мультимедійних засобів,

електронних освітніх ресурсів, можливостей дистанційного навчання розширює освітній простір та створює додаткові можливості для музичного розвитку учнів.

Особливу увагу слід приділити роботі з обдарованими дітьми. Для таких учнів необхідно створити умови для максимальної реалізації їхнього творчого потенціалу через:

- участь у конкурсах та фестивалях різного рівня;
- індивідуальні програми розвитку;
- можливість сольних виступів;
- додаткові заняття та майстер-класи.

При цьому важливо пам’ятати, що розвиток музичної обдарованості має відбуватися в контексті загального естетичного виховання, формування особистості. Значну роль у формуванні естетичних цінностей змінює взаємодія з батьками учнів. Важливо залучити батьків до музично-естетичного виховання дітей через:

- спільне відвідування концертів;
- обговорення музичних вражень;
- підтримку домашніх занять музикою;
- участь у шкільних музичних заходах.

Проектна діяльність є ефективним засобом формування естетичних цінностей. Участь у музичних проектах дозволяє учням проявити ініціативу, розвинути організаторські можливості, відчути себе частиною творчого колективу. Це можуть бути:

- тематичні концерти;
- музичні вистави;
- фестивалі;
- дослідницькі проекти з історії музики.

У формуванні естетичних цінностей важливе місце займає розвиток критичного мислення учнів. Вони повинні навчитися аналізувати музичні твори, обґрунтовувати своє естетичне судження, розуміти зв'язок музики з іншими видами мистецтва та життя суспільства.

Сучасний етап розвитку освіти також вимагає уваги до проблем збереження та розвитку національних музичних традицій. Вокальне мистецтво може стати ефективним засобом формування національної ідентичності учнів, розуміння ними своєї культурної спадщини та її місця у світовому мистецькому просторі.

Важливо також враховувати вплив сучасної масової культури на формування естетичних цінностей учнів. Завдання педагога – допомогти учням орієнтуватися в різноманітті музичних стилів та напрямків, формувати критичне ставлення до явищ масової культури, розвивати здатність відрізняти справжнє мистецтво від сурогатів.

Таким чином, формування естетичних цінностей засобами вокального мистецтва є складним багатоаспектним процесом, що вимагає комплексного підходу та врахування різноманітних факторів впливу на особистість учня. Успішність цього процесу залежить від професійної майстерності педагога, створення сприятливого освітнього середовища та активної участі всіх суб'єктів освітнього процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк, В. Г. (2019). *Вокальна педагогіка (сольний спів)*. Київ: ЗАТ «Віпол».

2. Гончаренко, С. У. (2018). Український педагогічний словник. Київ: Либідь.

3. Масол, Л. М. (2020). Методика навчання мистецтва в початковій школі. Харків: Ранок.

4. Олексюк, О. М. (2021). *Музична педагогіка*. Київ: КНУКіМ.

5. Падалка, Г. М. (2019). Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ: Освіта України.

6. Ростовський, О. Я. (2020). *Теорія і методика музичної освіти*. Тернопіль: Навчальна книга–Богдан.

7. Черкасов, В. Ф. (2018). *Теорія і методика музичної освіти*. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка.

ІДЕЇ ОКСАНИ СУХОВЕРСЬКОЇ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ВИКЛИКІВ ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ МОЛОДІ

Олександра Данькова,
студентка IV курсу спеціальності 024 «Хореографія»
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
науковий керівник:
старший викладач кафедри хореографії
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Галина Матущак

У статті розглядаються ідеї Оксани Суховерської у контексті сучасних викликів професійного становлення молоді. Аналізуються три основні аспекти її педагогічної спадщини: формування духовно і фізично здорової особистості, значення естетики руху у підготовці до професійних викликів та цінність збереження української хореографічної спадщини. Наголошується на важливості інтеграції її методик у сучасну систему освіти для гармонійного розвитку молоді, формування національної ідентичності та професійної стійкості.

Ключові слова: *Оксана Суховерська, духовне і фізичне здоров'я, естетика руху, хореографія, національна ідентичність, професійне становлення молоді.*

Постановка проблеми. Оксана Суховерська, видатна українська педагогиня та культурна діячка, у своїй діяльності акцентувала увагу на гармонійному розвитку особистості через руханку та ритміку. Особливу увагу вона приділяла моральному й психологічному вихованню молоді, яке, на її думку, є невід'ємною складовою професійного становлення. В умовах війни, яка охопила Україну у XX столітті, вона розглядала фізичну культуру як засіб формування стійкості духу та віри у власні сили.

Сьогодні, у контексті війни, питання морального та психологічного виховання молоді набувають нового значення. Як у минулому, так і зараз, виховання моральної стійкості та любові до української культури є важливим елементом у процесі професійного становлення нових поколінь. На нашу думку, використання ідей українських педагогів, зокрема Суховерської, покращить ефективність сучасних освітніх програм.

Мета статті. Проаналізувати педагогічну спадщину Оксани Суховерської та дослідити її актуальність у контексті формування моральної та психологічної стійкості сучасної молоді.

Аналіз дослідження. Ідеї Суховерської були спрямовані не лише на зміцнення фізичного здоров'я, але й на формування моральних якостей: відповідальності, взаємопідтримки та національної свідомості. Ці аспекти залишаються недостатньо дослідженими, особливо в контексті їх адаптації до сучасної освіти в умовах війни.

Діяльність Оксани Суховерської досліджується переважно в історико-педагогічному контексті. Зокрема, у працях сучасних науковців наголошується на її внеску у розвиток української освіти та фізичного виховання.

Виклад основного матеріалу. Сучасне суспільство стикається з численними питаннями у процесі професійного становлення молоді. Перша ідея Оксани Суховерської, яку варто розглянути в контексті сучасних викликів, говорить про те, що найкращий показник сили й потенціалу суспільства – це людина з гармонією тіла і духу.

Педагогиня наголошувала на важливості поєднання фізичного та духовного здоров'я у формуванні гармонійної особистості. Вона вважала, що здорове тіло і моральний дух є запорукою не лише індивідуального успіху, а й процвітання всього суспільства. **Як вона зазначала у своїй праці** «Духовно і тілесно здорова одиниця є скарбом, є продукцією народу» (Федів-Суховерська, 1927 : 144).

Методика Суховерської ґрунтувалася на вихованні через руханку, де фізичні вправи доповнювалися морально-етичними принципами. Наприклад,

вона впроваджувала дисципліну, взаємоповагу, як від учнів до педагога, так і навпаки та відповідальність (Гавалюк, 2018). Це все невід'ємні складові сучасного фізичного виховання.

В умовах швидких змін сучасного світу, виховання фізично і духовно здорової молоді є важливим завданням як для освітніх закладів, так і для держави. Такий підхід допомагає формувати стійких, відповідальних і продуктивних громадян, здатних досягати високих професійних цілей.

Другою важливою ідеєю є е**стетика руху у підготовці молоді до професійних викликів.**

Суховерська бачила руханку не лише як фізичну активність, а як мистецтво, що формує культуру руху. Естетика руху, за її підходом, сприяє розвитку гармонії, витонченості та впевненості, які важливі для професійної самореалізації (Суховерська, 2011 : 120).

Як це працювало:

1. **Естетика у методиках Суховерської.** У її заняттях велика увага приділялася красі рухів. Танцювальні та ритмічні вправи формували у студентів почуття ритму, координацію та грацію.

2. **Невербальна комунікація.** Через рухи і поставу формувалася впевненість, що особливо важливо для професій, пов'язаних із публічними виступами чи спілкуванням.

Сьогодні, коли невербальне спілкування відіграє ключову роль у взаємодії, розвиток культури руху стає важливим елементом професійної підготовки.

Третя ідея, яку розвивала Оксана Суховерська була про цінність історичної спадщини хореографії в Україні.

Протягом багатьох століть українська хореографія як складова національної культури зазнавала руйнування та знищення. Особливо, це проявлялося під час радянської доби, коли національні культурні традиції активно витіснялися, а на їх місце насаджувалися російські методи навчання та культурні моделі. За основу професійного хореографічного виховання бралися підходи російських педагогів, ігноруючи багатий спадок українського народного

танцю, ритміки та хореографії. Українські народні танці спрощувалися або піддавалися трансформації, щоб відповідати ідеологічним вимогам.

Такі дії призводили до поступової втрати культурної ідентичності. Хореографія, яка є одним із найяскравіших засобів самовираження народу, ставала інструментом русифікації. Оксана Суховерська стала однією з тих педагогів, які усвідомлювали загрозу втрати національної культури та активно боролися за її збереження. Вона не лише захищала українську хореографію від знищення, але й створювала нові методики, засновані на автентичних традиціях. Сама ж Оксана Суховерська в інтерв'ю, опублікованому у львівській газеті «Нова хата» 1936 р., стверджувала: «Хіба ви не знаєте, скільки перешкод стоїть у нас на дорозі цього мистецтва? Але праця сама дає мені вдоволення. Це навіть мало сказано, – це зміст мого життя» (Суховерська, 1936 : 2).

Особливості та досягнення педагогічної діяльності О. Суховерської:

1. **Збереження національної ідентичності.** В умовах культурної асиміляції вона наполягала на важливості українських традицій у фізичному та естетичному вихованні молоді.

2. **Інноваційність.** Суховерська адаптувала народну ритміку до потреб сучасної освіти, перетворюючи її на потужний інструмент гармонійного розвитку.

3. **Формування спадщини.** Вона стала авторкою методик, які дозволяли інтегрувати елементи української хореографії в систему виховання, тим самим заклавши фундамент для подальшого розвитку цієї галузі (Суховерська, 2024).

Сьогодні, в умовах відродження української культури, проблема збереження та популяризації хореографічної спадщини набуває особливої важливості. Сучасна молодь, яка стикається з викликами глобалізації та культурної уніфікації, потребує доступу до власних культурних коренів. Хореографія, що базується на традиціях, може стати потужним засобом виховання національної ідентичності, впевненості та самоповаги.

Висновок. Ідеї Оксани Суховерської, які об'єднують фізичне, моральне та естетичне виховання, є важливими для відповіді на сучасні виклики у

професійному становленні молоді. Інтеграція її підходів у сучасну систему освіти сприятиме формуванню гармонійної, стійкої та самовпевненої особистості.

Особливе значення має її внесок у збереження та розвиток української хореографічної спадщини. У часи, коли національна культура зазнавала утисків, Суховерська не лише захищала українське мистецтво, а й створювала нові методики, засновані на автентичних традиціях. Її діяльність допомогла зберегти унікальність української хореографічної культури, що є ключовим елементом для формування самосвідомої молоді в умовах сучасних викликів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гавалюк, Р (2018). Невідома історія Оксани Суховерської. *Фотографії старого Львова*. Вилучено із: https://photo-lviv.in.ua/nevidoma-istoriya-oksany-suhoverskoji/

2. Суховерська: її мистецький шлях. (1936). *Нова хата*, (20), 2. Львів: Українське народне мистецтво.

3. Суховерська, О. (2011). Рухові забави та ігри. *З мелодіями й примовками*. Львів: Свічадо.

4. Суховерська Оксана (2024). URL: https://salo.li/3e8C53e

5. Федів-Суховерська, О. (1927). Жіночий світ і культ тіла. Наш світ. *Альманах «Жіночої долі»*. Коломия: «Жіноча доля».

ВИКОРИСТАННЯ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА УРОКАХ МУЗИКИ

Світлана Йордовська,
студентка ІІІ курсу бакалаврату
спеціальності 014. Середня освіта. Музичне мистецтво
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Валентина Водяна
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри педагогіки і методики
початкової та дошкільної освіти
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

У статті розглядається використання інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) на уроках музики як засобу підвищення ефективності навчального процесу. Акцентується увага на інтеграції цифрових інструментів, таких як мультимедійні матеріали, онлайн-платформи, аудіо- та відеоресурси, а також нотні редактори. Аналізуються переваги ІКТ, зокрема підвищення мотивації учнів, індивідуалізація навчання та розвиток творчих здібностей. Водночас обговорюються виклики, пов'язані з недостатнім технічним забезпеченням та необхідністю підготовки педагогів до роботи з цифровими технологіями.

Ключові слова: *середня освіта, музичне мистецтво, цифрові інструменти, інтерактивне навчання, мультимедія, інформаційні-комунікаційні технології.*

Сучасність – це час безперервних технологічних змін, особливо в освітній сфері, де персональний комп'ютер займає ключове місце в інформаційних технологіях навчання. Швидкий потік новин, реклама, використання

комп’ютерних технологій у медіа, а також поширення ігрових приставок, електронних гаджетів і комп’ютерів суттєво впливають на формування світогляду учнів і їхнє сприйняття світу. У відповідь на ці виклики викладачам важливо впроваджувати нові підходи до подання навчального матеріалу. Інформаційно-комунікаційні технології (ІКТ, з англ. Information and Communications Technology, ICT) часто розглядаються як синонім інформаційних технологій (ІТ). Однак, ІКТ – це ширше поняття, яке охоплює уніфіковані технології та інтеграцію телекомунікацій (провідних і бездротових мереж), комп’ютерних систем, апаратного й програмного забезпечення, накопичувачів даних, а також аудіовізуальних засобів. Завдяки цьому, користувачі мають змогу створювати, отримувати доступ, зберігати, передавати й редагувати інформацію. Іншими словами, ІКТ включає в себе не лише ІТ, але й телекомунікації, медіа, аудіо- та відеообробку, передачу даних, а також функції управління й моніторингу мереж. Сучасні реалії вимагають відмови від застарілих методів і засобів навчання, які вже не відповідають потребам стрімкого розвитку науково-технічного прогресу. Це спонукає до впровадження інноваційних підходів до навчання, а також адаптації нових технологій у навчальний процес. Особливо актуально це для формування професійних умінь і навичок, оскільки їх ефективне засвоєння потребує використання значної кількості наочних матеріалів і інтерактивних засобів. Такі засоби сприяють підвищенню ефективності навчання та досягненню поставлених освітніх цілей.

Проблему використання інформаційних технологій для уроків музичного мистецтва досліджували багато науковців, серед них Т. Затяміна (Затяміна, 2005), Ю. Машбиць (Машбиць, 1997), О. Пометун (Пометун, 2004) та ін..

Мета статті – дослідити використання інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) на уроках музики для підвищення ефективності навчального процесу.

Інформаційно-комунікаційні технології – це сучасні методи підготовки, обробки та передачі інформації, які забезпечують інтерактивну взаємодію між викладачем і тим, кого навчають. У навчальному процесі ці технології базуються

на використанні комп’ютерів, програмного забезпечення та інших цифрових інструментів, які сприяють ефективному засвоєнню знань. Комп’ютерні (нові інформаційні) технології навчання є основою для організації передачі навчального матеріалу, де центральним елементом є комп’ютер. Це не просто технічний засіб, а комплексний інструмент, який дозволяє зробити процес навчання більш гнучким, адаптивним і захоплюючим, відкриваючи нові можливості для інтерактивного навчання, індивідуального підходу та творчого розвитку учнів. Окрім цього, ІКТ формують нову культуру взаємодії у навчальному середовищі, сприяючи розвитку цифрових компетентностей, що є важливими для сучасного життя і професійної діяльності.

Використання інформаційно-комунікаційних технологій на уроках музичного мистецтва відкриває широкі можливості для покращення якості навчання, розвитку творчого потенціалу учнів та формування їхніх музичних здібностей. Сучасні дослідники у своїх роботах підкреслюють важливість впровадження ІКТ у навчальний процес, пропонуючи різні підходи до їх використання. Завдяки ІКТ освітяни отримують інструменти для створення інтерактивного навчального середовища, яке відповідає сучасним вимогам. Науковці підкреслюють, що використання ІКТ дозволяє зробити уроки музики більш доступними, цікавими й індивідуалізованими. Наприклад, мультимедійні матеріали, такі як відеоуроки, аудіозаписи, інтерактивні вправи та віртуальні музичні інструменти, забезпечують можливість адаптації навчального матеріалу під потреби конкретного учня. Вони також сприяють активізації пізнавальної діяльності, оскільки залучають різні органи чуття учнів.

Методика застосування інформаційно-комунікаційних технологій на уроках музики є важливим аспектом сучасної освіти, що сприяє активізації навчального процесу та розвитку творчого потенціалу учнів. ІКТ дозволяють урізноманітнити навчальні методи, зробити їх більш інтерактивними та залучити учнів до активної музичної діяльності, що сприяє кращому засвоєнню матеріалу.

Одним із основних напрямів застосування ІКТ на уроках музики є використання мультимедійних ресурсів. Це може бути перегляд відео- та

аудіофрагментів музичних творів, що дозволяє учням краще зрозуміти контекст, в якому були створені ті чи інші композиції, а також оцінити різноманітні стилі та жанри музики. Мультимедійні презентації допомагають візуалізувати складні музичні терміни та поняття, що полегшує їх розуміння та запам'ятовування.

Інтерактивні дошки та програми для створення музичних творів є потужним інструментом для розвитку музичних навичок. За допомогою таких програм учні можуть створювати власні композиції, записувати їх, редагувати та аналізувати. Це сприяє розвитку творчих здібностей, а також дає змогу працювати з різними музичними інструментами та звуковими ефектами, що розширює їх музичний досвід. Крім того, ІКТ дозволяють здійснювати інтерактивні завдання, в яких учні можуть активно брати участь, наприклад, виконувати вправи на визначення музичних інтервалів, ритмічних схем або тональностей.

Іншим важливим аспектом є використання програм для нотної грамоти та музичної теорії. За допомогою таких програм учні можуть не лише вивчати теорію музики, а й практично застосовувати її, записуючи власні твори, працюючи з нотами та аналізуючи структуру композицій. Це дозволяє інтегрувати теоретичний матеріал із практичними заняттями, що робить навчання більш цілісним і системним.

ІКТ також сприяють розвитку слухових навичок учнів. Наприклад, використання програм для аналізу музичних творів дозволяє учням слухати композиції з різними музичними інтерпретаціями, що покращує їх здатність до порівняння та оцінки різних стилів виконання. Завдяки використанню комп'ютерних технологій можна створювати вправи для розвитку музичного слуху, зокрема для навчання розпізнавання нот, акордових послідовностей та музичних інтервалів.

Важливим елементом є також інтеграція ІКТ у процес оцінювання учнів. Використання онлайн-платформ для тестування та оцінки знань дозволяє швидко отримувати зворотний зв'язок і коригувати навчальний процес відповідно до потреб учнів. Крім того, ІКТ дають можливість для створення

індивідуальних навчальних траєкторій, що дозволяє враховувати рівень знань та інтереси кожного учня.

Таким чином, методика застосування ІКТ на уроках музики має велике значення для розвитку музичних здібностей учнів, підвищення їх зацікавленості в предметі та забезпечення більш ефективного засвоєння навчального матеріалу. Застосування сучасних технологій дозволяє зробити уроки музики більш інтерактивними, цікавими та доступними для учнів різного рівня підготовки.

Однак у впровадженні ІКТ є виклики, такі як недостатнє технічне забезпечення шкіл, потреба в підготовці вчителів до використання цифрових інструментів та обмеження доступу до сучасних програмних засобів. Загалом, ІКТ змінюють підхід до навчання музики, роблячи його більш сучасним, ефективним і цікавим, але вимагають подолання низки технічних і організаційних труднощів. Таким чином, використання ІКТ на уроках музичного мистецтва дозволяє створити інноваційне освітнє середовище, що сприяє як загальному розвитку учнів, так і формуванню їхніх музичних компетентностей.

Отже, використання інформаційно-комунікаційних технологій на уроках музичного мистецтва є важливим напрямом розвитку сучасної освіти. ІКТ забезпечують інтерактивність, індивідуалізацію та емоційну залученість учнів, сприяють формуванню творчих здібностей, музичного слуху та естетичного сприйняття. Завдяки використанню мультимедійних матеріалів, онлайн-платформ та цифрових інструментів уроки музики стають доступнішими та цікавішими для учнів різного рівня підготовки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Затяміна, Т. (2005). Про досвід використання педагогічних технологій на уроках музики. *Музика в школі, 5*, 28–33.

2. Машбиць, Ю. І. (ред.). (1997). *Основи нових інформаційних технологій навчання:* посіб. для вчителів. Київ: ІЗМН.

3. Пометун, О. І., (ред.). (2004). *Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання:* наук.-метод. посібник (192 с.). Київ: А. С. К.

КЛАСИЧНА ТА ІННОВАЦІЙНА БЕСІДА ЯК МЕТОД РОЗВИТКУ ОЦІННИХ УМІНЬ НА ЗАНЯТТЯХ ОБРАЗОТВОРЧИМ МИСТЕЦТВОМ У НОВІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ШКОЛІ (НУШ)

Надія Заїка,
студентка ІІ курсу спеціальності
014. 12 Середня освіта (Образотворче мистецтво)
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
науковий керівник:
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри образотворчого мистецтва,
дизайну та методики їх навчання
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Ірина Пацалюк

У статті розглядається значення класичних та інноваційних бесід як ефективних методів розвитку оцінних умінь на уроках образотворчого мистецтва в контексті Нової української школи. Аналізуються особливості класичної та інноваційної бесіди, що сприяє поетапному розвитку критичного мислення учнів, їх комунікативних здібностей та інноваційних підходів, які включають інтерактивні технології й творчі методи. Обґрунтовано доцільність інтеграції класичної та інноваційної бесіди для формування всебічно розвиненої особистості.

Ключові слова: *Нова українська школа, образотворче мистецтво, класична бесіда, інноваційні методи, інноваційна бесіда, оцінні уміння, критичне мислення.*

Освітня реформа Нової української школи (НУШ) передбачає переорієнтацію освітнього процесу з передавання знань на формування компетентностей. Це особливо актуально для уроків мистецького циклу, які

спрямовані не лише на розвиток творчих здібностей, а й на формування критичного мислення, образотворчості, оцінних умінь та здатності до рефлексії. Уроки образотворчого мистецтва стали важливим інструментом у створенні середовища, яке сприяє інтелектуальному та естетичному зростанню школярів.

Одним із ефективних методів розвитку оцінних умінь є бесіда, що дає можливість учням не тільки описувати побачене, але й аналізувати, робити висновки та обґрунтовувати власну думку. У контексті НУШ особливо важливим є поєднання класичних і сучасних (інноваційних) підходів до організації бесіди.

За крайній період часу методичними аспектами бесіди займались Сидоренко (2019) – використання методу бесіди для розвитку критичного мислення учнів на уроках образотворчого мистецтва, Ткаченко (2018) – теоретичні та методичні аспекти використання методу бесіди на уроках образотворчого мистецтва, Масол (2015, 2020) – інноваційна бесіда, фасилітована бесіда та ін..

Класична бесіда як метод навчання – це традиційний метод педагогіки, що базується на діалозі між учителем і учнем. У рамках уроків образотворчого мистецтва вона виконує кілька важливих функцій: пізнавальну, «мотиваційну, освітню, розвивальну, виховну тощо» (Велика українська енциклопедія, 2016: 471). Охарактеризуємо найсуттєвіші:

1. Пізнавальна функція: учні отримують нові знання про художні техніки, стилі та видатних митців.

2. Мотиваційна функція: учні емоційно надихаються до сприймання та образотворчості.

3. Розвивальна функція: учні вчаться аналізувати твори мистецтва, висловлювати власні судження та розуміти контекст створення художнього твору.

4. Виховна функція: бесіда допомагає виховати в учнях естетичний смак і повагу до культурної спадщини, соціалізувати їх, у бесіді реалізується уміння презентувати себе, власну діяльність.

В освітньому процесі бесіда виконує і інші функції.

Навчаючи школярів, використовуючи класичну бесіду вчителі будують її, дотримуючись певної етапності, враховують домінуючий зміст, а саме: соціальний, мистецький чи естетичний. Наприклад, апелюючи до естетичного змісту твору Тараса Шевченка «Катерина» вчитель може запропонувати такі запитання:

1. Які почуття викликає цей твір?

2. Як художник передав емоційний стан героїні через кольорову палітру?

3. Чому ця робота важлива для української культури?

Ставлячи запитання, учитель допомагає учням поступово розвивати оцінні уміння, усвідомлювати власні емоції у процесі сприймання, формувати ставлення. Важливим є те, що запитання мають бути послідовними, враховувати вік учнів і їхній рівень підготовки. Молодші школярі краще реагують на прості запитання, тоді як старші можуть виконувати більш складні завдання, наприклад, порівнювати кілька художніх стилів або аналізувати еволюцію творчості митця.

За крайній період часу в освітній процес активно впроваджують інноваційну бесіду. Означений метод бесіди орієнтований на активізацію пізнавальної діяльності учнів через використання сучасних технологій, інтерактивних інструментів та креативних прийомів. Вони спрямовані на розвиток компетентностей XXI століття, таких як критичне мислення, креативність, комунікація.

В науковій думці виділяють інтерактивні інструменти для проведення бесід. Одним із популярних підходів є використання цифрових платформ, таких як Padlet, Mentimeter або Kahoot, де учні можуть колективно оцінювати мистецькі твори в реальному часі. Наприклад, учитель може створити інтерактивну дошку в Padlet, де учні розміщуватимуть свої коментарі щодо певного мистецького твору. Після цього клас обговорює найцікавіші з них.

Серед інновацій і евристична бесіда. Луців констатує: «евристична бесіда – діалогічний метод двохсторонньої взаємодії вчителя та учнів початкових класів,

що базується на розв'язанні проблемного завдання за допомогою основних і додаткових запитань пошукового характеру. Така робота призводить до активізації учнів самостійного пошуку правильної відповіді». (Луців, 2014: 92)

Такий тип бесіди передбачає пошук відповідей через серію запитань, які поступово розкривають суть проблеми. Як правило її використовують при роботі з учнями базової школи. Наприклад, розглядаючи картину Казимира Малевича «Чорний квадрат», учитель запитує:

1. Що ви бачите на картині?
2. Чому цей твір викликав стільки суперечок у мистецькому світі?
3. Як би ви охарактеризували цей твір з позиції сучасності?

Такі питання допомагають учням мислити глибше, знаходити нові смисли та розвивати власну оцінну позицію.

Масол до інновацій відносить і фасилітовану дискусію. Авторка вважає, що ця технологіє є високоефективною. «Важлива відмінність цієї інтерактивної технології від традиційної – відсутність додаткової інформації про авторів творів, час їх створення, художні засоби тощо. Без зовнішньої інформації діти мають навчитися «вичерпувати» зміст твору із самого твору. (Практика свідчить, що фактологічна інформація швидко забувається)». (Масол, 2015, : 94)

Для фасилітованої дискусії Масол (2015) виділяє обов'язкові елементи та рекомендації щодо співпраці. Елементи:

1. Серія, розроблених педагогом (фасилітатором) запитань, спрямованих на актуалізацію пізнавальних процесів та мислення. Питання, як правило, відкритого типу, що змушує учнів мислити, висловлювати відчуття;

2. «До ключових елементів технології належать парафраз і пов'язування думок учнів (лінкінг). Прийоми перефразування і пов'язування відповідейверсій дітей під час групової рефлексії забезпечують утримання дискусії на високому рівні активності й спрямування на кінцевий результат – розуміння змісту творів, які сприймаються та обговорюються» (Масол, 2015: 96).

3. Добір творів для сприймання.

Серед рекомендацій – оцінювати відповіді дітей позитивно, не поділяти їх на «правильні» та «неправильні»; залучати до обговорення усіх; встановлювати звязок між висловлюваннями учнів.

Як бачимо, фасилітована дискусія спрямована на розвиток уміння спостерігати, розмірковувати, позитивно реагувати на різноманітність мистецьких творів. Сама бесіда носить не репродуктивний, а творчий характер.

Ще одним методом, який відносять до інноваційних є це рольова гра. Учні можуть брати на себе ролі художників, критиків або навіть уявних глядачів виставки. Наприклад, група учнів може уявити себе мистецькою радою, яка вирішує, чи варто включити картину до музейної колекції. Такий підхід не лише робить уроки цікавішими, але й допомагає учням навчитися обґрунтовувати свої оцінки. Розглянувши специфіку класичної та інноваційної бесід, виділимо їх переваги (Табл. 1).

Таблиця 1

Переваги класичної та інноваційної бесід

Критерії	**Класична бесіда**	**Інноваційна бесіда**
Форма взаємодії	Діалог між учителем та учнем	Взаємодія між усіма учасниками
Інструменти	Запитання	Цифрові технології, інтерактивні методи
Залучення учнів	Слухання та відповідь, побудова діалогу	Активне обговорення, творча участь
Складність завдань	Простий опис, репродуктивні завдання, завдання з елементами творчості	Аналітичні, креативні завдання
Результат	Базовий розвиток оцінних умінь	Глибока рефлексія та критичне мислення

Аналіз таблиці вказує на те, що класична та інноваційна бесіди мають свої переваги і їхнє поєднання в освітньому процесі дозволяє створити ефективне середовище для розвитку оцінних та комунікативних здібностей учнів, критичного мислення. Тип бесіди обирають залежно від цілей уроку та рівня підготовки учнів.

Підсумуємо, класична та інноваційна бесіда є потужними інструментами для розвитку оцінних умінь, умінь критично мислити, комунікувати з творами мистецтва та між собою, з педагогами на уроках образотворчого мистецтва. Класична бесіда забезпечує основу для аналізу й рефлексії, тоді як інноваційна розширює ці можливості завдяки інтерактивним підходам. Поєднання обох методів сприяє формуванню гармонійної особистості, здатної аналізувати, оцінювати й творчо мислити в умовах сучасного світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеєнко, О. М. (2021). Бесіда як метод навчання у школі. Вилучено з https://vseosvita.ua/library/besida-ak-metod-navcanna-439847.html

2. Васильченко, В. (2019). Компетентнісний підхід: ідеї для реалізації на уроках. *«На урок»*. Вилучено з https://naurok.com.ua/post/kompetentnisniy-pidhid-ide-dlya-realizaci-na-urokah

3. *Велика українська енциклопедія.* (2016). (Т. 1). Київ: Державна наукова установа «Енциклопедичне видавництво».

4. Терновик, Н. & Гудима, О. (2021). Евристична бесіда як засіб формування підлітка як суб'єкта пізнавальної діяльності. *Проблеми сучасної психології,* (51), 190-214. https://doi.org/10.32626/2227-6246.2021-51.190-214.

5. Луців, С. (2014). Еврестична бесіда на уроках української мови і початкових класах як метод проблемно-розвивального навчання. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи,* (49), 91-95.

6. Масол, Л. М. (2020). *Нова українська школа»: методика навчання інтегрованого курсу «Мистецтво» у 3-4 класах на засадах компетентнісного підходу.* Київ: Генеза.

7. Масол, Л. М. (2015). *Художньо-педагогічні технології в основній школі: єдність навчання і виховання :* метод. посіб. Харків: «Друкарня Мадрид».

8. Сидоренко, О. М. (2019). Особливості використання методу бесіди на уроках образотворчого мистецтва в початковій школі. *Вісник Житомирського державного педагогічного університету імені Івана Франка*, (22). 123–128.

ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ТА СУЧАСНИЙ СТАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Софія Замах,
студентка І курсу бакалаврату спеціальності 024 Хореографія
Тернопільського національного педагогічного університету
Імені Володимира Гнатюка
Людмила Щур,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

Стаття присвячена аналізу етапів становлення та сучасного стану хореографічної освіти в Україні. Розглянуто ключові етапи розвитку хореографічного навчання, починаючи з народних традицій та ранніх форм театральних колективів, і до формування спеціалізованих навчальних закладів у XX столітті. Підкреслено важливість адаптації навчальних програм до вимог часу та роль хореографічної освіти в збереженні національної культурної спадщини та формуванні професійних танцівників на сучасному етапі.

Ключові слова: *хореографія, хореографічна освіта України, розвиток хореографічної освіти, сучасна хореографічна освіта, цифрові технології у хореографії.*

Дослідження хореографічної освіти в Україні є надзвичайно актуальним на сучасному етапі розвитку культурної та освітньої сфери країни. Хореографічне мистецтво, яке включає в себе широкий спектр танцювальних традицій та сучасних хореографічних практик, стає важливим елементом національної ідентичності та культурної спадщини. Враховуючи зростаючий інтерес до

танцювального мистецтва в Україні та за її межами, розбудова та вдосконалення хореографічної освіти набувають особливої важливості.

Однією з головних причин актуальності дослідження є необхідність збереження традиційних народних танців, що є важливим елементом української культурної спадщини. В умовах глобалізації та інтернаціоналізації культурних процесів, важливо забезпечити належне навчання майбутніх хореографів, які здатні не лише зберігати, але й адаптувати національні традиції до сучасних хореографічних форм.

Проблеми розвитку хореографічної освіти, навчання та виховання стали темою низки наукових досліджень у працях Л. Андрощук (Андрощук, 2015), Т. Благової (Благова, 2012), П. Фриза (Фриз, 2013), О. Жирова (Жиров, 2007), О. Реброової (Реброва, 2015), С. Забредовського (Забредовський, 2010), О. Мартиненко (Мартиненко, 2015), О. Касьянової (Касьянова, 2009), Т. Сідлецької (Сідлецька, 2012) та інших.

Сучасна хореографічна освіта має враховувати швидкий розвиток новітніх напрямків у танцювальному мистецтві, таких як модерн, контемпорарі, балет та інші стилі. Дослідження в цій галузі сприяє вдосконаленню навчальних програм, створенню нових підходів до підготовки професіоналів, що поєднують класичні техніки з інноваційними методами.

Важливим аспектом є підготовка висококваліфікованих спеціалістів у сфері хореографії, здатних ефективно працювати в різних умовах – від традиційних театрів до сучасних танцювальних колективів і перформансів. Актуальність дослідження полягає також у вдосконаленні методик навчання, підвищенні ефективності хореографічних студій, що дозволяє підготувати майбутніх фахівців, здатних працювати на міжнародній арені.

Танець має велику соціальну та терапевтичну роль. Він сприяє розвитку фізичної культури, емоційного інтелекту, комунікаційних навичок, а також є потужним інструментом самовираження. В умовах постійного розвитку громадянської та культурної свідомості в Україні, хореографічна освіта має здатність бути важливим фактором соціальної інтеграції та культурного обміну.

Україна активно бере участь у міжнародних фестивалях і конкурсах танцю, що ставить перед хореографічною освітою нові виклики. Дослідження цієї сфери дозволяє не лише зберегти національні традиції, але й популяризувати українське танцювальне мистецтво за кордоном, що відкриває нові можливості для розвитку міжнародних культурних зв'язків.

У зв'язку з необхідністю модернізації освітніх стандартів в Україні, дослідження хореографічної освіти допомагає виявити слабкі місця в існуючих навчальних програмах та сприяти їх вдосконаленню. Вивчення міжнародного досвіду в галузі хореографічної освіти дозволяє впроваджувати найкращі практики та методики, що дозволяють підвищити рівень підготовки студентів.

Становлення хореографічної освіти в Україні є складним та багатогранним процесом, який має глибокі історичні корені, пов'язані з розвитком культурної та мистецької спадщини країни. Від народних традицій до формування професійної хореографії, розвиток цієї галузі відображає зміни в соціальному, політичному та культурному житті держави. Основні етапи становлення хореографічної освіти в Україні можна поділити на кілька ключових періодів, кожен з яких характеризується своєю специфікою та особливостями.

Перші прояви хореографічної освіти на території України можна віднести до періоду народної хореографії, коли танець відігравав важливу роль у фольклорних традиціях. Народні танці передавалися в основному в усній формі, через безпосереднє навчання від старших поколінь. В Україні в цей період не було спеціалізованих навчальних закладів для підготовки професійних танцівників, але існували циркові та театральні колективи, де деякі елементи танцю були частиною театральних постановок.

Кінець XIX століття відзначався розвитком театрального мистецтва в Україні, що сприяло появі перших навчальних закладів для підготовки хореографів та танцівників. Зокрема, в 1860-х роках у Києві було відкрито перші театральні училища, де викладалися основи балетного мистецтва. У цей період почали створюватися перші балетні трупи та студії, а також розвивалося

театральне мистецтво в цілому, що сприяло розвитку професійної хореографічної освіти.

Після встановлення радянської влади в Україні в 1920-1930-х роках відбувається активна реорганізація освітніх та культурних інститутів. У цей час був здійснений перший значний крок до формалізації професійної хореографічної освіти. Відкриття балетних шкіл, зокрема Харківської державної балетної школи в 1930 році, стало важливим кроком у підготовці професійних танцівників і хореографів. Водночас почалося впровадження радянської методики навчання, що орієнтувалася на комуністичні ідеї і створення ідеологічно підкованих митців.

Т. Сідлецька наголошує, що система мистецької освіти в Україні сформувалася в середині 30-х років ХХ ст. і була невід'ємною частиною загальної системи освіти в Радянському Союзі. Спочатку було створено систему музичної освіти, основні принципи організації і змісту якої стали основою організації професійного навчання художнього, театрального, хореографічного напрямів (Сідлецька, 2012: 1).

Т. Благова зазначає, що саме у ці роки «організація, зміст і напрями хореографічної підготовки підпорядковувалися загальним принципам розвитку танцювальної самодіяльності, визначеним спеціальними структурними підрозділами Центрального Будинку народної творчості УРСР» (Благова, 2012: 7).

Після Великої Вітчизняної війни хореографічна освіта в Україні досягла значного розвитку. У 1950-1960-ті роки були створені нові навчальні заклади для підготовки танцівників та хореографів, зокрема в Києві, Харкові та Одесі. У цей період формуються основні принципи хореографічного навчання, активно використовуються методики класичного балету та народного танцю. Виникають перші професійні колективи, що проводили активну діяльність не лише в Україні, а й на міжнародній арені.

Перехідний період наприкінці ХХ століття супроводжувався значними змінами в суспільно-політичному житті України, що вплинуло на хореографічну

освіту. Наприкінці 1980-х років почалося поступове ослаблення централізації в освіті, що дозволило вільніше інтегрувати нові тенденції в хореографічній практиці, зокрема модерн і джаз. Хореографічні навчальні заклади почали активно співпрацювати з міжнародними установами, що сприяло інтеграції українських танцівників у світовий танцювальний процес.

Із статті Л. Андрощук дізнамось, що О. Касьянова запропонувала своєрідну модель національної системи хореографічної освіти, до якої відносить наступні ланки:

«Перша ланка – дошкільна мистецька освіта – рекомендується для здійснення на базі проліцейних класів спеціалізованих дошкільних установ з естетичним ухилом. ЇЇ мета полягає у ранній діагностиці та розвитку творчих здібностей дитини, спрямованих на майбутнє оволодіння професійними навичками в хореографії. Друга ланка – повна середня мистецька освіта, здійснення якої вважається доцільним на базі хореографічних ліцеїв або профільних класів спеціалізованих шкіл з естетичним ухилом. Її особливості полягають в одночасній освітній і професійній підготовці майбутнього артиста на базі єдиного середнього навчального закладу Третя ланка – базова вища освіта – здійснюється на основі хореографічних відділень або кафедр у коледжах мистецтв. На цьому етапі міждисциплінарний характер освітньої і професійної підготовки повинен бути спрямованим у бік надання знань-знайомств з різних сфер фахової діяльності: виконавської, викладацької, постановочної, організаційно-управлінської, наукової. Сфера виконавської діяльності поглиблюватиметься за рахунок опанування знаннями з психології, соціології, філософії мистецтв, етики, естетики. Четверта ланка – повна вища мистецька освіта – здійснюється на кафедрах хореографії академій або університетів культури і мистецтв. Даний етап передбачає на основі базової програми масового навчання бакалаврів формування модулів елітарної підготовки обдарованої молоді, спроможної засвоїти більш складні та напружені програми магістрів. П’ята ланка – післявузівська освіта – здійснюється, в основному, на базі академій та університетів культури і мистецтв. Передбачає практичну і

теоретичну підготовку. Практична підготовка здійснюється на базі 1–3-річної асистентури – стажування, а також на курсах перепідготовки та підвищення кваліфікації викладачів, балетмейстерів – режисерів, адміністративно-управлінського персоналу в хореографії. Теоретична підготовка здійснюється в аспірантурі та докторантурі (Андрощук, 1: 277–278).

Сучасний етап розвитку хореографічної освіти в Україні характеризується значними змінами в освітніх програмах та підходах до навчання. З'являються нові напрямки в хореографії, такі як контемпорарі, модерн та інші, що потребують актуалізації програм підготовки професійних танцівників та хореографів.

Водночас, значну увагу приділяється міждисциплінарному підходу, зокрема взаємодії танцю з іншими видами мистецтва, а саме: театр, музика, інноваційні цифрові технології. Українські танцівники та хореографи здобувають визнання на міжнародних сценах, а хореографічна освіта активно інтегрується у світовий культурний процес.

Отже, етапи становлення хореографічної освіти в Україні демонструють поступове формування і розвиток цієї важливої сфери культурної та освітньої діяльності. Від народних танців, що передавались через усну традицію, до створення спеціалізованих навчальних закладів, хореографічна освіта пройшла кілька етапів, кожен з яких характеризувався як впливом культурних, так і соціально-політичних змін в країні.

Початкові етапи розвитку хореографічної освіти, пов'язані з формуванням перших балетних шкіл і театральних колективів і стали основою для більш систематичного і професійного підходу до навчання танцівників. Розвиток хореографії в радянський період, попри деякі обмеження, забезпечив стабільне функціонування навчальних закладів та підготовку висококваліфікованих спеціалістів. Після здобуття незалежності Україною, хореографічна освіта зазнала впливу міжнародних тенденцій, що дозволило поєднати традиційні методи з інноваціями.

На сучасному етапі хореографічна освіта в Україні знаходиться в процесі адаптації до нових культурних та освітніх вимог, орієнтуючись на міждисциплінарний підхід, інтеграцію цифрових технологій та розвиток нових танцювальних напрямків. Враховуючи високий рівень конкуренції на міжнародній арені, українська хореографічна освіта продовжує вдосконалювати навчальні програми, розвивати творчий потенціал студентів та підтримувати зв'язки з міжнародними танцювальними спільнотами.

Таким чином, хореографічна освіта в Україні сьогодні є важливою складовою частиною культурного та мистецького розвитку країни, що активно реагує на зміни в сучасному світі, зберігаючи при цьому свою національну ідентичність та традиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрощук, Л. (2015). Еволюція хореографічного мистецтва як явища культури в контексті аналізу передумов відкриття хореографічно-педагогічних спеціальностей у вищих педагогічних навчальних закладах України. *Проблеми підготовки сучасного вчителя, 12* (2), 272–280. Вилучено із http://nbuv.gov.ua/UJRN/ppsv_2015_12%282%29__38

2. Благова, Т. (2012). Організація педагогічного процесу в системі хореографічного аматорства в Україні. Вилучено із http://ena.lp.edu.ua:8080/handle/ntb/24052

3. Жиров, О. А. (2007). Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка (50–90 роки XX ст.) (Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, спеціальність 13.00.01). Житомир, Україна.

4. Забредовський, С. Г. (2010). *Методика роботи з хореографічним колективом: навчальний посібник.* Київ: НАКККіМ.

5. Касьянова, О. (2009). Диверсифікація хореографічної освіти України в контексті євроінтеграційних процесів. Вилучено із http://glierinstitute.org/ukr/digests/038/8.pdf

6. Мартиненко, О. В. (2015). Формування професійної компетентності майбутніх учителів хореографії в умовах вищого навчального закладу. *Проблеми підготовки сучасного вчителя: збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини* / Безлюдний О. І. (гол. ред.) та ін., *12*(2), 165–174. Умань: ФОП Жовтий О. О.

7. Реброва, О. Є. (2015). Хореографічно-педагогічна ментальність як універсалія мистецької освіти. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки* / Ред. кол.: В. В. Радул, В. А. Кушнір та ін., (139), 22–27. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка.

8. Сідлецька, Т. І. (2012). Становлення і розвиток мистецької освіти в Україні. Вилучено із http://conf.vntu.edu.ua/znanosv/2012/txt/sidletska.pdf

9. Фриз, П. (2013). Мова танцю як засіб виявлення смислових цінностей хореографічної культури. *Рідне слово в етнокультурному вимірі,* 537–543. Вилучено із http://nbuv.gov.ua/UJRN/rsev_2013_2013_71

ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ВИХОВАНЦІВ ШЛЯХОМ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЙ

Єлєна Захарова,
студентка IV курсу спеціальності 024 Хореографія
Національного університету фізичного виховання та спорту України
науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання і спорту України
Ольга Верховенко

У статті розглянуто формування національної свідомості вихованців через хореографічне мистецтво та українські традиції є важливим елементом виховного процесу. З'ясовано, шо використання народних танців та обрядів дозволяє підвищити почуття патріотизму, поваги до рідної культури та національної спадщини. Підкреслено, що залучення дітей до вивчення українських традицій через рух та музику сприяє розвитку емоційної та культурної ідентичності. Виявлено, що такі заняття допомагають виховати у підростаючого покоління почуття єдності, гордості за свою країну та її багаті традиції.

Ключові слова: *національна свідомість, хореографічне мистецтво, українські традиції, вихованці, патріотизм, культура.*

Формування національної свідомості є важливим завданням у вихованні підростаючого покоління, адже від цього залежить майбутнє держави та збереження культурної ідентичності нації. Одним з ефективних способів формування національної свідомості є використання хореографічного мистецтва, яке тісно переплітається з українськими традиціями. Народні танці, ритуали та

обряди відіграють важливу роль у вихованні патріотичних почуттів, почуття єдності та приналежності до національної культури. Ця стаття розглядає, як хореографічне мистецтво допомагає виховувати національну свідомість у дітей та молоді.

1. Роль хореографії в культурному вихованні.

Хореографічне мистецтво є невід'ємною частиною української культури. Народні танці є відображенням історії, звичаїв і побуту українського народу. Вивчення таких танців допомагає вихованцям не тільки ознайомитися з багатою культурною спадщиною, а й формувати у них відчуття гордості за свій народ. Народна хореографія є способом передачі емоцій і духовних цінностей, що сприяє розвитку емоційної і культурної ідентичності (Андрієвська, 2018: 45–50).

2. Українські традиції та їх значення в вихованні.

Українські традиції, що передаються з покоління в покоління, мають важливе значення для формування національної свідомості. Це не тільки обряди, свята та звичаї, але й мистецтво, в тому числі хореографічне. Народні танці, як і інші елементи української культури, містять у собі символіку, що передає основні життєві принципи та моральні цінності. Наприклад, танець «Гопак» є втіленням сили, енергії та єдності українського народу, що є важливим для формування патріотичних почуттів у молоді (Гончаренко, 2018: 54–59).

3. Психологічні аспекти виховання національної свідомості через хореографічне мистецтво.

Дослідження психологів свідчать, що мистецтво, в тому числі танець, має значний вплив на розвиток емоційної сфери особистості. Залучення дітей до хореографічних колективів, де вони вивчають народні танці, сприяє розвитку почуття колективізму, відповідальності, а також гордості за свою національну приналежність. Коли діти через рухи та музику виражають емоції, це допомагає їм краще усвідомити свою культуру, що є важливим елементом формування національної свідомості (Іванова, 2019: 112–118).

4. Виховання патріотичних почуттів через участь у фестивалях та конкурсах.

Участь у фестивалях, конкурсах і виступах на культурних заходах дозволяє вихованцям не тільки продемонструвати свої досягнення у хореографії, а й усвідомити значення української культурної спадщини для національної ідентичності. Фестивалі народної хореографії, як правило, зберігають традиційні елементи і символіку, що дозволяє дітям і молоді поглиблювати свої знання про рідну культуру. Такі заходи сприяють розвитку почуття єдності з іншими представниками української нації та гордості за її історію і культуру (Коваленко, 2017: 22–29).

5. Хореографія як інструмент соціалізації та формування колективізму.

Хореографічне мистецтво сприяє розвитку соціальних навичок, умінь працювати в колективі та взаємодіяти з іншими людьми. Це важливі якості для розвитку патріотизму, адже справжній патріот має почуття єдності з іншими членами своєї спільноти. Колективні заняття хореографією, де кожен учасник несе відповідальність за спільний результат, допомагають вихованцям розвивати почуття колективізму та взаємопідтримки, що є основою здорового суспільства (Погребняк, 2017: 60–65).

6. Взаємозв’язок хореографії та інших видів мистецтва.

Хореографія тісно пов'язана з іншими видами мистецтва, такими як музика, живопис, література. Народні танці часто супроводжуються народною музикою, що створює особливу атмосферу та допомагає краще зрозуміти історію і культуру народу. Завдяки цьому хореографічне мистецтво є потужним інструментом для глибшого розуміння української спадщини і формування національної свідомості у молоді (Савченко, 2015: 78–83).

7. Виклики та проблеми в процесі формування національної свідомості через хореографічне мистецтво.

Незважаючи на безсумнівну важливість хореографії в вихованні національної свідомості, існують певні виклики в реалізації цього процесу. Одним із них є недостатнє фінансування культурних установ, відсутність кваліфікованих педагогів, а також недостатня популяризація народної

хореографії серед молоді. Важливо працювати над створенням таких умов, які сприятимуть розвитку хореографічного мистецтва та поширенню знань про українські традиції серед підростаючого покоління (Тарасенко, 2020: 34–38).

Отже, формування національної свідомості вихованців є важливим завданням, яке потребує комплексного підходу. Хореографічне мистецтво, зокрема народні танці, є ефективним інструментом у цьому процесі, адже воно не тільки знайомить молодь з культурною спадщиною, а й сприяє розвитку емоційної, культурної та соціальної ідентичності. Використання хореографії як частини виховного процесу допомагає виховати у молоді почуття патріотизму, поваги до національних традицій і культури, а також сформувати почуття єдності з українським народом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвська, Т. П. (2018). Роль народної хореографії у формуванні національної свідомості молоді. *Вісник культурології*, 35(1), 45–50.

2. Гончаренко, Т. В. (2018). Психологічні аспекти впливу хореографічного мистецтва на розвиток національної свідомості. *Психологія та освіта*, 15(2), 54–59.

3. Іванова, Л. В. (2019). Виховання через традиції: роль народної культури в сучасному вихованні молоді. *Культурологічні студії*, 10(2), 112–118.

4. Коваленко, А. І. (2017). Народна хореографія як елемент національного виховання. *Культура і суспільство*, 4(9), 22–29.

5. Погребняк, В. І. (2017). Українські народні танці як засіб патріотичного виховання. *Журнал національної освіти*, 22(3), 60–65.

6. Савченко, М. В. (2015). Формування національної свідомості через мистецтво: теорія і практика. *Освітній процес: теорія і практика*, 8(6), 78–83.

7. Тарасенко, О. М. (2020). Хореографія як засіб соціалізації дітей в українських навчальних закладах. *Педагогічні науки: теорія і практика*, 25(4), 34–38.

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анастасія Захарчук
студентка ІІІ курсу освітнього ступеня бакалавр
спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)
факультету дошкільної освіти та музичного мистецтва
Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради
науковий керівник:
викладач-методист, викладач методики музичного виховання
кафедри музичного мистецтва
КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради
Світлана Ткачук

Проблема розвитку творчої особистості здобувачів освіти визнається однією із ключових у педагогічній науці та практиці. Сучасні вимоги суспільства наголошують на необхідності постійної творчості, подолання стереотипів та генерації нових, нетрадиційних ідей, оригінальних підходів до вирішення актуальних проблем. Стаття висвітлює підходи до розвитку творчих здібностей школярів на уроках музичного мистецтва у процесі проходження педагогічної практики здобувачами освіти Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради.

Ключові слова: *уроки музичного мистецтва, здібності, творчі здібності, здобувачі загальної середньої освіти.*

Одним із ключових завдань у галузі педагогіки є виховання особистості, яка здатна не лише накопичувати, але й творчо переосмислювати отриманий досвід, використовуючи досягнення людства у всіх сферах діяльності. Це знайшло відображення у важливих нормативних документах – Державній

національній програмі «Освіта» (Про Державну національну програму «Освіта», 1996), Концепції Нової української школи (Нова українська школа, 2016), законі України «Про освіту» (Про освіту, 2017), які ставлять акцент на необхідності застосування нових педагогічних технологій, орієнтованих на особистість.

Кожна людина має свою властиву схильність до конкретної діяльності, проте визначення, виявлення або опис цих схильностей можливе лише шляхом оцінки результатів її діяльності. При аналізі особистісних схильностей важливо враховувати їх у контексті навчального, професійного, наукового чи будь-якого іншого виду активності. Зовсім не варто оцінювати схильності в контексті особистісного успіху, який залежить від численних інших чинників, таких як темперамент, стиль мислення, особливості пам'яті тощо.

Теорію здібностей досліджувало багато вітчизняних та зарубіжних психологів, зокрема, широко відомі праці Г. Костюка, І. Зязюна, Дж. Гілфорда, К. Роджерса та ін.

Підручник загальної психології, автором якого є О. Колобич, дає таке визначення здібностям: «Здібності – це своєрідні властивості людини, її інтелекту, що виявляються в навчальній, трудовій, особливо науковій та іншій діяльності і є необхідною умовою її успіху» (Колобич, 2018: 144).

І. Середа, узагальнивши ідеї передових науковців, зазначає, що «особливим видом розумових здібностей, які виражаються в умінні породжувати мислительну діяльність за межами вимог, відхилятись під час мислення від традиційних норм, генерувати різноманітні оригінальні ідеї та знаходити способи їх практичного вирішення, є творчі здібності» (Середа, 2009).

Енциклопедія освіти (редакція В. Кременя) визначає творчість школярів як діяльність, «результат якої характеризується суб'єктивною новизною, оскільки вона пов'язана із засвоєнням нових знань і розв'язуванням різноманітних задач у процесі навчально-виховної роботи в школі та на позашкільних заняттях» (Кремень, 2021).

Коли учень початкової школи фантазує, він намагається особливим чином осмислити світ навколо себе і пояснити явища, які поки що виходять за межі

його логічного розуміння. У цьому віці уява стає визначальною здібністю і вищою формою інтелектуального розвитку дитини.

На жаль, з роками багато дітей втрачають свої творчі здібності. Однією з причин цього є відсутність розвиненого розумового, емоційного та естетичного середовища в сім'ї та школі. Термін «енергетика мозку» визначається в дитинстві і може бути різною у кожного школяра. Надзвичайно багато залежить від того, чи отримує кожен учень достатньо стимулів для виявлення творчої енергії. Якщо у дитини недостатньо завдань, які вимагають використання творчих здібностей, енергія мозку може повільно втрачати свою активність. Таким чином, головне завдання сучасної школи – підняти всю роботу з виховання та навчання дітей на новий рівень творчого процесу.

Серед шкільних предметів, де здобувачі загальної середньої освіти можуть у найбільшій мірі проявити свої творчі здібності, необхідно назвати музичне мистецтво.

Бажання до творчості у багатьох випадках залежатиме від того, наскільки вчитель зуміє зацікавити школярів до активної роботи на уроці, наскільки досконало володіє новітніми технологіями організації освітнього процесу. Враховуючи цей факт, майбутні вчителі музичного мистецтва Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради у процесі проходження педагогічної практики в закладах загальної середньої освіти прагнуть використовувати такі методи та прийоми роботи, щоб викликати бажання до творчої діяльності.

Наприклад, щоб активно залучити до роботи здобувачів освіти 7 класу, ми запропонували їм виконати таке творче завдання: створити монолог від імені одного із композиторів-класиків, у якому він запрошує прослухати та охарактеризувати його твір. У завданні стояла умова: в монолозі композитор звертається до молодших школярів, а твір для слухання має відповідати програмі початкової школи.

В результаті виконання завдання семикласники не тільки пригадали творчість композиторів, яких вони вивчали декілька років тому, але й самостійно прослухали музичні твори даних композиторів.

Наводимо приклад монологу, створеного від імені Каміля Сен-Санса про п’єсу «Акваріум» із сюїти «Карнавал тварин» семикласником Олександром Т.:

«Вітаю вас, дорогі мої школярики! Я – Каміль Сен-Санс. Я народився в 1835 році в Парижі, столиці Франції. Я композитор і люблю створювати музику. Моїм найулюбленішим твором є сюїта «Карнавал тварин», в якій я за допомогою музики розповідаю про лева, слона, півнів та курей, антилопу, зозулю в глибині лісу та багатьох інших тварин і птахів. Ще є в моїй сюїті п’єса, яку я назвав «Акваріум». Дуже вас прошу уважно її послухати. Мене цікавить ваша думка про цю музику. Чи впізнаєте ви інструменти, які виконують цей твір?»

Для того, щоб озвучити монолог, ми завантажили з мережі Інтернет портрет композитора і використали можливості програми VidnozAl для створення відео за допомогою штучного інтелекту. Відео може відтворюватися або через зчитування QR-коду, або через перехід за покликанням:

https://drive.google.com/file/d/1KP67Wddvw-PkXeWyp3aYoWN0u3GkHWfv/view?usp=sharing

Здобувачі освіти з четвертого класу, переглядаючи відео, створене для них семикласниками, також із задоволенням прослухали твір, який пропонував їм прослухати «розмовляючий портрет» композитора.

Таким чином, виконання подібних завдань із використанням сучасних інноваційних технологій не тільки розвиває творчі здібності школярів, але й стимулює їх прагнення до отримання нових знань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Колобич, О. (2018). Загальна психологія. Навчально-методичний посібник. (с. 144). Львів.

2. Кремень, В. Г. (ред). (2021). *Енциклопедія освіти.* Київ : Юрінком інтер.

3. *Нова українська школа.*(Концептуальні засади реформування середньої школи). (2016) Вилучено з https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/zagalna%20serednya/nova-ukrainska-shkola-compressed.pdf

4. *Про Державну національну програму «Освіта» («Україна XXI століття»)* (1996) . Вилучено з https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/896-93-%D0%BF#Text

5. *Про освіту* (Закон України). № 2145-VIII. (2017). Вилучено з https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text

6. Середа, І. О. (2009). Творчі здібності людини: визначення, сутність, структура. Вилучено із https://sportpedagogy.org.ua/html/journal/2009-04/09siodnf.pdf

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ОБРАЗОТВОРЧОСТІ ШКОЛЯРІВ

Вікторія Катеренюк,
студентка ІІІ курсу спеціальності 014 Образотворче мистецтво
факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри образотворчого мистецтва,
дизайну та методики їх навчання
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Ірина Тютюнник

У статті розглядається використання інноваційних технологій як засобу формування образотворчості школярів. Описано основні VR/AR та онлайн-платформи. Висвітлено їхню роль у розвитку творчих здібностей учнів та стимулюванні креативності. Наведено приклади практичного застосування технологій на уроках образотворчого мистецтва. Зроблено висновки щодо ефективності таких підходів у сучасній освітній практиці.

Ключові слова: *інноваційні технології, образотворчість, школярі, VR/AR, цифрові планшети, онлайн-платформи.*

У сучасному освітньому процесі використання інноваційних технологій стає невід'ємною складовою, що сприяє підвищенню ефективності навчання та розвитку творчих здібностей учнів. Зокрема, інтеграція новітніх методів у викладання образотворчого мистецтва дозволяє формувати у школярів образотворчі навички на якісно новому рівні.

Актуальність теми обумовлена необхідністю адаптації освітніх підходів до сучасних вимог та технологічних можливостей, що забезпечують більш глибоке залучення учнів до навчального процесу та стимулюють їхню творчість.

Метою дослідження є аналіз впливу інноваційних технологій на формування образотворчих навичок школярів та визначення ефективних методів їх впровадження у навчальний процес.

Для досягнення поставленої мети передбачається вирішити наступні завдання: окреслити сучасні інноваційні технології, що застосовуються у викладанні образотворчого мистецтва; визначити переваги та можливі недоліки використання цих технологій у навчанні школярів; розробити рекомендації щодо ефективної інтеграції інноваційних технологій у освітній процес для розвитку образотворчих здібностей учнів.

У дослідженні впливу інноваційних технологій на формування образотворчих навичок школярів значний внесок зробили провідні дослідники, які аналізували різноманітні аспекти цієї теми.

Інформативною для нас стала стаття Б. Тимкова, А. Дем'янчук та Ж. Ясеницької (2021), де розглядаються такі інноваційні технології, як ігрові методи (квести), проблемне навчання, інформаційно-комунікаційні та артпедагогічні підходи. Автори детально аналізують їхній вплив на підвищення ефективності викладання образотворчого мистецтва у ЗВО. Але праця є цінною для нашого дослідження інноваційних технологій у навчанні образотворчості учнів завдяки практичним прикладам застосування сучасних методик, які сприяють інтеграції інновацій в освітній процес (Тимків, Дем'янчук & Ясеницька, 2021).

Стаття Г. Савчин допомагає зрозуміти теоретичні аспекти інтеграції інноваційних технологій у початкову мистецьку освіту (Савчин, 2023). Зокрема, окрім зазначених попередними дослідниками, вона розглядає інноваційні технології інтегрованого навчання та інтерактивні технології.

А. Осадча, В. Бистрякова та О. Пільгук здійснюють системний аналіз інноваційних технологій у різних галузях культури, сфері сучасного мистецтва,

зокрема образотворчого у період постмодерну. Особливу увагу вони приділяють співвідношенню інновацій і традицій у візуальному мистецтві, пропонують класифікацію інновацій. Праця є цінною для нашого дослідження завдяки теоретичній базі – вона для розуміння сутності інновацій у мистецтві (Осадча, Бистрякова & Пільгук, 2017).

Окрему групу джерел становлять електронні методичні матеріали. Так, у Блозі вчителя художнього мистецтва і культури, автор акцентує увагу на використанні інноваційних методів навчання, таких як моделювання життєвих ситуацій, рольові ігри та спільне вирішення проблем. Вчитель підкреслює значущість співнавчання, де учитель і учень виступають рівноправними суб'єктами навчального процесу. Ця праця є цінною завдяки практичним рекомендаціям щодо впровадження інноваційних підходів у процес викладання, що сприяють кращому розвитку творчих здібностей учнів. (Мистецтво – засіб розуміння світу, 2014). У методичній розробці В. Гаврилейченко досліджуються інтерактивні технології, проєктне навчання та цифрові інструменти як засоби стимулювання творчого потенціалу учнів (Гаврилейченко, 2022). Автори аналізують методи, що дозволяють адаптувати інновації до навчального процесу. Ця праця є важливою для нашого дослідження завдяки її практичним рекомендаціям щодо впровадження сучасних підходів у навчання.

Розглянемо види інноваційних технологій у навчанні. До них належать:

- інтерактивні методи навчання: співнавчання, робота в групах, моделювання ситуацій. Приклад: Метод «Мозкова атака» під час вивчення книжкової графіки, де учні колективно досліджують питання відмінності ілюстрації від сюжетної композиції.
- метод проєктів: створення проєктів на основі інтегрованого підходу. Приклад: Проєкт «Українська писанка», в якому учні досліджують історію, техніку та символіку писанкарства, а результати оформлюють у вигляді довідника.
- рольові ігри: імітація реальних ситуацій із розподілом ролей. Приклад: «Прес-конференція» на тему композиції, де учні виконують ролі

«консультантів» і «репортерів», обговорюючи різні види композицій.

•технології критичного мислення: «Асоціативний кущ», аналіз понять, формування нових знань через рефлексію. Приклад: Визначення теплих і холодних кольорів через метод асоціацій, коли учні уявляють палац Снігової Королеви чи будинок Сонця.

•ігрові методи: використання ігор для заохочення учнів до пізнання. Приклад: Гра «Так—ні», яка активізує знання учнів і допомагає відгадати тему уроку.

•інформаційно-комунікаційні технології (ІКТ): використання інтерактивних дошок, презентацій, відео. Приклад: Демонстрація цифрових репродукцій художніх робіт для аналізу стилю та технік.

•метод співпраці: навчання через взаємодію між учнями та вчителем. Приклад: Робота в малих групах, де кожна група досліджує аспект теми (наприклад, історія виникнення, техніка, кольори писанок).

Розглянемо можливості застосування інновацій на уроці образотворчого мистецтва (Мистецтво – засіб розуміння світу, 2014).

Тема уроку: "Скульптура: рельєфна композиція" (7 клас).

Мета уроку: Розвивати спостережливість, просторове мислення та навички роботи з пластичними матеріалами.

Актуалізація знань:

Метод «Так—ні»: Учні задають питання, щоб відгадати тему уроку.

Побудова «асоціативного куща»: Учні формулюють попередні знання про скульптуру та рельєф.

Основна частина:

Інтерактивна демонстрація: Використання відео або презентації з прикладами рельєфів.

Робота в групах: Групи створюють ескізи рельєфної композиції, використовуючи кольоровий папір, пластилін або глину.

Рефлексія:

Учні оцінюють роботи один одного за критеріями: композиція, об’ємність,

виразність.

Проведення обговорення за методом «Мозкової атаки»: Що було найцікавішому процесі створення? Які труднощі виникли?

Закріплення знань:

Метод «Прес-конференція»: Групи презентують свої роботи, відповідаючи на запитання класу.

Інноваційні технології є потужним інструментом для розвитку образотворчості школярів, адже вони відкривають безліч можливостей для творчої діяльності, роблять навчання більш цікавим та доступним. Однак для досягнення максимальної ефективності важливо збалансувати використання цифрових і традиційних підходів, враховуючи всі переваги та можливі недоліки. Це допоможе сформувати гармонійне середовище для розвитку учнів та підготувати їх до викликів сучасного світу.

Категорія	Переваги	Можливі недоліки
Творчий розвиток	Розвиток творчих здібностей через експериментування з матеріалами, текстурами та ефектами.	Надмірне використання технологій може обмежити розвиток традиційних навичок малювання.
Інтерактивність	Інтерактивність забезпечує залученість, наприклад, через VR чи AR, роблячи уроки цікавими.	Залежність від технічних засобів: можливі збої у роботі техніки або відсутність доступу до інтернету.
Індивідуальний підхід	Можливість адаптації навчального процесу до потреб і темпу учня.	Необхідність високої кваліфікації педагога для правильного використання технологій.
Мотивація учнів	Використання сучасних гаджетів підвищує зацікавленість учнів у процесі навчання.	Надмірне використання цифрових інструментів може скоротити тактильний досвід учнів.
Доступ до знань	Глобальний доступ до ресурсів: майстер-класів, світових шедеврів, лекцій.	Надлишок інформації може спричинити труднощі з вибором необхідних інструментів та відволікання.
Економія часу	Застосування технологій спрощує процес створення складних художніх робіт.	Спрощення творчого процесу знижує мотивацію до аналізу та вивчення мистецтва.

Категорія	Переваги	Можливі недоліки
Матеріальна база	Можливість використовувати різноманітні інструменти в одному пристрої, наприклад, графічний планшет.	Висока вартість обладнання робить його недоступним для багатьох шкіл.
Сенсорний розвиток	Різноманітність технік дозволяє розвивати відчуття кольору, форми, простору через цифрові платформи.	Цифрові технології не забезпечують повноцінного тактильного досвіду, необхідного для розвитку сенсорного сприйняття.

У сучасній освіті впровадження інноваційних технологій відіграє ключову роль у розвитку творчих здібностей учнів. Проте для досягнення найкращих результатів необхідно забезпечити гармонійне поєднання традиційних та сучасних підходів до навчання. Ефективна інтеграція інноваційних технологій у навчальний процес передбачає застосування збалансованого підходу. Викладачі мають чергувати традиційні техніки, такі як рисунок, живопис і графіка, із цифровими засобами, наприклад, графічними планшетами, мобільними додатками для малювання чи програмами для 3D-моделювання. Цифрові технології варто використовувати для підготовчих етапів, наприклад, створення ескізів або вивчення перспективи, тоді як фінальні роботи учні можуть виконувати традиційними засобами.

Особливу увагу потрібно приділяти використанню спеціалізованого обладнання та програмного забезпечення. Серед технічних засобів важливими є графічні планшети, інтерактивні дошки, а також VR-окуляри, які дозволяють занурюватися у віртуальне середовище. Програмне забезпечення, таке як Procreate, Adobe Photoshop або SketchUp, слід включати до навчального процесу, надаючи учням практичні інструкції щодо їх використання. Під час інтеграції таких технологій важливо застосовувати інтерактивні методи навчання. Наприклад, онлайн-екскурсії до музеїв та віртуальні майстер-класи із залученням сучасних художників можуть стати джерелом натхнення для учнів і сприяти глибшому розумінню процесу створення творів.

Індивідуальний підхід до навчання дозволяє враховувати різний рівень технічної підготовки учнів. Для початківців доцільно розпочинати з простих завдань, таких як створення базових форм або робота зі шрифтами, тоді як досвідченим учням можна пропонувати складніші проєкти, зокрема цифровий живопис чи 3D-дизайн. Успішне впровадження інновацій також потребує міждисциплінарного підходу. Наприклад, уроки образотворчого мистецтва можна інтегрувати з історією, фізикою чи інформатикою, що допоможе учням ширше осмислювати предмети та застосовувати отримані знання у різних контекстах.

Важливим аспектом є заохочення колективної творчості. Групові проєкти, наприклад, створення спільної картини у VR-просторі або розробка анімаційного фільму, сприяють розвитку комунікативних навичок і вміння працювати в команді. Для полегшення роботи учнів та вчителів варто створювати освітні матеріали у вигляді інструкцій, відеоуроків та посібників, які пояснюють основи використання нових технологій.

Інноваційні технології також можуть сприяти формуванню критичного мислення. Учням варто пропонувати аналізувати переваги та недоліки цифрового середовища, розмірковуючи над тим, що воно спрощує, які творчі можливості розширює і що залишається поза увагою порівняно з традиційними методами. Паралельно з цим викладачі мають постійно підвищувати свою технічну грамотність через тренінги та участь у професійних спільнотах.

Необхідно також зважати на психологічний аспект використання цифрових інструментів. Учнів слід навчати розумного використання технологій, обмежуючи час за екранами для збереження здоров’я. Водночас слід стимулювати рефлексію та творчий підхід, щоб уникнути механічного використання інструментів.

Отже, інтеграція інноваційних технологій у навчальний процес дозволяє значно розширити можливості учнів у розвитку образотворчих здібностей, роблячи навчання більш інтерактивним та ефективним. Головне – дотримуватися збалансованого підходу, який поєднує традиційні та цифрові

методи, забезпечуючи всебічний розвиток школярів і готуючи їх до викликів сучасного світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Використання інноваційних технологій на уроках образотворчого мистецтва. *Мистецтво – засіб розуміння світу*. (2014, 5 грудня). Вилучено з: https://shkilnemistetstvo.blogspot.com/2014/12/blog-post.html

2. Гаврилейченко, В. Використання інноваційних технологій як розвиток творчих здібностей учнів. *На Урок.* Вилучено з: https://naurok.com.ua/vikoristannya-innovaciynih-tehnologiy-yak-rozvitok-tvorchih-zdibnostey-uchniv-273446.html

3. Осадча, А., Бистрякова, В., & Пільгук, О. (2017). Інновації та технології в сучасному мистецтві. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 32, 189–199.

4. Савчин, Г. (2023). Інноваційні технології навчання образотворчого мистецтва в закладах початкової мистецької освіти: теоретичний аспект. *Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук*, 66 (3), 206–209.

5. Тимків, Б. М., Дем'янчук, А. Л., & Ясеницька, Ж. В. (2021). Інноваційні мистецькі технології у викладанні образотворчого мистецтва у ЗВО. *Інноваційна педагогіка*, 39, 71–75.

ВИКОРИСТАННЯ НАОЧНОСТІ НА СУЧАСНОМУ УРОЦІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ

Владислав Коваль,
студент ІІІ курсу освітнього ступеня бакалавр
спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)
факультету дошкільної освіти та музичного мистецтва
Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради
науковий керівник:
кандидат педагогічних наук,
завідувачка кафедри музичного мистецтва
КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради
Богдана Жорняк

Одним із актуальних шляхів підвищення ефективності навчання дітей на уроці музичного мистецтва є використання наочності, що створює оптимальні умови для якісного засвоєння знань. Принцип наочності – загальний принцип дидактики, який ще на ранніх етапах розвитку педагогічної думки привертав до себе велику увагу педагогів теоретиків, психологів, філософів. Особливо важливо та необхідно використовувати принцип наочності у процесі проведення уроків музичного мистецтва у початкових класах Нової української школи.

Ключові слова: *уроки музичного мистецтва, наочність, навчальна програма, початкова школа.*

Я. А. Коменський називав принцип наочності «золотим правилом дидактики». Суть його полягає у необхідності демонстрації учням конкретних предметів, явищ, процесів, моделей, щоб вони не тільки чули, а й бачили, і

завдяки цьому включали різноманітні психологічні механізми освоєння дійсності (Волкова, 2007: 317).

Ідею Я. А. Коменського щодо використання наочності у процесі навчання та виховання підростаючого покоління втілювали у життя такі прогресивні педагогічні діячі як Й. Г. Песталоцці, В. Сухомлинський, В. Шаталов та багато інших. Проте на сучасному етапі розвитку інформаційно-комунікаційних технологій та формування цифрового освітнього середовища, наочність на уроках музичного мистецтва отримує значно ширші можливості та набуває абсолютно нового вигляду.

Новий Державний стандарт початкової освіти (Державний стандарт, 2019), Концепція Нової української школи (Гриневич, 2016) передбачають, що вчителі мають працювати за іншими підходами, а навчання в сучасній школі має забезпечувати оптимальні передумови для самореалізації особистості школяра, розкриття усіх закладених природних задатків, здатності до свободи, відповідальності і творчості. Саме тому урок музичного мистецтва в сучасних умовах повинен носити творчий характер.

Для реалізації цього завдання потрібно запозичувати все найкраще, використовуючи досвід передових педагогів, відшуковувати можливі, більш ефективні підходи пояснення нового матеріалу і повторення вивченого. Засвоєння знань, формування умінь і навичок, набуття необхідних компетентностей в ході уроку – нелегкий процес, тому перед вчителем стоїть завдання зробити його найбільш привабливим, цікавим та максимально наближеним для дитячого сприймання.

Керуючись сукупністю дидактичних цілей кожного уроку, зокрема на вивчення того чи іншого розділу програми, вчитель повинен знаходити найбільш доцільне поєднання інтегрованих засобів навчання, уникаючи небажаного нагромадження видів діяльності.

Як зазначено у пояснювальній записці до навчальної програми з музичного мистецтва для 1-4 класів закладів загальної середньої освіти, цей документ «визначає концептуальні підходи до музичної освіти здобувачів освіти,

конкретизує музично-освітні завдання, розподіляє художньо-педагогічний матеріал, враховує національні музично-педагогічні традиції та сучасні тенденції розвитку національної та світової музичної культури» (Програми НУШ, n.d.).

Фундаментальні положення програми визначають мету вивчення музичного мистецтва, роблять акцент на сприйманні музики. Також програма передбачає зв'язок змісту та завдань початкової і середньої ланки освіти, «варіативність її змісту та поліхудожність, що реалізується через встановлення зв'язків між музикою та іншими видами мистецтва (Бібік, 2018).

Особливістю програми з музичного мистецтва є те, що вона передбачає планомірне формування у здобувачів освіти системи естетично спрямованих узагальнених знань про закономірності розвитку музики, які допомагають школярам оцінювати різні явища музичного мистецтва. При цьому має забезпечуватися єдність системи знань про музику, яка включає зв'язок всіх елементів змісту навчання із самим музичним мистецтвом.

Завдання, намічені освітніми програмами, на практиці реалізовуються за допомогою декількох варіантів підручників інтегрованого типу, які побудовані на основі інтеграції музичного мистецтва та образотворчого мистецтва, тому у реалізації освітніх завдань наочність відіграє вирішальну роль.

Зокрема, урок музичного мистецтва вже неможливо уявити собі без відео-презентації: наочність, створена за допомогою сучасних новітніх інформаційних технологій, нейромереж, дає змогу поєднати технічні функції комп'ютера з традиційними засобами навчання, урізноманітнити освітній процес, наповнивши його новими формами роботи, застосувати ігрові форми навчання, створити сучасні інноваційні методики викладання предмета, а також сприяти більш ефективному засвоєнню знань.

Комп'ютер, мультимедійний проектор, інтерактивні дошки та різноманітні ґаджети дозволяють не лише в значній мірі підвищити рівень засвоєння навчального матеріалу, але й полегшують працю педагога. Найбільші результати досягаються при використанні так званих навчальних презентацій – інтерактивних, мультимедійних документів. Переваг у цій формі навчання

багато, але головна – наочність. Комп'ютерна навчальна презентація – це не механічна компоновка матеріалу у вигляді різного роду текстів, малюнків, графіків, а створення нового продукту отримання знань, цілісної, самостійної та своєрідної вебсторінки.

Навчальний матеріал подається на екран у логічно визначеній послідовності: схемами, таблицями, ілюстраціями, з виділенням основних понять. Подача навчального матеріалу таким чином краще запам'ятовується і при потребі легко відтворюється на іншому носії інформації.

Функції наочних посібників і технічних засобів навчання різноманітні, але в основному вони полягають в тому, щоб допомагати розкривати зміст і обсяг нових понять, закріплювати матеріал, що вивчається, бути засобом контролю, забезпечувати активну самостійну навчальну діяльність здобувачів освіти.

Звичайно, ведучим, пріоритетним видом наочності є безпосереднє звучання самої музики на уроках музичного мистецтва – як у живому виконанні, так і з допомогою використання звукової техніки. Об'єм і якість музики, що звучить на уроці, а також її функція в побудові уроку є важливим показником успішності музично-педагогічного процесу. Проте не менш важливу роль відіграє демонстрація зображень портретів композиторів, ілюстрацій музичних інструментів, декорацій сценічних костюмів; наочні схеми дають змогу прослідкувати тенденції взаємозв'язків між видами музичної діяльності тощо.

Насолодитися музикою балету чи опери допоможе живе сприймання відеозапису фрагменту з даного твору. Музичні завдання, що виконуються за допомогою наочних посібників, значно активізують розумову діяльність школяра, розвивають його самостійну музичну діяльність, яка набуває творчого характеру.

Підручники «Мистецтво» за програмою Нової української школи передбачають наскрізну інтеграцію музичного та образотворчого мистецтва, насичені багатим ілюстративним матеріалом, який здобувачі освіти обов'язково повинні бачити. Наочність, яка доступна для сучасного уроку, може бути представлена у різному вигляді – від ілюстрації до презентації із використанням

інтерактивної дошки і т.д. Використання привабливого, красиво оформленого матеріалу збуджує емоційну пам’ять молодших школярів, розширює межі їх пізнання, приносить естетичне задоволення.

Як зазначають О. Кисла та А. Довбиш, «використання наочності в початковій школі є необхідним і важливим для формування уявлень, які відображають об’єктивну реальність» (Кисла & Довбиш, 2023: 76). При використанні наочності в навчанні необхідно дотримуватися низки умов: застосовувана наочність повинна відповідати віку школярів; наочність повинна використовуватися у відповідний момент уроку; ступінь наочності повинна бути точно погоджена зі змістом навчального матеріалу. Наочність на уроках музичного мистецтва не слід перетворювати на самоціль, а використовувати як засіб активізації розумової та творчої діяльності школяра.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1.Бібік, Н. М. (ред.) (2018). *Нова українська школа: порадник для вчителя,* Київ : Літера ЛТД.

2.Гриневич, Л. (гол. ред.) (2016). Концепція Нової української школи. Вилучено із: https://surl.li/gcbmvj

3.Державний стандарт початкової освіти. (2019). Вилучено із: https://surl.li/tlqrqw

4.Волкова, Н. П. (2007). *Педагогіка. Навчальний посібник.* (с. 317), Київ : Академвидат.

5.Кисла, О. Ф., & Довбиш, А. О. (2023). Обґрунтування використання наочності в освітньому процесі початкової школи. *Інноваційна педагогіка* (58). Т. 1., 73-76.

6.Програми НУШ (n.d.). Музичне мистецтво. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів 1-4 класи. Вилучено із: https://surl.li/nxeplz

ФОРТЕПІАННИЙ АНСАМБЛЬ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЕТАП МУЗИЧНОГО СТАНОВЛЕННЯ ЮНОГО ПІАНІСТА

Лілія Козяр
студентка ІІІ курсу бакалаврату
спеціальності 014. Середня освіта. Музичне мистецтво
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
науковий керівник:
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри педагогіки і методики
початкової та дошкільної освіти
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Валентина Водяна

У статті розглянуто роль фортепіанного ансамблю у формуванні музичних навичок, вплив ансамблевої гри на технічний розвиток піаніста, методика роботи над ансамблевими творами та практичні результати ансамблевої гри: розкриття творчого потенціалу, сценічної впевненості й комунікативних здібностей учнів.

Ключові слова: *середня освіта, музичне мистецтво, фортепіанний ансамбль, музичний розвиток, методика навчання, виховна функція, музична взаємодія, колективна творчість.*

Фортепіанний ансамбль є одним із найбільш ефективних методів розвитку музичних, технічних і комунікативних здібностей юного піаніста. Ця форма виконавства включає гру двох або більше музикантів на одному або кількох фортепіано та сприяє гармонійному поєднанню індивідуальної майстерності з колективною роботою.

Вивченням значення фортепіанного ансамблю в розвитку юних піаністів займалися багато педагогів і науковців у сфері музичної педагогіки та методики

навчання гри на фортепіано. Серед них Ж. Карташова (Карташова, 2019), Т. Ляшенко (Ляшенко, 2015), Л. Ніколенко (Ніколенко, 2018), В. Олешко (Шумська, Олешко, & Олешко, 2020), Т. Олешко (Шумська, Олешко, & Олешко, 2020), О. Рябова (Рябова, 2016), О. Шумська (Шумська, Олешко, & Олешко, 2020) та багато інших.

Фортепіанний ансамбль виконує важливу функцію у формуванні музичних навичок. Юний піаніст, який грає в ансамблі, розвиває: слух, ритм, динамічний баланс та музичний смак. У грі з партнером учень вчиться чути не тільки себе, але й інші голоси, що сприяє розвитку поліфонічного мислення. Ансамбль вимагає ідеальної синхронізації, що формує точність ритмічного відчуття. Гра в ансамблі дозволяє зрозуміти значення рівноваги в звучанні, адже партнери мають доповнювати один одного, а не конкурувати. Спільна гра передбачає глибоке розуміння художнього задуму твору та пошук спільної інтерпретації.

Ансамблева гра позитивно впливає і на технічний розвиток піаніста - це полегшення складних пасажів, контроль над аплікатурою та акуратність виконання. У розподілі партій кожен учасник виконує доступні йому технічні елементи, що дозволяє освоїти складні твори . У грі в ансамблі учні вчаться координувати свої рухи для уникнення конфліктів у партії (наприклад, перехрещення рук у чотириручній грі). Кожен учасник повинен чітко виконувати свою партію, що сприяє розвитку дисципліни й відповідальності.

Ансамблева гра також сприяє формуванню важливих соціальних навичок: це комунікація, колективна відповідальність, підтримка партнера. Учні вчаться слухати й поважати партнера, адаптуватися до його гри. Кожен учасник ансамблю розуміє, що від його внеску залежить загальний результат. Гра в ансамблі зменшує страх сцени, адже учень не почувається самотнім.

Методика роботи з фортепіанним ансамблем.

Вибір репертуару. Репертуар для фортепіанного ансамблю має відповідати технічним і віковим особливостям учнів. Для початкового рівня доцільно використовувати легкі п’єси з виразними мелодіями(наприклад, твори Моцарта,

Шуберта або сучасних українських композиторів). На більш дорослому рівні можна залучати складніші твори для двох фортепіано.

Етапи роботи над ансамблевим твором включають в себе індивідуальну підготовку, об'єднання двох чи кількох партій, опрацювання деталей, підготовка до виступу. Спочатку кожен учень окремо вивчає свою партію, звертаючи увагу на ритмічну й динамічну точність. Потім учні починають спільну гру під керівництвом педагога, який допомагає налаштувати темп і баланс звучання. Особлива увага приділяється синхронності, динаміці та загальному музичному задуму, а виконання твору на концертах або конкурсах сприяє розвитку сценічних навичок.

Педагог повинен виступати не лише наставником, але й партнером у процесі ансамблевої гри. Він допомагає учням долати технічні труднощі, спрямовує їхню увагу на важливі музичні аспекти, сприяє формуванню впевненості та зацікавленості в роботі.

Юні піаністи, які регулярно займаються фортепіанним ансамблем, демонструють вищий рівень музичного мислення, здатність швидко адаптуватися до різних виконавських ситуацій і краще розуміють взаємодію в колективі. Вони стають більш відкритими до експериментів і більш впевненими на сцені.

Висновок. Фортепіанний ансамбль – це не лише важливий етап технічного та художнього розвитку юного піаніста, але й ефективний засіб формування особистісних якостей. Він сприяє гармонійному поєднанню індивідуальної майстерності з командною роботою, формує глибоке розуміння музики та розкриває творчий потенціал учнів. Ансамблева гра допомагає виховати не лише талановитих музикантів, але й гармонійно розвинених особистостей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Карташова, Ж. (2019). Формування виконавської майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва в ансамблевому класі. *Педагогічна освіта: теорія і практика: збірник наукових праць*, (26 (1–2019), Ч. 2), 90–95.

2. Ляшенко, Т. (2015). Фортепіанний ансамбль у системі музично-педагогічного навчання. *Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Серія «Психолого-педагогічні науки»*, (2), 141–143.

3. Ніколенко, Л. (2018). Формування інструментально виконавських умінь учнів у процесі ансамблевого музикування. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія «Педагогічні науки»*, (170), 212–216.

4. Рябова, О. (2016). Колективне музикування як ефективний засіб формування музично-стильових уявлень підлітків. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Серія «Педагогічні науки»*, (4), 140–143.

5. Шумська, О., Олешко, В., & Олешко, Т. (2020). *Теорія і методика ансамблевого виконавства: навчально-методичний посібник*. Харків.

РОЗСПІВКИ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ НАВИЧОК УЧНІВ МОЛОДШИХ КЛАСІВ

Ірина Колодій,
студентка ІІІ курсу бакалаврату
спеціальності 014. 13 Середня освіта. Музичне мистецтво
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Валентина Водяна
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри педагогіки і методики
початкової та дошкільної освіти
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

У статті висвітлено роль розспівок у формуванні вокально-хорових навичок учнів молодших класів. Розглядаються вікові особливості дітей, методи проведення розспівок та їх вплив на розвиток вокальних здібностей, слухових та ритмічних навичок. Описано психологічні аспекти навчання та значення створення комфортної атмосфери для дітей. Підкреслено важливість використання креативних підходів та сучасних технологій у процесі навчання.

Ключові слова: *середня освіта, музичне мистецтво, розспівки, вокально-хорові навички, вікові особливості, молодші класи, навички, педагогічні методи, творчий підхід.*

Виховання музичної культури є важливим аспектом загального розвитку дитини. Одним із засобів формування вокально-хорових навичок є розспівки, що дозволяють удосконалювати вокальні можливості учнів молодших класів.

Учні молодших класів (6–10 років) характеризуються високою пластичністю нервової системи, що забезпечує швидке засвоєння нової

інформації. У цьому віці діти відкриті до нових знань і вражень, активно розвиваються їхні музичні здібності. Вони мають величезний потенціал для розвитку, але потребують підтримки та керівництва з боку педагогів. Увага дітей часто переключається, тому необхідно забезпечити різноманітність методів навчання, щоб втримати їхню зацікавленість. Зазвичай, діапазон голосу у дітей цього віку вузький – від «ре» першої октави до «до» другої октави, що потребує особливої уваги під час формування вокально-хорових навичок. Крім того, важливо пам’ятати, що голосові зв'язки дітей є ніжними та потребують обережного використання.

Діти молодшого шкільного віку мають високі та дзвінкі голоси, що дозволяє їм легко сприймати та відтворювати високі ноти. Однак, через обмежений діапазон голосу, необхідно дотримуватися обережності під час вибору репертуару та вокальних вправ. Розспівки допомагають розширювати діапазон голосу, зміцнювати голосові зв'язки та формувати правильну вокальну техніку. Також розспівки сприяють розвитку слухових навичок, вмінню чути і співати в тональності, а також формують відчуття ритму.

Психологічний аспект відіграє важливу роль у процесі вокального навчання. Для дітей молодшого шкільного віку важливо створити комфортну та підтримуючу атмосферу, де вони можуть вільно висловлюватися через музику. Позитивне підкріплення та заохочення допомагають дітям впевнено підходити до розспівок та вокальних вправ.

Розспівки є ефективним інструментом для розвитку вокально-хорових навичок у дітей. Вони допомагають розвивати правильну вокальну техніку (дихання, артикуляцію, інтонацію), зміцнювати голосові зв'язки та покращувати їхню гнучкість, розширювати діапазон голосу, підвищувати музичну грамотність та слухові навички, формувати навички ансамблевого співу та колективної взаємодії, розвивати емоційне вираження через музику, покращувати координацію та взаємодію між дітьми у колективі.

Регулярне проведення розспівок є ключовим елементом у розвитку вокально-хорових навичок. Вони повинні бути невід’ємною частиною кожного

уроку музики. Завдяки систематичним розспівкам, учні звикають до певних голосових вправ, що допомагає їм швидше освоїти техніку співу. Крім того, регулярні розспівки сприяють підтримці голосу в хорошому стані та уникненню голосових перенапружень.

Під час проведення розспівок варто дотримуватися кількох основних принципів: починати з простих вправ та поступово ускладнювати їх, використовувати різноманітні вправи, щоб утримати увагу дітей та стимулювати їхній інтерес, звертати увагу на правильне дихання та артикуляцію, залучати дітей до активного обговорення власних відчуттів під час виконання розспівок, проводити їх регулярно, але не перевантажувати дітей, використовувати візуальні та аудіальні підказки для полегшення сприйняття інформації, включати елементи ігрової діяльності для підвищення мотивації дітей, співати разом з учнями, показуючи приклад правильної техніки.

Для того, щоб ефективно оцінювати прогрес учнів у формуванні вокально-хорових навичок, можна використовувати наступні методи: спостереження за виконанням розспівок та вокальних вправ, аудіозапис виступів дітей для аналізу їхньої техніки та прогресу, проведення індивідуальних занять для детальнішого опрацювання складних моментів, використання анкет та опитувань для з’ясування думки дітей щодо їхнього вокального розвитку, проведення контрольних виступів з метою оцінки успішності навчання.

Педагог відіграє ключову роль у процесі проведення розспівок. Від його професіоналізму, творчого підходу та вміння мотивувати дітей залежить успіх навчання. Педагог повинен бути чуйним до потреб кожного учня, підтримувати позитивну атмосферу та стимулювати дітей до самовираження через музику. Для успішного навчання важливо враховувати індивідуальні особливості кожної дитини, рівень її підготовки та можливостей, використовувати ігри, музичні конкурси, творчі завдання для активного залучення дітей у процес навчання, регулярно надавати учням зворотний зв’язок щодо їхнього прогресу, досягнень та напрямків для вдосконалення, залучати батьків до процесу навчання, проводити батьківські збори, консультації для підтримки домашніх занять.

Використання розспівок у навчальному процесі сприяє підвищенню музичної грамотності та формуванню навичок ансамблевого співу у дітей. Регулярні розспівки не тільки покращують вокальні можливості, але й розвивають слухові та ритмічні навички, сприяють емоційному вираженню та формують любов до музики (Коноваленко, 2012). Психологічна підтримка та позитивне підкріплення також відіграють важливу роль у процесі навчання. За умови правильної організації та проведення розспівок, діти отримають не тільки музичні навички, але й емоційне задоволення від заняття музикою.

Креативні підходи, включення різноманітних музичних жанрів та стилів у репертуар розспівок, сприяють розвитку гнучкості та адаптивності учнів до різних музичних форм. Інтеграція з іншими видами мистецтва, використання елементів театру, танцю та образотворчого мистецтва для створення комплексного художнього досвіду, посилює емоційний та інтелектуальний розвиток дітей. Залучення сучасних технологій, використання інтерактивних програм та додатків для візуалізації музичних нот, аналізу вокальної техніки та створення індивідуальних планів розвитку, підвищує ефективність розспівок. Музичні додатки для смартфонів та планшетів дозволяють аналізувати вокальну техніку та надавати зворотний зв’язок у реальному часі. Відеоуроки з розспівками можна використовувати вдома для самостійних занять. Онлайн-платформи для спільного виконання розспівок та обміну досвідом між учнями з різних шкіл та регіонів створюють додаткові можливості для розвитку вокально-хорових навичок.

Розспівки також допомагають розвивати впевненість у собі, адже учні отримують можливість виступати перед аудиторією, що сприяє подоланню страху сцени та підвищенню самооцінки. Педагоги, використовуючи творчий підхід та підтримку, допомагають дітям виражати свої емоції через музику, що є важливим аспектом розвитку особистості. Інтеграція елементів театру, танцю та образотворчого мистецтва у процес розспівок збагачує навчання та робить його більш комплексним.

Регулярні розспівки також мають позитивний вплив на здоров'я голосових зв’язок, адже вони допомагають уникнути перенапружень та голосових травм. Це особливо важливо для дітей, чий голос ще розвивається. Навчання правильному диханню, артикуляції та інтонації сприяє загальному фізичному розвитку та підтримці гарного самопочуття.

Креативні підходи та використання різноманітних музичних жанрів роблять процес розспівок цікавим та захоплюючим для дітей. Педагоги можуть використовувати музику, яку люблять учні, щоб підтримувати їхню мотивацію та зацікавленість. Це допомагає створити позитивну атмосферу на заняттях, де кожна дитина почуває себе важливою та значущою.

Важливо зазначити, що успіх у формуванні вокально-хорових навичок залежить не лише від регулярних розспівок, але й від загального підходу до музичної освіти. Підтримка батьків, створення можливостей для виступів, участь у музичних конкурсах та фестивалях – усе це сприяє розвитку таланту та формуванню любові до музики (Коноваленко, 2012).

Розспівки відіграють важливу роль у загальному розвитку дитини, допомагаючи не лише у формуванні вокальних навичок, але й у розвитку особистості. Вони сприяють вихованню музичної грамотності, впевненості у собі, емоційному вираженню та фізичному розвитку. Завдяки творчому підходу педагогів та використанню сучасних технологій, розспівки стають незамінним елементом музичної освіти, який допомагає дітям розкрити свій потенціал та знайти радість у музиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Коноваленко, О. (2012). *Вокально-хорове виховання молодших школярів*. Харків: Фоліо.

ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ПЕДАГОГА-ТРЕНЕРА В РОБОТІ КОЛЕКТИВУ СПОРТИВНО-БАЛЬНОГО ТАНЦЮ

Богдан Корець,
студент IVкурсу спеціальності 024 «Хореографія»
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
науковий керівник:
викладач кафедри хореографії
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Микола Горобець

У статті розглянуті професійні компетентності педагога-тренера спортивно-бальних танців. Виявлено особливості фахових, педагогічних, творчих, організаційних аспектів діяльності тренера спортивно-бальних танців. Визначено важливість постійного саморозвитку та вдосконалення професійних компетентностей педагога- тренера для досягнення високих результатів учасників та успішного функціонування колективу спортивно-бальних танців.

Ключові слова: *педагог-тренер, спортивно-бальні танці, професійні компетентності.*

Професія педагога-тренера у сфері спортивно-бального танцю є багатогранною та вимагає володіння спеціальними професійними компетентностями. Вони охоплюють як технічну майстерність, так і психолого-педагогічні та організаційні навички. Особливості діяльності обумовлені специфікою роботи з колективом, високими вимогами до фізичної підготовки та творчим характером танцювального мистецтва.

Технічна майстерність – основа успіху. Тренер повинен бути експертом у стандартній і латинській програмах, володіти фізичною витривалістю та

глибоким розумінням музики. Його завдання включають постійне оновлення знань через семінари, майстер-класи та змагання (Базилевич, 2018). Однією з ключових складових професійних компетентностей педагога-тренера є його технічна підготовка. Це включає знання техніки спортивно-бальних танців, фізичну підготовку та музичність. Педагог-тренер є експертом у виконанні стандартної та латинської програм, знає правила змагань і технічні аспекти кожного танцю, володіє високою фізичною витривалістю, адже виконання танцювальних елементів потребує координації та сили. Музичність і ритміка є критично важливими для якісного виконання танцю, що вимагає вміння аналізувати музику, визначати її стиль, темп і ритм. Крім того, танцювальна техніка має відповідати сучасним стандартам, що вимагає від тренера постійного оновлення знань через участь у семінарах, майстер-класах і фахових конкурсах. (Smith, 2019).

Педагогічна майстерність: як знайти підхід до кожного? Тренер має адаптувати методику викладання до рівня підготовки учнів, мотивувати та підтримувати дисципліну. Важливо враховувати індивідуальні особливості кожного учасника. (Гриньова, 2020). Робота з колективом вимагає високого рівня педагогічної майстерності. Тренер має адаптувати методику викладання до різних рівнів підготовки та вікових категорій учасників. Іншим важливим аспектом є мотивація: створення позитивної атмосфери, підтримка інтересу до занять і допомога в подоланні труднощів. Крім того, важливим завданням є розробка індивідуального підходу до кожного учня. Це передбачає врахування їхніх фізичних, психологічних і соціальних особливостей. Також педагог має навчати дисципліни, яка є основою організованості та відповідальності учасників. Щоб досягти цієї мети, тренер повинен використовувати різноманітні форми і методи навчання, включаючи ігрові методи, групову роботу та інтерактивні заняття.

Психологічна підтримка – ключ до гармонії. Тренер має створювати довірливу атмосферу, ефективно вирішувати конфлікти та допомагати учням подолати стрес перед змаганнями. Психологічні аспекти відіграють значну роль

у роботі педагога-тренера. Уміння керувати стресом є важливим, адже учасники часто стикаються з емоційною напругою під час змагань. Ефективна комунікація з учнями, їхніми батьками та колегами сприяє створенню довірливих відносин. Формування згуртованого колективу також є важливою задачею, адже гармонійна взаємодія між учасниками сприяє їхньому професійному зростанню. Тренер має навчити учнів працювати як у парі, так і у групі, розвиваючи їхні комунікативні навички. Крім того, важливим є вирішення конфліктів, які можуть виникати у процесі роботи колективу. У таких ситуаціях тренер виступає як медіатор, який допомагає знайти компроміс і зберегти здоровий клімат у команді.

Організаційні навички: планування як запорука успіху. Тренування, змагання, костюми – усе це потребує чіткого управління. Педагог-тренер виконує функції організатора. Він планує тренування, розробляє програми підготовки та організовує участь у змаганнях. Також важливо враховувати такі аспекти, як вибір костюмів, музики та постановка номерів. Ефективне управління часом дозволяє оптимально поєднувати тренування, відпочинок та інші заходи. Організація роботи також включає співпрацю з батьками учнів, які часто беруть активну участь у підготовці колективу. Залучення спонсорів і партнерів також є важливим для забезпечення фінансової підтримки, яка дозволяє реалізувати амбітні проєкти та участь у міжнародних змаганнях (Танцювальний портал «DanceLife»).

Творчість – серце професії. Унікальні композиції, експерименти зі стилями та натхнення учнів. Творчість є невід’ємною частиною роботи педагога-тренера. Вона включає хореографічну майстерність, постановку унікальних танцювальних номерів, адаптацію до сучасних тенденцій у танцювальному мистецтві та розвиток естетичного смаку учнів. Завдяки творчому підходу тренер допомагає розкрити потенціал кожного учасника. Це також включає створення оригінальних хореографічних композицій, які відображають індивідуальність колективу. Тренер має стежити за модними тенденціями в танцювальному мистецтві, адаптувати їх до роботи колективу та

експериментувати з різними стилями і жанрами. Важливим є розвиток уяви і креативного мислення у самих учнів, щоб вони могли вносити свої ідеї у спільну роботу (Smith, 2019).

Отже, рпрофесійні компетентності педагога-тренера у роботі колективу спортивно-бального танцю є складним комплексом навичок і знань. Вони охоплюють технічну, педагогічну, психологічну, організаційну та творчу складові. Успішний педагог-тренер поєднує в собі талант, досвід і постійне прагнення до самовдосконалення, що дозволяє розвивати потенціал учнів і досягати високих результатів на танцювальній арені. Відзначимо роль постійного навчання та саморозвитку. Педагог-тренер є відкритим до нових знань, слідкувати за тенденціями у танцювальному світі та вдосконалювати свої навички. Це дозволяє йому залишатися конкурентоспроможним і ефективним у своїй роботі. Крім того, формування партнерських відносин з іншими тренерами та участь у професійних об’єднаннях сприяє обміну досвідом і розширенню професійних горизонтів. Постійний розвиток у таких сферах, як психологія, педагогіка та менеджмент, дозволяє тренеру краще адаптуватися до потреб сучасного танцювального світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Базилевич, В. М. (2018). Методика викладання спортивно-бальних танців. Київ: Освіта.

2. Всесвітня федерація танцю (WDSF). URL: https://surl.li/rnbpww (дата звернення: 17.01.2025).

3. Гриньова, О. М. (2020). Психологія та педагогіка у роботі тренера. Харків: Ранок.

4. Танцювальний портал «DanceLife». URL: https://www.dancelife.com.ua (дата звернення: 17.01.2025).

5. Форум тренерів зі спортивно-бальних танців. URL: https://www.dancetrainersforum.com (дата звернення: 17.01.2025).

6. Smith, J. (2019). Modern Ballroom Dance Techniques. London: DanceWorld Publications.

РОЛЬ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ТВОРЧОМУ РОЗВИТКУ УЧНІВ ЗЗСО

Анастасія Костич,
студентка IV курсу спеціальності 014.12 Середня Освіта
(Образотворче Мистецтво) факультету мистецтв
Тернопільського Національного Педагогічного університету ім. В. Гнатюка
науковий керівник :
доцент кафедри образотворчого мистецтва,
дизайну та методики їх навчання
Тернопільського Національного Педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Ірина Пацалюк

У статті розглянуто питання впровадження мультимедійних технологій у освітній процес. Розкрито можливості мультимедійних технологій у розвиткку творчості Проаналізовано роль мультимедійних технології у розвитку творчості учнів та їх роль в оптимізації творчого освітнього процесу. Описано основні переваги та недоліки використання мультимедійних технологій на уроках образотворчого мистецтва. Проаналізовано окремі дослідження вітчизняних та закордонних педагогів

Ключові слова: *мультимедійні технології, інноваційні технології, освітній процес, НУШ, мультимедійні презентації, розвиток творчості.*

Динамічний розвиток сучасного суспільства породжує і динамічні зміни в усіх сферах життєдіяльності людини. Наука, освіта та мистецтво – не виняток, адже ці галузі знань є своєрідним індикатором розвитку та результатом суспільних запитів. Виникає суттєва потреба оновлювати освітній процес.

Одним із ключових завдань сучасної школи на сьогоднішні залишається розвиток творчої молоді, яка буде здатна вирішувати задачі «невпинного часу».

Поняття творчість, творчий розвиток особистості мають власні характеристики. У науковій думці творчість розглядають як діяльність людини, спрямовану «на створення якісно нових, невідомих раніше духовних або матеріальних цінностей (нові твори мистецтва, наукові відкриття, інженерно-технологічні, управлінські чи інші інновації тощо). Необхідними компонентами творчості є фантазія, уява, психічний зміст якої міститься у створенні образу кінцевого продукту (результату творчості)» (Вікіпедія, 2024: 1). Уява дитини – це сформовані у процесі сприймання образи, якими вона оперує при створенні чогось нового, перш за все для неї. Серед засобів розвитку творчості – заняття образотворчим мистецтвом у самій суті якого творчіть, творчий процес.

Організація занять не відбувається спонтанно, вона потребує пошуку методів, технологій, прийомів, як класичних, так і інноваціних, вдале їх поєднання сприятиме не лише міцному засвоєнню знань, формуванню умінь, навиків, учень розвиватиме творчість, набуватиме впевненості у власних можливостях.

Аналіз наукових джерел вказує, що результативним у плані розвитку творчості та оптимізації творчого освітнього процесу є впровадження інноваційних мультимедійних технологій.

У науковій думці мультимедійні технології трактують по різному, водночас «У широкому значенні за своєю сутністю «мультимедійні технології» означають спектр інформаційних технологій, що використовують різні програмні та технічні засоби з метою найбільш ефективного впливу на здобувача освіти, що став одночасно і читачем, і слухачем, і глядачем» (Томашевська, 2022: 207).

Результативність застосування мультимедійних технологій в освітньому процесі описали у своїх працях П. Гороль, Р. Гуревич, М. Жалдак, Ю. Жук, І. Коровець, Ю. Машбиць, О. Пінчук, Т. Піскунова, С. Сисоєва, В. Сумська, І. Шарова, Л. Чернявська та ін. Використання таких методів досліджували й закордонні педагоги, а саме Джейн Мак Гонігал, Саллі Хейтен, Марк Пренськи, Ліндон Годдес, Кетрін Бекер.

Так, Л. Чернявська досліджує можливості та результативність застосування сучасних технологій для розвитку критичного мислення школярів. І. Шарова активно працює в галузі інтеграції мультимедійних технологій в освіту. Авторка вивчає можливості інтернет-ресурсів, віртуальних класів та онлайн-навчання.

Т. Касьянова працює над впровадженням технологій мультимедійного забезпечення у педагогічний процес, зокрема у контексті дошкільної та шкільної освіти. Сфера її наукових інтересів – використання мультимедійних ресурсів задля підвищення якості освітнього процесу, розвитку пізнавальних і комунікативних навичок у дітей та підлітків, критичного мислення та творчої діяльності (інтерактивні й візуальні підходи).

О. Мойко у своїх розвідках розглядає використання мультимедійних технологій як засіб «сприяння кращому сприйняттю інформації, розвитку креативності, підвищення мотивації до навчання та залучення учнів до активної участі на уроках» (Мойко, 2023: 380).

Авторка констатує, що використання мультимедійних технологій:поряд з іншими методами дає можливість досягти педагогічних цілей уроку.

М. Лютенко звертає увагу на те, що педагоги в освітньому процесі «активно використовують такі мультимедійні додатки, як: Linkway Live і Story Board Live, Multimedia applications, а також Infotainment- розважальне мультимедіа та Smart Board, тобто Інтерактивна дошка» (Лютенко, 2018: 41-46). Дослідниця, як і багато інших науковців, вважає, що ефективним для здобувачів шкільної освіти є поєднання сучасних ІКТ з уже традиційними технологіями, бо це створює «атмосферу збалансованості» у навчальному процесі.

Закордонні педагоги також досліджують доцільність використання мультимедійних технологій, оскільки вважають, що навчання повинно бути не лише інформативним та пізнавальним, а й комфортним для учнів.

Ліндон Годдес – педагог і дослідник з Австралії, вивчає інтеграцію мультимедійних, а також цифрових технологій в освітній діяльності. Годдес займається питанням використання мультимедійних технологій для розвитку

учнів у різних сферах, зокрема в мистецтві та дизайні. Його робота також фокусується на тому, як цифрові технології змінюють традиційні підходи до навчання і допомагають учням виявляти свій потенціал через інноваційні методи, тобто власну творчість.

Кетрін Бекер – американська педагогиня і дослідниця, займається вивченням використання мультимедійних технологій в освіті, зокрема в контексті впливу на учнів та педагогічні практики мультимедіа. Авторка фокусується на використанні цифрових технологій для підтримки творчого мислення, розвитку когнітивних навичок і покращення академічних результатів. У її роботах висвітлено використання мультимедійних інструментів для покращення взаємодії між учителями та учнями, а також для розвитку критичного мислення та самостійності учнів. Вона вважає, що мультимедійні технології можуть значно підвищити зацікавленість учнів та їхню мотивацію до навчання, сприяючи кращому розумінню матеріалу та його глибшому засвоєнню.

Серед найбільш доступних мультимедіа для розвитку творчості дитини науковці виділяють мультимедійні презентації. Саме цей продукт поєднує у собі значну кількість інформації, дає можливість формувати уявні образи, впливати на емоції, стимулювати мислення дитини, що є основою творчості.

Як педагогічний інструмент мультимедійні презентації, створені за допомогою Power Point дають можливість «...вчителю самостійно складати навчальний матеріал відповідно до психолого-педагогічних та дидактичних особливостей конкретного класу, теми, мети та результатів навчання, структури уроку та предмету. Такий підхід дозволяє побудувати урок таким чином, щоб досягти максимального навчального Ефекту» (Мойко, 2023: 380).

О. Мойко зауважує, що ефективність презентацій залежить від її наповнення. Тобто чим більше презентація міститиме зображень, схем, ефектів прогортування слайдів, тим дитина більше буде заглиблена в інформацію. Робота з такими мультимедійними презентаціями дає можливість опрацьовувати інформацію в рази швидше та ефективніше.

Пагута Т. І., Ілюк Л. В., Пагута В. О., розглядаючи роль мультимедійних технологій у розвитку школярів, у тому числі і розвитку їх творчості, також апелюють до використання мультимедійних презентацій. Автори наголошують, що у початковій школі мультимедійні презентації, як один із видів ІКТ сприятиме навчанню та розвитку учнів:

«1. Візуальна підтримка. Мультимедійні презентації ілюструють та візуалізують складні поняття, що допомагає учням краще їх зрозуміти. Ілюстрації, фото, відео та анімація можуть роблять навчальний матеріал більш доступним.

2. Стимул до навчання. За допомогою мультимедійних презентацій відбувається зацікавлення, мотивація дітей до вивчення навчального матеріалу та навчання вцілому.

3. . Залучення уваги. Використання візуальних елементів і різноманітних засобів привертає увагу учнів до вивчення навчального матеріалу.

4. Інтерактивність. Презентації можуть бути створені з можливістю взаємодії, наприклад, відповіді на питання, клікабельні елементи та завдання, що допомагають залучити учнів до активного навчання.

5. Різноманітність завдань. Доцільно використовувати презентації для різних типів завдань, від вирішення задач і виконання диктантів до аналізу та обговорення важливих аспектів навчального матеріалу.

6. Творчий розвиток. Створення мультимедійних презентацій можна використовувати як творче завдання, що дозволяє розвивати їхні навички в області дизайну, вибору візуальних елементів та структурування інформації.

7. Доступність і гнучкість. Мультимедійні презентації можна легко адаптувати для різних стилів навчання та потреб учнів. Вони можуть бути використані як для індивідуальної роботи, так і для групового навчання.

8. Збереження інформації. Мультимедійні презентації можуть бути збережені та використані для повторення матеріалу, що дозволяє учням легше оволодіти знаннями на пізніших етапах навчання» (Пагута, Ілюк & Пагута, 2023: 1).

Проаналізувавши можливості використання мультимедійних технологій в освітньому процесі, у розвитку творчості школяра можемо виділити переваги їх використання та можливі ризики. До переваг відносимо:

1. Дитяча увага: використання мультимедійних елементів, таких як відео, зображення та аудіо, привертає увагу учнів. Такою є особливість сприймання інформації сучасними дітьми, їм легше запам'ятати інформацію із зображення, яскравого відео чи сприваючого тексту, аніж читати монотонні книжкові рядки.

2. Мультимедійні технології візуалізують абстрактні концепції.

3. Гнучкість: мультимедійні матеріали можна легко адаптувати та оновлювати, що додає суттєвої переваги у роботі з учнями.

4. Використання мультимедійних технологій допомагає дітям розвивати навички роботи з різноманітними медіаформатами та інструментами. А також використовувати свої вміння у створенні своїх мультимедійних робіт (Godfrey, 2015: 12-19).

5. 3D-візуалізація навчання. мультимедійні ресурси допомагають краще зрозуміти складні теоретичні або абстрактні концепції через візуальні та анімаційні елементи. Наприклад, 3D-моделі, графіки, схеми та анімації виводять навчання на новий рівень, полегшуючи процес розуміння складних наукових чи математичних явищ.

6. Мультимедійні технології сприяють розвитку критичного мислення, а також творчості. За допомогою інструментів для створення власних проєктів, а саме відео, презентації, музика, учні можуть реалізувати свої ідеї, аналізувати інформацію і застосовувати її в нових контекстах. Це дає поштовх розвитку навичок самовираження та ініціативи (Godfrey, 2015:12-19).

Звісно, як багато інших технологій сучасного навчання, мультимедіа має і свої недоліки (ризики), над усуненням яких активно працюють педагоги світу:

1. Залежність від технологій. Залежність від мультимедійних технологій може стати серйозною проблемою, особливо серед молоді.

2. Погіршення соціальних навичок. Занадто часте використання цих технологій може обмежити живу комунікацію між учнями класу.

3. Не доступність для всіх учнів: наприклад, учні з малозабезпечених сімей можуть не мати власних комп'ютерів або доступу до стабільного Інтернету, що обмежує їхні можливості для використання технологій у навчанні.

4. Зниження фізичної активності: залучення учнів до використання мультимедійних технологій часто пов'язане з тривалим сидінням перед екранами. Це може призвести до зниження фізичної активності, що в свою чергу негативно впливає на здоров'я, викликаючи проблеми зі спиною, зоровим апаратом і підвищенням ризику ожиріння.

5. Безпекове питання та конфідеційність інформації: використання мультимедійних технологій може бути пов'язано з ризиками для безпеки та конфіденційності даних учнів. Наприклад, зберігання особистої інформації онлайн або віртуальні платформи для навчання можуть стати мішенню для хакерських атак або зловживань, що підвищує ризик порушення приватності.

Як бачимо, використання мультимедійних технологій в освітньому процесі має чимало переваг, водночас, і негативних аспектів. Тому дуже важливим є баланс між залученням новітніх технологій та традиційних методів навчання. Це допоможе зменшити вплив негативних аспектів і може зробити навчання безпечним та ефективним для всіх учнів. Правильне використання мультимедійних інструментів сприяє розвитку нових навичок, мислення та творчості. Завдання педагога не лише впроваджувати інновації, але й дбати про безпеку учнів, особливо в онлайн-середовищі, забезпечувати рівні можливості для навчання.

На уроках образотворчого мистецтва використання мультимедійних технологій, а саме мультимедійних презентацій, сприяє досягненню таких цілей:

1. Ознайомити учнів з мистецтвом та його складовими.

2. Розвивати творчу уяву, фантазію та інтуїтивні навички дитини.

3. Формувати естетичне мислення за допомогою графіки, кольору тощо.

Використання технологій мультимедіа дає можливість ефективніше демонструвати навчальний матеріал, поєднувати звукові ефекти, анімаційні

зображення, спливаючий текст таким чином актуалізуючи уяву та увагу дітей, стимулювати творче мислення, відповідно, і розвиток творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвська, В. М., & Олефіренко, Н. В. (2010). Мультимедійні технології у початковій ланці освіти. *Інф.і технології і засоби навчання*, 2, 16-20.

2. Вікіпедія. Вилучено із https://salo.li/4F6212f

3. Єргіна, О. В. (2009). Сучасний урок і мультимедійні технології: досвід і перспективи. *Комп'ютер у школі та сім'ї,* 2, 1-16.

4. Інноваційні технології як засіб підвищення ефективності освітнього процесу (2017). Вилучено із: https://surl.li/qcktbe.

5. Лютенко, М. Г. (2018). Практичне використання мультимедійних технологій в початковій школі. *Науковий вісник Південноукраїнського нац. педаг. університету імені К. Д. Ушинського. Педагогічні науки*, 123, 41-46.

6. Мойко, О. С. (2023). Особливості стимулювання навчальної діяльності учнів початкової школи засобами мультимедійних технологій. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»,* 28, 380.

7. Пагута, Т. І., Ілюк, Л. В., & Пагута, В. О. (2023). Роль мультимедійних технологій у початковій школі Вилучено із: https://salo.li/2189000

8. Томашевська, І. П. (2022). Сучасні мультимедійні технології в освітньому процесі вищої школи. *Наукові записки*, 207, 323-327.

9. Технології інтерактивного навчання (2019). Вилучено із https://studfile.net/preview/7862605/page:14/

10. Шестобуз, О. (2022). Мультимедійні технології на уроках образотворчого мистецтва в початкових класах. *Стратегії модернізації педагогічної освіти в Україні та країнах Європейського Союзу : мат. II Міжн. наук.-практ. конф.*, (с. 176-181). 20-21 жовтня, 2022, Чернівці, Україна.

11. Godfrey, L. (2015). Virtual environments and creative learning: A study on the use of VR technologies in education. *Journal of Educational Research*, 54(1), 12-19.

ХАРАКТЕРИСТИКА МЕТОДІВ ПРАКТИЧНОГО НАВЧАННЯ МИСТЕЦТВУ ОБРАЗОТВОРЕННЯ У НУШ

Інна Крантова,
студентка ІІІ курсу
спеціальності 014 «Образотворче мистецтво»
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
науковий керівник:
доцент кафедри образотворчого мистецтва
дизайну та методики їх викладання
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Зоя Мацишин

У статті проаналізовано методи практичного навчання мистецтву образо-творення у контексті Нової української школи (НУШ). Детально розглянуто їхню класифікацію, специфіку використання та вплив на формування ключових здібностей учнів. Особливу увагу приділено інтерактивним, ігровим, проектним методам, а також технікам творчих майстер-класів. Виокремлено проблеми та перспективи впровадження сучасних методик у шкільну освіту. Запропоновано рекомендації для оптимізації навчального процесу.

Ключові слова: *НУШ, методи навчання, практичні методи, образотворче мистецтво, зображувальні уміння, компетентнісний підхід, інтерактивні технології.*

Образотворче мистецтво виступає важливим елементом естетичного виховання у рамках Нової української школи (НУШ), яка спрямована на розвиток особистості учня та формування його ключових здібностей (Калінчак, 2019). Практичні методи навчання відіграють центральну роль у вдосконаленні зображувальних умінь та навичок, забезпечуючи гармонійне поєднання розвитку

художніх здібностей із формуванням креативності, самостійності та соціальної активності (Мацьовка, 2025).

Сучасна реальність вимагає перегляду підходів до навчання, адже виклики сьогодення змушують переосмислити традиційні методи. Підхід, що будувався на простому копіюванні готових прикладів, поступово втрачає актуальність і вже не відповідає потребам сучасної освіти. Замість цього все більше уваги приділяється інтерактивним і практичним методикам, які спонукають учнів до активної участі у творчому процесі, допомагаючи їм розвивати самостійність і креативність.

Методи практичного навчання класифікація та особливості.

Практичні методи навчання поділяються на кілька основних груп:

1.Ігрові методи. Ігрова діяльність є особливо ефективною для молодших школярів. Вона не лише сприяє засвоєнню матеріалу, а й робить навчання емоційно насиченим. Наприклад:

Гра «Вгадай художника» сприяє стимуляції пізнавального інтересу. Учням представляються кілька творів відомих митців, і їхнє завдання полягає у визначенні автора, спираючись на підказки, які надає вчитель (Мошко, 2018).

Творчі ігри – діти створюють спільні композиції, вивчають елементи кольорової гами через гру (Якимчук, 2022).

Рольові ігри – учні виконують ролі художників, які працюють над створенням «шедевру», що розвиває їхню уяву (Характеристика практичних методів навчання, 2016).

2. Інтерактивні методи навчання стають важливою складовою освітнього процесу в НУШ, адже вони сприяють створенню середовища, яке стимулює активну взаємодію між учнями та вчителем (Калінчак, 2019). Методи на кшталт «мозкового штурму», «снігової кулі» чи дискусійних платформ відіграють ключову роль у генеруванні ідей для творчих проектів.

Особливу увагу заслуговує інтерактивна вправа «Колективна картина». Вона пропонує цікавий спосіб згуртувати учнів у спільному творчому процесі:

кожен учасник додає свою унікальну деталь до загального полотна, створюючи неповторний результат спільної праці (Мацьовка, 2025).

Популярними є такі методи: мозковий штурм – допомагає генерувати ідеї для творчих завдань; робота в групах – учні разом створюють великі композиції, наприклад, колажі. Дискусії – обговорення мистецьких творів розвиває критичне мислення.

3.Проектна діяльність. Проектні методи орієнтовані на створення кінцевого продукту. Наприклад: створення тематичних серій малюнків «Пори року», «Моя мрія». Розробка елементів дизайну шкільного простору (Мошко, 2018).

4. Майстер-класи та технічні вправи. Майстер-класи дозволяють учням знайомитися з новими техніками. Наприклад: під керівництвом вчителя діти можуть опанувати: техніку акварельного живопису. Виготовлення аплікацій або картин із пластиліну. Використання змішаних технік (акварель або туш).

5. Індивідуальна робота. Під час індивідуальних занять учитель має можливість враховувати здібності та потреби конкретного учня. Цей підхід сприяє розвитку особистісного потенціалу (Якимчук, 2022).

Роль практичних методів у формуванні здібностей. Практичні вправи становлять основний елемент процесу мистецької освіти в Новій українській школі. Наприклад: робота з природними матеріалами передбачає створення учнями художніх творів, таких як картини чи колажі, із застосуванням листя, гілочок або піску. Така діяльність не лише сприяє формуванню творчого мислення, а й підтримує екологічне виховання, розвиваючи усвідомлення взаємозв'язків між людиною та природою (Характеристика практичних методів навчання, 2016).

Технологія створення зображень за допомогою мокрого аквареллю спрямована на удосконалення розуміння плавності кольорових переходів і забезпечення гармонійного сприйняття композиції. Ця техніка також сприяє розвитку уважності та здатності працювати з деталями. Ще практичні методи допомагають:

Креативності – виконання нестандартних завдань стимулює уяву.

Емоційного інтелекту – сприйняття мистецьких творів допомагає розуміти емоції інших.

Комунікативних навичок – групова робота вчить висловлювати ідеї та слухати інших (Мацьовка, 2025).

Проблеми та перспективи впровадження практичних методів у НУШ

1. Проблеми **Матеріально-технічне забезпечення.** У багатьох школах відчувається брак художніх матеріалів, таких як фарби, пензлі та полотна, а також необхідного обладнання, наприклад, мультимедійних пристроїв чи 3D-принтерів. Це створює труднощі для впровадження інноваційних методик, особливо в навчальних закладах сільської місцевості (Мошко, 2018).

Брак часу. Обмеження часу часто стає викликом для впровадження навчальних програм. Жорсткі часові рамки нерідко обмежують можливості повноцінного виконання практичних проектів і проведення інтегрованих уроків, що могли б поглибити знання учнів та зробити процес навчання більш захопливим (Характеристика практичних методів навчання, 2016).

Низький рівень підготовки педагогів. Частина вчителів досі не опанувала сучасні методики викладання. Багато хто залишається прив’язаним до традиційних підходів через брак спеціалізованих тренінгів або обмежений доступ до новітніх методичних ресурсів (Якимчук, 2022).

2. Перспективи. Підвищення інтересу учнів Використання ігрових методів і проєктних підходів сприяє зростанню зацікавленості у вивченні образотворчого мистецтва. Це дає можливість учням експериментувати, шукати нестандартні рішення та розвивати креативність. (Мацьовка, 2025).

Інтеграція предметів. Практичні підходи забезпечують ефективне поєднання мистецтва з іншими навчальними дисциплінами. Наприклад, учні можуть створювати графіки та схеми для уроків математики або працювати над ілюстраціями до літературних текстів (Мошко, 2018).

Розвиток м’яких навичок. Практичні методи навчання сприяють формуванню ключових компетенцій, таких як командна робота, вміння

планувати час, креативність і критичне мислення. Це допомагає учням бути успішнішими в майбутньому (Характеристика практичних методів навчання, 2016).

Державна підтримка та освітні реформи. Сучасні реформи в освіті, зокрема впровадження програм НУШ, створюють сприятливі умови для професійного розвитку вчителів. Це включає підвищення кваліфікації та розширення можливостей для ефективного викладання (Мацьовка, 2025).

Отже Практичні методи навчання мистецтву образо-творення у НУШ мають потужний потенціал для формування особистості учня. Їхнє впровадження сприяє розвитку ключових здібностей, гармонізації емоційного стану дітей, розширенню їхнього кругозору та поглибленню творчих навичок. Використання інтерактивних, ігрових та проектних методів дозволяє учням застосовувати теоретичні знання на практиці, відкривати нові грані уяви та знаходити оригінальні способи самовираження. Основна мета – забезпечити кожному учню доступне, захопливе та ефективне навчання мистецтву.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1.Калінчак, В. Б. (2019). вчитель музичного мистецтва. *Особливості викладання мистецтва в НУШ*. URL: https://surl.li/sayxxi

2.Мацьовка, Р (2025) Науково-методична робота. *Застосування сучасних методик навчання на уроках мистецтва*. URL: https://surl.li/ehulfr

3.Мошко, І. М (2018) Методи роботи на уроках образотворчого мистецтва URL: https://surl.li/bfujjt

4.Характеристика практичних методів навчання (2016) URL: https://surl.li/rpwxkm

5. Якимчук, Л. В. (2022) Використання ігрових технологій на уроках в початкових класах. URL: https://surl.li/ojihar

ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МУЗИЧНОЇ КЛАСИКИ

Аня Кудлюк,
студентка ІІІ курсу ОС бакалавр
спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)
факультету дошкільної освіти та музичного мистецтва
КЗ ВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради
науковий керівник:
викладач-методист, викладач музично-теоретичних ОК
кафедри музичного мистецтва
КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради
Оксана Юрчук

У статті розглядаються особливості впливу класичної музики на формування духовно багатої особистості у світлі нових освітніх завдань. Окреслено переваги та недоліки сучасних інформаційних технологій у сфері музичного мистецтва. На основі визначення специфіки виховного впливу музичної класики теоретично обґрунтовується її роль у формуванні ціннісних життєвих орієнтирів сучасної молоді.

Ключові слова: *виховний потенціал, мистецтво, музична класика, музичне виховання, музичний смак.*

Наше сьогодення – це доба значних суспільно-політичних змін, створення електронної індустрії планетарного масштабу, глобального поширення мас-медіа. Всі ці явища не можуть не впливати на систему освіти, яка завжди гнучко реагує на соціокультурні умови та потреби. Так в Законі України «Про освіту» зазначено: «Метою освіти є всебічний розвиток людини як особистості та найвищої цінності суспільства, її талантів, інтелектуальних, творчих і фізичних здібностей, формування цінностей і необхідних для успішної самореалізації компетентностей, виховання відповідальних громадян, які здатні до свідомого

суспільного вибору та спрямування своєї діяльності на користь іншим людям і суспільству, збагачення на цій основі інтелектуального, економічного, творчого, культурного потенціалу українського народу, підвищення освітнього рівня громадян задля забезпечення сталого розвитку України та її європейського вибору» (Закон України про освіту, 2017: 380).

Безперечно, одним із пріоритетних шляхів сучасного реформування середньої та вищої освітніх ланок стала інформатизація, впровадження численних нових педагогічних технологій із використанням електронних ресурсів, масовим підключенням освітніх закладів до мережі Інтернет.

У зв'язку з цим, учнівській та студентській молоді, яка «живе» у віртуальному світі, відкривається широкий доступ до інформації досить різної якості, зокрема й такої, що не відповідає загальнолюдським та естетичним ідеалам. Такі властивості сучасних інформаційних технологій, як мобільність, доступність, варіативність, діалогічність, створюють, з одного боку, сприятливі умови для застосування з пізнавально-виховними цілями, а з іншого – поглиблюють своєрідний «культурний авітаміноз» сучасного суспільства. Особливо небезпечними є наслідки своєрідного рекламування засобами масової інформації художньо оформлених сцен насильства й жорстокості, ідей конформізму та споживацтва тощо. Майже щоденно отримуючи великими порціями відомості такого змісту, молодь, ще з несформованою свідомістю та відсутністю імунітету до несмаку, сприймає їх за справжні реалії життя (Масол, 2003: 34-41).

У цьому контексті слід зауважити, що у майбутньому суттєве оновлення освітніх систем і педагогічних технологій, на переконання фахівців, має бути пов'язаним не стільки з інформатизацією, скільки з обов'язковою масштабною естетизацією освітнього процесу та соціально-педагогічного середовища. І, безперечно, провідне місце в системі освіти та виховання має зайняти мистецтво з його необмеженим виховним потенціалом, з притаманним цьому впливом на свідомість і підсвідомість особистості, на інтелектуальну та особисту сферу, на моральне і навіть на фізичне здоров'я людини.

Мистецтво – це своєрідний камертон цивілізації, універсальний спосіб мислення, здатний синтезувати Істину, Добро і Красу, формувати людину-творця. Без мистецтва неможливо виховати особистість з високою естетичною культурою, із загальновизнаною ціннісною морально-етичною основою.

У справі виховання духовно багатої особистості значну роль може відіграти спілкування молодої людини з музичним мистецтвом – Високою Музичною Класикою. Як акцентують у своєму дослідженні Л. Мельник, І. Малашевська та М. Лазука, «музика як один із провідних видів мистецтва є рушійною силою пізнання навколишнього світу і формування духовного та культурного світу особистості» (Мельник, Малашевська, Лазука, 2021: 121).

Музика – унікальне надбання людської культури. Світ її воістину без кордонів: він охоплює різні історичні періоди й мистецькі напрямки, національні традиції та індивідуальні стилі. І для того, щоб пізнати музичне мистецтво у всьому його багатстві, навчитись сприймати, розуміти та оцінювати високохудожні твори, потрібен системний і послідовний рух у цьому напрямку, потрібна як загальна музична освіта, так і художньо-просвітницька робота.

Вирішальним завданням музичної освіти й виховання є формування музичної культури як важливої та невід'ємної частини культури духовної, а також, як зазначають І. Майданюк, І. Заболотний, О. Невмержицька та Р. Рудий, «головна мета музичного мистецтва у світлі розвитку духовно-моральних якостей особистості полягає не в розвитку окремих талантів, а в тому, щоб музика стала духовною потребою та важливим джерелом душевних сил» (Майданюк та ін., 2024: 214). Відповідно, усі художньо-естетичні знання, які накопичує здобувач при спілкуванні з музикою повинні трансформуватися у культурні, духовні цінності, якими він буде керуватись у майбутньому складному дорослому житті. Безперечно, поставлена мета є ідеальною, але слід зазначити, що на шляху до її досягнення є серйозні перешкоди, а саме:

1) недостатність навчального часу, відведеного на предмети художнього циклу в національній ЗЗСО («Музичне мистецтво» – 1 год.), особливо у порівнянні із західноєвропейськими країнами та Японією;

2) відсутність загальної музичної освіти у старших класах ЗЗСО (8-11 кл.) та в багатьох освітніх закладах різних рівнів акредитації;

3) засилля процвітання низькопробної молодіжної музики в сучасному художньо-культурному середовищі: естрадні концертні шоу на сценах осередків культури, на екранах TV, в Інтернет-просторі.

Слух сучасної культурно-освіченої людини з художнім смаком страждає від примітивних текстів та банальних мелодій, одноманітних ритмоформул, децибельного галасу електроакустичних систем; очі втомлюються від яскравості та розмаїття світлових ефектів, відвертості костюмів та миготіння танцювально-акробатичних рухів. Шоу-виконавці своїм «мистецтвом» гіпнотично впливають на 12-17-річних слухачів, нав'язуючи їм свої стереотипи мислення, емоційного переживання, етичної поведінки.

Тривожним є таке спостереження: окремі батьки переконалися в тому, що підлітки, які постійно відвідують такі розважальні заходи, стають непокірними, замкненими і, врешті-решт, самотніми. Ця інформація є тригером для роздумів не тільки для батьків, освітян і психологів, але й для всіх небайдужих дорослих.

Разом з тим, у нашому сьогоденні звучить і інша музика. Вона лунає в менших за розмірами концертних залах і її слухає не така чисельна аудиторія, але саме тут відбувається чарівне дійство – спілкування з Музичною Класикою. В цих залах можна побачити багато молодих облич, найчастіше – це учнівська та студентська молодь музичних освітніх закладів (шкіл, відділень, факультетів). Ця публіка, маючи певну підготовку та художній смак, вміє відокремити високохудожні музичні твори від дешевих поп-ерзаців. І таку слухацьку аудиторію, безперечно, потрібно збільшувати.

Адже для повноцінного сприйняття музичних шедеврів повинен бути певний слухацький досвід, тому працювати над цим потрібно з раннього віку і протягом всього періоду формування особистості. Результатом тривалого цілеспрямованого музичного виховання повинно стати таке вміння слухати музику, коли її змістовність сприймається водночас емоційно і свідомо. Молода людина (школяр і студент, юнак і дівчина) повинна зрозуміти і відчути на собі,

що класична музика через емоційну інформацію, яку вона надає, збагачує наш життєвий досвід і наші знання про світ. Безперечно, не всім бути митцями, але любити і розуміти мистецтво можуть і повинні всі. А музичний смак можна розвинути, виховати, як і всяку здібність в людині.

Причетність до загальнолюдського художнього досвіду допомагає кожному здобувачу освіти виробити власну життєву позицію. Художнє сприйняття класики в даному контексті стає основою формування світогляду, моралі, етики, закладає основи для майбутньої творчої діяльності молодої людини. Музична класика – це шедеври людської майстерності та смаку, які зберегли до нашого часу значення еталону, які будуть зразковими і для наступних поколінь.

Музика має велику перетворюючу силу: вона здатна зробити високими людські думки, благородними їх почуття і вчинки. Вона активно впливає на людей, і через них – на життя, набуваючи тим самим суспільного значення.

Музика – це Храм, в якому служать Високому Мистецтву Бах і Моцарт, Бетховен і Шопен, Бортнянський, Лисенко й Леонтович; це Храм, до якого приходять за духовним очищенням і зарядом душевних сил, і потрібно, щоб у цьому храмі було якомога більше молоді. Саме тому використання виховного потенціалу класичної музики має бути в основі стратегії сучасної музично-естетичної освіти та виховання на всіх рівнях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Закон України про освіту (2017). *Відомості Верховної Ради*. (38-39).

2. Майданюк, І. З., Заболотний, І. П., Невмержицька, О. М., & Рудий, Р. А. (2024). Виховання особистості засобами музичного мистецтва. *Інноваційна педагогіка.* (69). Т. 2, 213-218.

3. Масол, Л. М. (2003). Формування естетичного смаку засобами телебачення і радіо. *Шкільний світ*. (38-39), 34-41.

4. Мельник, Л. В., Малашевська, І. В., & Лазука, М. М. (2021). Виховний вплив музичного мистецтва на формування особистості: ретроспективний аналіз. *Інноваційна педагогіка.* (31). Т. 1, 121-124.

ПЕРЕВАГИ ТА РИЗИКИ ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕКТРОННИХ ПІДРУЧНИКІВ НА УРОКАХ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА У НУШ

Анастасія Ліпінська,
студентка ІІІ курсу спеціальності 014 Середня освіта
(Образотворче мистецтво) факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
науковий керівник:
доцент кафедри образотворчого мистецтва,
дизайну та методики їх навчання
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Ірина Пацалюк

У статті розглянуто питання впровадження і використання електронних ресурсів, а саме електронних підручників, наведено переваги та ризики їхнього використання на уроках образотворчого мистецтва у НУШ. Описано основні переваги, такі як, наявність інтерактивних елементів, індивідуалізація навчального процесу, доступ до великої кількості інформації, можливість самоперевірки; описано і ризики. У висновку наголошується на збалансованому використанні електронного підручника.

Ключові слова: *сучасна освіта, НУШ, інтерактивні технології навчання, електронний підручник.*

Сучасна освіта нашої держави переживає складний період: відбувається модернізація, перехід від старої, усталеної форми навчання, до нової, більш інтерактивної форми, орієнтованої на дитину, її цінності та інтереси. Ключове завдання шкільної освіти – розвиток особистості учня, його найсильніших якостей, а також набуття компетентностей, здатності учня успішно провадити подальшу навчальну діяльність, утверждуватись у житті.

Стрімкий науково-технічний прогрес зумовлює значні зміни у будь-якій сфері людської діяльності, у тому числі і в освіті. Сьогодні відбувається процес модернізації навчально-матеріальних баз навчальних закладів, заняття наповнюються різноманітними освітніми платформами, застосунками, засобами, які відповідають потребам сучасної школи та залучають учнів до активного й цікавого навчання. Технології індивідуалізують освітній процес, тим самим створюють умови для успішного навчання кожного учня, враховуючи його особливості; розвивають важливі навички 21 століття, такі як креативність, критичне мислення, медіа грамотність, гнучкість у вирішенні проблем тощо.

Згідно з концепцією НУШ застосування ІКТ в освітньому процесі та управлінні закладами освіти має стати інструментом забезпечення успіху нової української школи. «Запровадження ІКТ в освітній галузі має перейти від одноразових проектів у системний процес, який охоплює всі види діяльності. ІКТ суттєво розширять можливості педагога, оптимізують управлінські процеси, таким чином формуючи в учня важливі для нашого сторіччя технологічні компетентності» (Міністерство освіти і науки України, 2016: 29).

Образотворче мистецтво – простір для застосування різноманітних інтерактивних, творчих платформ, програм та ресурсів, воно сприяє розвитку інтелектуальних і творчих здібностей школярів, забезпечує інтенсифікацію навчального процесу. «Методикою проведення уроків образотворчого мистецтва передбачено гармонійне поєднання у структурі уроку різноманітних видів діяльності та видів мистецтва (література, музика, театр тощо). Мультимедійні засоби навчання відкривають нові технологічні можливості для педагогіки образотворчого мистецтва, унікальні можливості поліхудожнього виховання школярів, мають переваги порівняно з традиційним навчанням, допомагають поєднувати візуальні, музичні, театральні й інші види мистецтва» (Бабенюк, 2022: 62).

«Інтерактивні технології навчання сприяють ефективному розвитку в кожної особи системи загальнолюдських цінностей та загальноприйнятих норм поведінки; усвідомленню особистої відповідальності та вмінню об’єднуватися з

іншими членами суспільства задля розв’язання спільної проблеми; формуванню навичок спілкування та співпраці з іншими членами групи (суспільства), взаєморозуміння та взаємоповаги до кожного індивідуума; формуванню вміння робити вільний та незалежний вибір, що ґрунтується на власних судженнях та аналізі дійсності, розумінні норм і правил поведінки в суспільстві та поваги до них, знанні законів, основних прав людини; особистій відповідальності та громадянському обов’язкові. Учні займають активну позицію, зростає інтерес в отриманні знань. Значно підвищується особистісна роль вчителя – він виступає як лідер, організатор» (Балицька, 2020).

Сьогодні існує величезна кількість різних засобів для впровадження та реалізації інтерактивних технологій. Наприклад, інтерактивні впрви: мозковий штурм, акваріум, коло ідей, використання засобів мультимедіа, ігри, електронний підручник тощо.

Тлумачення слова «електронний підручник» багатопланове. Так, Павло Полянський, голова правління Центру освітнього моніторингу, екс-заступник міністра освіти та науки про аспекти впровадження електронних підручників в українських школах констатує: «Електронний підручник – це освітній продукт, який відрізняється від традиційного підручника на друкованій основі лише тим, що переглянути його можна лише за допомогою комп’ютера чи електронної книги; відповідає вимогам Державного стандарту загальної середньої освіти і навчальним програмам» (Полянський, 2011).

В. Бучма наголошує – «Електронні підручники – інтерактивні засоби, які містять значну кількість графічних ресурсів (рисунки, зображення, схеми тощо), гіперпосилання, аудіо і відео медіа, а також різноманітні завдання, які дозволяють видозмінити, покращити навчальний процес» (Бучма, 2024: 45). Автор констатує, що «Важливою характеристикою електронного підручника є інтерактивність, тобто, можливість виконувати завдання і отримувати зворотний зв'язок у режимі реального часу. Крім того, інтерактивна взаємодія з контентом забезпечує учням можливість самоперевірки отриманих знань» (Бучма, 2024: 46).

Слід зауважити, що використання будь-яких інтерактивних технологій, в тому числі електронного підручника повинно бути доцільним, обґрунтованим, в оптимальній кількості, щоб не перевантажити урок та не розсіяти увагу, активність суб'єктів навчального процесу. Серед основних переваг використання електронного підручника на уроках образотворчого мистецтва у НУШ виділяємо:

1. Наявність величезної кількості інтерактивних елементів – зображення, анімації, відео тощо. Це дозволяє краще зрозуміти навчальний матеріал. «Інтерактивність та мультимедійність, окрім різноманітної текстової, графічної, аудіо та відеоінформації, анімації, означають, що учні можуть взаємодіяти з об'єктами, втручатися в певні процеси, моделювати, використовувати засоби віртуальної реальності, обмінюватися думками з учителем та між собою» (Степанова-Камиш, 2021).

2. Доступ до великої кількості навчальної інформації із наочно-ілюстративними поясненнями. Це означає, що учні матимуть доступ до навчального матеріалу з різних джерел.

3. Індивідуалізація навчального процесу. Таким чином, учні можуть самостійно підбирати темп уроку, повторяти пройдений матеріал тощо.

4. «Можливість ефективної самоперевірки (наприклад, через вбудовані опитувальники з автоматичною перевіркою та поясненням відповідей)» (Степанова-Камиш, 2021).

Слід звернути увагу і на ризики, які можуть виникнути під час використання електронних підручників:

1. Залежність від технічних ресурсів – у зв'язку з цим навчальний процес може перерватися, через відсутність Інтернету або несправність технічних засобів.

2. Ризик зниження комунікації між учителем та учнями.

3. Перевантаження інформацією та зниження концентрації учня під час навчання. Перенасичення інформацією може мати негативні наслідки, такі як

виснаження, втрата впевненості у знаннях, розбіжності у правильності необхідного навчального матеріалу тощо.

Отже, використання електронного підручника на уроках образотворчого мистецтва є оптимальним рішенням, яке реалізовує принцип наочності, міцності знань, тим самим дає можливість краще сприйняти, осмислити навчальний матеріал; підлаштуватися під потреби кожного учня; розвинути учнівське образне мислення, творчість, самостійність; побудувати урок, який викличе інтерес у дітей. Водночас, важливо враховувати ризики, які можуть виникати та пов'язані із різними чинниками. Усунення ризиків потребує розробки ефективних кроків для їх подолання. У процесі навчання школярів образотворчості доцільно також прогнозувати варіанти збалансованого поєднання електронного підручника із традиційним підходом до навчання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балицька С. (2020). Методичні рекомендації «Інтерактивні методи навчання на уроках образотворчого мистецтва». *Освітній проект «На Урок» для вчителів*. Вилучено із https://salo.li/a325a2c.

2. Бучма В. (2024) Електронний підручник як засіб підвищення ефективності дистанційного навчання в умовах війни. *Електронна бібліотека НАПН України*. Вилучено із https://salo.li/1ef502A.

3. Бабенюк, О. (2022). Використання комп'ютерних технологій на уроках образотворчого мистецтва в початковій школі. Вилучено із https://salo.li/a0A1622.

4. Нова Українська Школа. (2016) Концептуальні засади реформування середньої школи. Міністерство Освіти і Науки України. Вилучено із https://salo.li/6811511.

5. Полянський, П. (2011). Про переваги і вразливі місця електронних підручників. *Освіта.UA*. Вилучено із https://osvita.ua/school/method/16840/.

6. Степанова-Камиш, А. Яким має бути повноцінний електронний підручник і чому pdf-версії недостатньо. *Нова українська школа // Веб-ресурс НУШ*. (2021) Вилучено із https://salo.li/067995e.

ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ОПАНУВАННЯ НАРОДНИМ МИСТЕЦТВОМ У 1-4 КЛАСАХ

Уляна Марковська,
студентка IV курсу спеціальності 014.12 «Образотворче мистецтво»
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
образотворчого мистецтва, дизайну і методики їх навчання
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Марія Маркович

Ця стаття присвячена дослідженню теоретичних основ та практичних аспектів вивчення народного мистецтва учнів початкових класів в умовах Нової української школи. У роботі розглядаються актуальні питання методики викладання образотворчого мистецтва, проаналізовані сучасні підходи до естетичного виховання молодших школярів, зокрема через призму народного мистецтва, визначення його основних методів та напрямків роботи.

Ключові слова: *Нова українська школа, методика навчання, образотворче мистецтво, естетичне виховання, основні методи, народне мистецтво.*

Народне мистецтво пройшло довгий шлях, від елементарних прикрас, які створювали первісні люди до складних, комплексних, сучасних виробів при створені яких збережені всі традиції. Воно міцно проникло в суспільний побут, в освітні процеси. Мистецтво, народжене життям народу, в процесі праці з природного прагнення до краси і творчості. У нього є здатність вносити в життя радість, яскраві фарби, бадьорі ритми, утверджувати позитивні ідеали.

Такі відомі мистецтвознавці, як Н. Антонюк та А. Хомярчук зауважують, що народне мистецтво є невичерпним джерелом культури народу, яка має унікальні можливості впливу на особистість та формування у неї національного

світогляду, характеру, глибокої духовності. Вони вважають, що народне мистецтво - це скарбниця моральних і духовних надбань багатовікового народу, а завдяки декоративно-ужитковому мистецтву, в якому відображені стилі різних епох і регіонів, зберігаються багаті безсмертні традиції наших предків, пізнається історія, світоглядні та моральні якості, формуються основи культурного і духовного багатства українського народу (Корнієнко, 2012 : 124).

Досвід народних художників, їх погляди і думки в значній мірі сприяють зміцненню реалістичних позицій, що лежать в основі викладання образотворчого мистецтва в загальноосвітній школі.

Розвиток художньої освіти і методів навчання відбувається протягом всієї історії розвитку освіти, науки і мистецтва. Він тісно пов'язаний із суспільними відносинами, розбудовою системи шкіл, впливом народного і професійного мистецтва, творчістю визначних педагогів, художників та мистецтвознавців. Використання їхнього досвіду у процесі підготовки вчителів художніх дисциплін, особистий приклад – вміння співати, грати, малювати має неабиякий позитивний вплив на дітей, формування їх світоглядних і професійних компетентностей.

Образотворче мистецтво як навчальний предмет спрямовано не лише на вивчення елементарних основ образотворчої грамоти, а й на художньо-естетичне виховання та формування компетентної особистості. Кожен засіб візуального мистецтва визначається тонкими нюансами.

Л. Фірсова, досліджуючи естетико-виховні можливості декоративно-прикладного мистецтва, виділяє функції, які сприяють підвищенню рівня естетико-виховного впливу на особистість:

1) комунікативну;

2) пізнавальну;

3) творчу (Мамчур, 2021 : 2).

Також основним інструментом є методи навчання, які використовує педагог для формування знань, умінь та навичок. У науково-педагогічній

літературі методи трактуються як засоби організації та проведення наукових досліджень. Основні методи науково-педагогічного дослідження включають:

1)Метод педагогічного спостереження: це безпосереднє сприйняття педагогічних явищ у природних умовах. Він дозволяє дослідникам спостерігати та аналізувати процеси виховання і навчання.

2)Метод інтерв'ю: це усне опитування з використанням заздалегідь визначених питань. Використовується для отримання інформації від респондентів.

3)Метод педагогічного експерименту: включає створення спеціальних ситуацій для вивчення педагогічних явищ та встановлення закономірностей.

4)Метод психолого-педагогічного тестування допомагає визначити рівень знань та вмінь учнів, його інтелектуальний розвиток за допомогою відповідно сформованих запитань.

5)Метод вивчення результатів діяльності учня. Його застосовують, вивчаючи письмові, графічні роботи учнів та їхні вироби. Ці роботи допомагають виявити індивідуальність кожного учня, дізнатися про його ставлення до навчання.

6)Метод реєстрування – виявлення певної якості в явищах та її кількості (наприклад, кількості пропущених уроків учнем).

7)Метод вивчення шкільної документації: Дослідження шкільних документів, таких як журнали, плани, програми, звіти (StudoPedia, 2015 : 3-5).

8)Метод проєктів – це сучасна технологія навчання, яка дозволяє учням досліджувати та вирішувати реальні завдання (Зобенько, 2012 : 4).

Ці методи допомагають розкрити сутність педагогічних процесів та зробити практичні висновки для вдосконалення навчання та виховання.

Методи навчання підпадають під категорію дидактичних. Методологія мистецтва та її використання у процесі навчанні враховує особливості цієї навчальної дисципліни, а також розробляє та випробовує свої власні методи, обумовлені специфікою дисципліни «Образотворче мистецтво» у початковій школі. Питання про розробку методів навчання молодших школярів

образотворчого мистецтва, які відповідають віковим особливостям учнів, є досить актуальною проблемою для сучасної педагогіки мистецтва. Адже, зважаючи на зміни у галузі освіти, а саме – на створення та постійне практичне вдосконалення концепції Нової української школи (НУШ), перед педагогами та науковцями постає важлива проблема – вдосконалити методи навчання таким чином, щоб вони відповідали меті навчання. Тут доречно згадати слова відомого педагога та основоположника класифікації методів І. Лернер: «Разом зі зміною змісту освіти повинні змінюватися і методи навчання» (Лємешева, 2017: 9).

Методика навчання Лернера – це система дій учителя, яка організовує практику та навчання, пізнавальну діяльність учнів, тим самим неухильно спрямовуючи засвоєння навчального змісту. Вибір методів навчання корелюється:

1.Специфікою цілей навчання або видів змісту освіти;

2.Особливостями засобів їх засвоєння;

3.Специфікою діяльності щодо організації та здійснення способів засвоєння (Янчук, 2020 : 27).

Від вибору методів і засобів залежить успіх виховання і навчання, адже завдяки обраним методам педагог може донести до дітей визначений програмою зміст предмету «Образотворче мистецтво» та сформувати у них необхідні уміння і навички, розвинути художні здібності.

Отже, метод – це способи пізнання, дослідження та вивчення педагогічних явищ. Методи та технології в педагогіці взаємопов’язані, але мають різні функції та спрямованість. Методи визначають те, як ми досліджуємо педагогічне явище, а технології – те, як ми організовуємо навчання та виховання з використанням певних методів. Взаємодія цих двох компонентів, допомагає досягти кращих результатів у педагогічній практиці.

Молодший шкільний вік є сприятливим періодом для розкриття творчих здібностей учнів, формування у них естетичних смаків, переконань засобами різних видів мистецтва. Під час навчання у школі перед молодшими школярами, учителем та батьками постає необхідність опанувати технологію формування

творчого потенціалу, зокрема творчу активність. Цілеспрямоване формування творчої активності дітей у такому ранньому віці є важливою умовою гуманізації навчально-виховного процесу, що передбачає врахування індивідуальності, пізнавальних та творчих потреб, нахилів та інтересів у молодших школярів. Проблема формування і розвитку творчої активності особистості виступає одним із головних завдань навчання і виховання дітей молодшого шкільного віку.

Орієнтування дітей на творчість є головною умовою створення системи педагогічного та мистецького виховання, що дозволяє сформувати незалежну, вільну, яскраву, самобутню особистість, яка цінує та надихається народним мистецтвом

Отже, одним із головних завдань мистецької освіти та загальноосвітньої школи є формування національної ідентичності та свідомості учнів шляхом вивчення народного мистецтва. Науково-творча та навчально-виховна робота з дітьми має на меті сприяти всебічному розвитку особистості, розвивати загальну культуру учнівської молоді, залучення її до дослідження культурно-мистецької спадщини свого народу, зокрема, традиційного народного мистецтва свого краю. Варто зазначити, що народне мистецтво посідає дуже важливе місце в системі української культури, акумулюючи досвід збереження культурно-мистецьких надбань та їх відтворення.

Народне мистецтво України - це пласт української культури, пов’язаний з відтворенням світосприйняття українського народу, його психології, етичних настанов і естетичних прагнень, що охоплює всі види народної творчості, традиційно притаманних українцям: музику, танці, пісні, усна народна творчість, декоративно-ужиткове мистецтво, що розвиваються, як єдиний комплекс, і органічно входять у життя народу протягом усієї його історії. Варто зазначити, що народне мистецтво посідає дуже важливе місце в системі української культури, акумулюючи досвід збереження культурно-мистецьких надбань та їх відтворення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зобенько, Л. В. (2012). Метод проектів – це сучасна, ефективна технологія навчання. URL:https://genezum.org/library/metod-proektiv--ce-suchasna-efektyvna-tehnologiya-navchannya#google_vignette (дата звернення 22.01.2025).

2. Корнієнко, А. В. (2012). Збірник наукових праць: особливості етнокультурного виховання учнів у позашкільних навчальних закладах: у 16 т. кн.1. Київ. 129 с.

3. Мамчур, Н. С. (2021). Народне декоративно - прикладне мистецтво як засіб виховання естетичних смаків учнів. 8.

4. Янчук, В. В. (2020). Методи навчання образотворчого мистецтва у початкових класах. URL:http://surl.li/uefxfhttps://allref.com.ua/uk/skachaty/Metodi_navchannya_obrazotvorchogo_mistectva_u_pochatkovih_klasah (дата звернення: 22.01.2025)

5. Лємешева, Н. О. (2017). Конспект уроку образотворчого мистецтва для учнів 4 класу: Мистецтво з глибини віків, 3.

6. StudoPedia (2015). Поняття про методи навчання образотворчого мистецтва та їх класифікація. URL: https://studopedia.org/7-77631.html (дата звернення 22.01.2025).

МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ІНТЕРЕСУ ДО НАРОДНОГО ТАНЦЮ

Софія Мицюк,
студентка IV курсу спеціальності 024 Хореографія
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова
науковий керівник:
кандидат педагогічних наук,
професор кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова
Таміла Гризоглазова

У статті розглянуто методику формування інтересу до народного танцю у молодших школярів як важливого чинника збереження національної хореографічної культури та розвитку художньо-естетичних цінностей. Визначено основні психолого-педагогічні чинники, що впливають на мотивацію дітей до занять народною хореографією. Запропоновано комплекс методичних підходів, спрямованих на стимулювання інтересу до народного танцю: ігровий метод, метод емоційного залучення, метод асоціативного навчання, метод змагання, інтерактивний метод. Проаналізовано ефективність зазначених методів у формуванні стійкого інтересу до народної хореографії, їхній вплив на розвиток емоційного та соціокультурного досвіду молодших школярів.

Ключові слова: *народний танець, молодші школярі, психолого-педагогічні чинники, методика.*

Народний танець як складова національної культури відіграє важливу роль у гармонійному розвитку дитини, формуванні її ціннісних орієнтирів та збагаченні емоційно-виражальних можливостей. Відтак, актуальним є впровадження ефективних методик, що забезпечують цікавий, мотивуючий та

доступний навчальний процес для молодших школярів. Формування інтересу до народного танцю передбачає використання інтерактивних підходів, ігрових технологій, міждисциплінарних зв'язків та творчих завдань, що сприяють активному залученню дітей до хореографічної діяльності. Важливу роль відіграє створення емоційно насиченого середовища, де поєднуються мистецька, комунікативна та пізнавальна складові.

Методика формування інтересу до народного танцю базується на вікових особливостях дітей. За Іриною Воронюк, молодший шкільний вік характеризується активним розвитком особистості, мислення та мовлення, а також становленням індивідуальних здібностей і потенційних можливостей дитини (Воронюк, 2003: 78). Враховуючи ці особливості, народний танець стає не лише засобом естетичного та фізичного розвитку, а й важливим чинником усвідомлення національної культури. Методика залучення дітей до народного танцю повинна відповідати їхнім віковим та психологічним особливостям, сприяти розкриттю творчого потенціалу та розвитку самовираження.

Формування особистості молодшого школяра є багатогранним процесом, що охоплює фізичний, когнітивний, емоційний та соціальний розвиток. У цей період значну роль відіграє шкільне середовище, яке виконує функції освітнього та соціокультурного простору. Важливим аспектом соціалізації учнів є засвоєння морально-етичних норм, формування відповідальності, чесності та справедливості, що підкреслює Людмила Андрощук (Андрощук, 2015: 272; Андрощук, 2017: 97–102). У цьому контексті народний танець сприяє розвитку комунікативних навичок, емоційного інтелекту та здатності до співпереживання.

Народна хореографія має значний потенціал для всебічного розвитку дитини. Систематичні заняття народним танцем сприяють покращенню фізичних показників (координації, гнучкості, сили), формуванню естетичних цінностей та художнього смаку. Крім того, танцювальна практика є ефективним засобом емоційної експресії та розвитку емпатії. У процесі оволодіння народним танцем діти навчаються розпізнавати, розуміти та виражати різні емоційні стани, що сприяє їхній соціалізації.

У сучасній Україні спостерігається тенденція до підвищення статусу народного танцю шляхом розширення присутності народної хореографії у закладах освіти, проведення фестивалів та конкурсів. Проте, на думку Тараса Шкутяка, вирішальну роль у формуванні інтересу до народного танцю відіграє сімейне виховання (Шкутяк, 2014: 121). Саме у родині закладаються основи любові до народної культури, що згодом впливає на ставлення дитини до української пісні та танцю. В умовах цифрової епохи, коли діти часто отримують інформацію з медіа, де народне мистецтво не завжди представлено актуально, важливо створювати освітні ініціативи, які підкреслюють його значущість.

Важливим чинником формування інтересу до народного танцю є мотивація, що визначає бажання дитини брати участь у танцювальній діяльності. Використання ігрових форм навчання, художніх образів та національної символіки сприяє залученню дітей до народного танцю. Особливо ефективними є театралізовані вистави, спільні танцювальні композиції та інтегровані мистецькі заходи, що сприяють емоційному сприйняттю хореографічної традиції. Відтак, формування інтересу до народного танцю у молодшому шкільному віці є важливим завданням педагогічної діяльності, що сприяє збереженню культурної спадщини та розвитку національної самосвідомості.

На нашу думку, формування інтересу до народного танцю у молодших школярів передбачає застосування таких методів:

1. *Ігровий метод* – створення сюжетних танцювальних постановок, у яких діти можуть проявити творчу ініціативу.

2. *Метод емоційного залучення* – використання народної музики, національного костюма, фольклорних елементів.

3. *Метод асоціативного навчання* – пояснення рухів через знайомі для дітей образи та ситуації.

4. *Метод змагання* – організація конкурсів, фестивалів та танцювальних змагань для підвищення мотивації.

5. *Інтерактивний метод* – поєднання танцювальних занять із розповідями про традиції, народні звичаї та історію танцю.

Ігровий метод є одним із найефективніших підходів у формуванні інтересу молодших школярів до народного танцю. Він передбачає використання сюжетних танцювальних постановок, інтеграцію елементів гри в навчальний процес і створення умов для творчої самореалізації дітей. Завдяки ігровому підходу діти не лише засвоюють основні рухи народного танцю, а й отримують можливість активно взаємодіяти, імпровізувати та розвивати сценічну виразність. Крім того, цей метод сприяє емоційному залученню учнів, що підвищує мотивацію до занять та полегшує процес засвоєння танцювального матеріалу.

Одним із прикладів ефективного застосування ігрового методу є сюжетна гра «Жнива». Вона моделює традиційний процес збору врожаю та передає характерні особливості трудової діяльності селян. Учасники розподіляються на дві групи: хлопці виконують жваві рухи, імітуючи косіння серпами, а дівчата граційними жестами збирають колосся та формують снопи. Ритміка рухів відповідає народним традиціям, що дозволяє дітям не лише вивчати техніку виконання, а й занурюватися в культурний контекст української хореографії. Наприкінці всі учасники утворюють спільний хоровод, що символізує завершення жнив і відзначення результатів праці.

Ще одним ефективним засобом формування інтересу до народного танцю у молодших школярів є гра «Веселі пастухи», яка сприяє зануренню дітей у традиційний спосіб життя через танцювальні рухи. Учасники утворюють групи, імітуючи різні елементи пастушої діяльності: випасання худоби, гру на сопілках, спільні забави та відпочинок біля вогнища. Такі сюжетні елементи дозволяють учням не лише відтворити побутові сцени, а й осмислити значення традицій пастухів у народній культурі.

Рухова структура гри включає динамічні стрибки, легкі бігові кроки, обертання та пластичні жести, що формують виразний сценічний образ. Використання різних темпів і ритмічних малюнків сприяє розвитку координації

рухів, відчуття музичної структури та вміння імпровізувати у межах заданого танцювального стилю. Залучення традиційних елементів, зокрема виконання простих танцювальних діалогів між персонажами гри, допомагає дітям зрозуміти принцип взаємодії у народному танці та розширює їхні сценічні можливості.

Подібні ігри не лише сприяє розвитку фізичних навичок та танцювальної виразності, а й формує у дітей цілісне сприйняття народної культури. Завдяки поєднанню рухів, музичного супроводу та емоційного занурення учні отримують можливість відчути ритм народного життя, усвідомити красу й гармонію традиційного танцю. Такий підхід підсилює інтерес до національної хореографії, розвиває почуття колективізму та естетичного смаку, що є важливим чинником у вихованні молодших школярів засобами народного танцю.

Деякі дитячі ігри, зокрема веснянки-хороводи, є унікальним феноменом народної хореографічної культури, що має глибокі історичні корені. Їхнє походження сягає дохристиянських часів, коли вони виконували роль обрядових дійств, пов’язаних із культом природи, родючості та соціальними взаємодіями у первісних громадах. Як зазначає Інна Терешко, серед таких архаїчних хороводів слід виокремити «Мак», «Подоляночку», «Воротар», «Кривий танець», «А ми просо сіяли» та «Жучок» (Терешко, 2012: 76). З плином часу сакральна функція цих танців трансформувалася, і вони набули ігрового характеру, зберігаючи при цьому окремі елементи давніх ритуалів.

Зокрема, веснянка «А ми просо сіяли» не є простою дитячою грою, а радше своєрідним відображенням історичних реалій давніх суспільств. У її сюжеті зашифрована боротьба за ресурси, яка була невід’ємною частиною життя землеробських спільнот. Хореографічна структура веснянки відтворює ключові етапи сільськогосподарської діяльності та соціальної взаємодії: рухи, що імітують сівбу проса, динамічні переходи, які символізують напад худоби на поля, жваві ритмічні елементи, що відображають суперечку між родами, а також завершальний хоровод як акт примирення та торгу. Таким чином, цей народний

танець несе не лише естетичну, а й етнографічну цінність, відображаючи моделі поведінки та світогляд предків.

Метод емоційного залучення є важливим засобом формування інтересу до народного танцю в молодших школярів, оскільки сприяє створенню атмосфери етнокультурного занурення. Використання автентичної народної музики, національного костюма та фольклорних елементів дозволяє дітям не лише сприймати хореографічні рухи, а й відчути їхню символіку, пов'язану з національною традицією. Завдяки цьому школярі краще засвоюють характерні риси народного танцю, розвивають художньо-образне мислення, оволодівають навичками сценічної виразності та вчаться сприймати народний танець як невід'ємну частину культурної спадщини.

Одним із ключових прийомів цього методу є використання народного костюма, що виконує не лише декоративну, а й психологічну функцію. Так, під час вивчення українського танцю «Козачок» діти можуть одягати стилізовані елементи національного вбрання – шаровари, пояси, віночки зі стрічками, що дозволяє їм краще відчути автентичність образу. Важливу роль відіграє також музичний супровід: жива гра на народних інструментах, таких як бандура, сопілка чи цимбали, або використання традиційних пісень у запису допомагає учням глибше зануритися в характер танцю, відчути його ритміку та динаміку. Такий підхід підсилює емоційне сприйняття, створює яскраві образи та сприяє кращому запам'ятовуванню хореографічного матеріалу.

Ефективність методу емоційного залучення підтверджується також використанням фольклорних ігор та обрядових елементів, що дозволяють дітям відчути зв'язок народного танцю з життям і традиціями українського народу. Наприклад, під час вивчення хороводу «Подоляночка» діти не лише засвоюють рухи, а й беруть участь у відтворенні традиційного обрядового дійства. Як зазначає І. Терешко, ця гра має чітко структуровану форму, що відображає її архаїчне походження: «Дівчата утворювали коло, беручись за руки, в середину кола входить одна дівчина у віночку. Коло рухається спочатку поволі під тихий спів, потім дівчата рухаються все швидше і співають все голосніше, аж до

фортіссімо (дуже голосно). Дівчина-Подоляночка всередині кола виконує рухи, про які співається у пісні. Коли співають «Підскоч до раю (до Дунаю)», дівчина підскакує й бере одну з дівчат із кола й ставить на своє місце, а сама стає на її місце» (Терешко, 2012: 76–77). Такий інтегрований підхід не лише поглиблює знання дітей про народні традиції, а й формує національну самосвідомість, емоційну виразність та естетичне сприйняття хореографічної культури.

Метод асоціативного навчання є одним із ключових підходів у формуванні інтересу молодших школярів до народного танцю, оскільки він ґрунтується на використанні знайомих дітям образів і ситуацій. Цей метод сприяє не лише ефективному засвоєнню технічних елементів, а й розвитку художньо-образного мислення. Молодший шкільний вік характеризується домінуванням конкретно-образного мислення, тому асоціації допомагають учням легше сприймати та відтворювати рухи, надаючи їм сенсового наповнення. Крім того, застосування цього методу сприяє емоційному залученню дітей до процесу навчання, робить його цікавим і пізнавальним.

Одним із яскравих прикладів використання асоціативного навчання є пояснення основних рухів українського народного танцю через знайомі природні та побутові явища. Наприклад, у процесі вивчення руху «присядка» педагоги можуть пропонувати дітям уявити, що вони стрибають, як жабки на галявині, а рух «притуп» можна порівняти з ударами копит коня. Аналогічно, плавні махові рухи руками можуть асоціюватися з «гойданням гілок на вітрі» або «летом птаха». Такий підхід допомагає учням краще контролювати динаміку та амплітуду рухів, а також сприяє розвитку координації та музично-ритмічного відчуття.

Ефективність методу асоціативного навчання підтверджується і вивченням сюжетних народних танців, що відображають традиційний побут і світогляд українців. Наприклад, у веснянці «Кривий танець» закладена ідея циклічності природних явищ. Як зазначає Докія Гуменна, ця гра містить символіку трипільської спіралі, яка уособлює вічний рух Сонця: «Рух дівчат по синусоїді означає рух сонця по небу, зміну дня та ночі, пір року, чергування

народжень і смертей» (Сивачук, 2003: 6). Учасниці, рухаючись між трьома палицями, не лише відтворюють давні ритуали, засвоюють хореографічні принципи побудови колективного танцю, а й співають: «А в кривого танця Та не виведем кінця! Треба його та й виводити, Лад йому та й знаходити…» (Килимник, 1994: 74). Трикутник, утворений дівчатами, символізує гармонію і єдність світу: «Рух дівчат по синусоїді означає рух сонця по небу, зміну дня та ночі, пір року, чергування народжень і смертей» (Сивачук, 2003: 6). Таким чином, метод асоціативного навчання не тільки сприяє формуванню технічних навичок, а й розкриває перед дітьми глибокий зміст народної хореографії, сприяючи усвідомленню її етнокультурної цінності.

Метод змагання є вагомим засобом підвищення мотивації молодших школярів до вивчення народного танцю, оскільки він активізує природне прагнення дітей до самовираження, самоствердження та досягнення успіху. Конкурентне середовище сприяє вдосконаленню технічних навичок, розвитку виконавської майстерності та формуванню командного духу. Участь у танцювальних змаганнях допомагає дітям усвідомити власні досягнення, порівняти їх з результатами однолітків та отримати позитивний емоційний досвід, що є важливим фактором у збереженні інтересу до народного танцю.

Змагання можуть мати різні формати залежно від рівня підготовки учнів. Наприклад, на початковому етапі навчання доцільно організовувати внутрішньогрупові конкурси, такі як «Кращий виконавець української польки» або «Майстер присядки», що сприяє засвоєнню базових рухів у невимушеній ігровій формі. Згодом до навчального процесу варто включати участь у фестивалях народного танцю, де діти не лише демонструють власні навички, а й знайомляться із традиціями інших регіонів. Наприклад, під час Всеукраїнського етно-фольк фестивалю серед учнівської молоді «Барвиста Україна» танцівники презентують локальні танцювальні традиції, порівнюють їх із виконавськими стилями інших колективів та розширюють власний культурний світогляд.

Метод змагання ефективно реалізується у практичній діяльності Дитячої студії при академічному ансамблі пісні й танцю «Козаки Поділля»

Хмельницької обласної філармонії (керівник Сергій Качуринець). Так, на фестивалі-конкурсі народного танцю «ГопакФест» у 2018 році студія представила у молодшій віковій категорії (8–10 років) подільський танець «Краков'як» та хореографічну композицію «Козацька слава». Змагання стало важливим етапом професійного зростання юних виконавців, дозволяючи їм випробувати власні сили у сценічних умовах та отримати неоціненний досвід командної взаємодії. Особливою подією конкурсу став танцювальний двобій солістів, де учасники змагалися у технічній майстерності народно-сценічного танцю та трюковій віртуозності. У результаті учасник Дитячої студії Сергій Тарасюк здобув перемогу в номінації «Танцювальний двобій» у молодшій віковій категорії (MamaWOW, 2018). Такий підхід до навчання через змагальний процес сприяє не лише вдосконаленню виконавських навичок, а й вихованню наполегливості, дисциплінованості та любові до народного танцю.

Інтерактивний метод є дієвим засобом формування інтересу до народного танцю у молодших школярів, оскільки поєднує практичне освоєння рухів із пізнавальним компонентом. Використання розповідей про традиції, народні звичаї та історію танцю допомагає дітям глибше усвідомити значення хореографічного мистецтва у культурному контексті. Такий підхід не лише сприяє кращому запам'ятовуванню рухів, а й розвиває емоційний зв'язок із народною культурою, що є важливим для виховання патріотичних почуттів і поваги до національної спадщини.

Наприклад, під час вивчення танцю «Козачок» педагог розповідає дітям про козаків, їхні звичаї, одяг та особливості побуту. Пояснення значення енергійних стрибкових рухів і притупів як елементів військової підготовки сприяє кращому розумінню характеру танцю та його історичного походження. Аналогічно, під час навчання «Гуцулки» варто ознайомити дітей із традиціями гуцулів, розповісти про їхній музичний супровід (гру на трембіті та дримбі), що допомагає глибше сприймати ритміку та динаміку танцювальних рухів.

Ефективність інтерактивного методу підтверджується використанням елементів народних обрядів у навчальному процесі. Наприклад, під час

вивчення веснянок можна провести інтерактивне заняття, де діти не лише виконують танцювальні рухи, а й беруть участь у відтворенні традиційного хороводу, співаючи обрядові пісні. Гра-веснянка «Жучок» є надзвичайно популярною в Україні. Вона згадується у багатьох фольклористичних дослідженнях та символізує пробудження природи навесні. Як зазначає С. Килимник, ця гра є традиційною розвагою для дітей, яка відображає цикл змін у природі. Дівчата стають у пари, утворюючи своєрідну «драбинку», по якій лазить хлопчик і співають: «Ходить жучок по ручині, А жучиха по долині, Грай, жучку, грай! Ой грай, жучку, грай, небоже, Най ти пан Біг допоможе. Грай, жучку, грай…» (Килимник, 1994: 69). Усі разом наслідують мелодію, імітуючи дзижчання жуків та шепіт лісу: «жа-шу-шу-шу...». Веснянка, ніби заклинання, пробуджує природу до життя, наповнюючи ліс дзвінким шумом: «Ось простягається розкішний міст – з неба, з вирію на землю, по якому проходить весна, розвивається, шумить ліс, дзижчать жуки… А мале хлоп'я знаменує і прихід милого, і прихід тепла, сонця, весни, добробуту. А головне – вічність людини: постійний відхід душ – і народження» (Кіндер, 2002: 51).

Виконання таких обрядових елементів у процесі хореографічного навчання сприяє не лише розвитку танцювальних навичок, а й збагаченню світогляду школярів, допомагаючи їм відчути нерозривний зв'язок між танцем і культурною спадщиною українського народу.

Зауважимо, що викладач народного танцю відіграє ключову роль у формуванні інтересу молодших школярів до хореографії, адже саме він створює мотиваційний простір для навчання, враховуючи вікові, психологічні та фізичні особливості дітей. Педагог є не лише носієм знань і виконавських навичок, а й натхненником, який сприяє емоційному залученню учнів у процес вивчення народного танцю. Важливою умовою ефективного навчання є створення позитивної атмосфери на заняттях, що включає підтримку, заохочення та розвиток інтересу до національної культури через інтерактивні форми роботи.

Одним із важливих педагогічних прийомів є індивідуалізація навчального процесу. Викладач повинен уміти адаптувати програму відповідно до здібностей

і потреб кожної дитини, стимулюючи її творчий потенціал. Наприклад, якщо один учень має добре розвинену координацію, але йому бракує емоційної виразності, варто акцентувати увагу на розвитку пластики та міміки. Натомість, якщо дитина легко входить у художній образ, але має труднощі з технічним виконанням, викладач повинен запропонувати додаткові вправи для вдосконалення рухової культури. Такий підхід не лише підвищує рівень виконавської майстерності, а й дозволяє кожному учню відчути себе успішним у процесі навчання.

Окрім індивідуального підходу, важливим аспектом є впровадження методів, що сприяють активному залученню дітей до народної культури. Наприклад, під час вивчення танцю гуцульського регіону педагог може розповісти про його історичне значення для гуцульських опришків, продемонструвати традиційний одяг та особливості ритміки танців «Коломийка», «Гуцулочка», «Голубонька» та інші. Аналогічно, знайомлячи дітей із подільськими танцювальними традиціями, варто використовувати музичні фрагменти, етнографічні матеріали та залучати дітей до імпровізаційних завдань, що допомагають їм глибше відчути характер рухів. Таким чином, роль викладача полягає не лише у навчанні техніки, а й у формуванні емоційного та культурного зв’язку учнів із народним танцем, що є запорукою їхнього стійкого інтересу до цього мистецтва.

Отже, методика формування інтересу молодших школярів до народного танцю ґрунтується на поєднанні інтерактивних, ігрових і мотиваційних підходів, що забезпечують ефективне залучення дітей до хореографічної діяльності. Використання таких методів, як ігровий, емоційного залучення, асоціативного навчання, змагання та інтерактивний, сприяє активному сприйняттю народного танцю, формуванню стійкої мотивації та розвитку виконавської майстерності. Застосування комплексного методичного підходу дозволяє не лише підтримувати інтерес молодших школярів до народної хореографії, а й сприяти її збереженню та популяризації серед підростаючого покоління.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрощук, Л. М. (2015). Еволюція хореографічного мистецтва як явища культури в контексті аналізу передумов відкриття хореографічно-педагогічних спеціальностей в вищих педагогічних навчальних закладах України. *Проблеми підготовки сучасного вчителя,* 12 (2), 272–281.

2. Андрощук, Л. М. (2017). Роль науково-методичних видань у підготовці майбутніх учителів в системі хореографічно-педагогічної освіти. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 152, 97–102.

3. Воронюк, І. В. (2003). Психологічні особливості реалізації творчого потенціалу молодших школярів : дисер. … канд. психол. наук : 19.00.07. Київ, Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. 256 с.

4. Гуменна, Д. (1966). *Благослови, мати! : казка-есей*. НьюЙорк : Об-ня укр. письменників «Слово». 274 с.

5. Кіндер, К. Р. (2002). Танець як знаково-символічний комплекс. *Вісник КНУКіМ : зб. наук. праць. Серія «Мистецтвознавство»*, 7, 49–55.

6. Килимник, С. (1994). Спроба класифікації веснянок-гаївок. Веснянки-гаївки до християнського періоду. *Український рік у народних звичаях в історичному освітленні*. Кн. І. Т. 2 (Весняний цикл). Київ. 189–300.

7. Сивачук, Н. (2003). *Український дитячий фольклор* : підручник. К. : Деміур. 288 с.

8. Терешко, І. (2012). Вивчення символіки українських ігрових хороводів у контексті курсу Народознавство та хореографічний фольклор України. *Проблеми підготовки сучасного вчителя,* 6 (2), 73–80.

9. Шкутяк, Т. (2014). Проблематика зниження інтересу до народного танцю в умовах популяризації сучасного хореографічного мистецтва. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*, 14, 120–124.

10. MamaWOW (2018). В Україні відбувся унікальний Фестиваль українського народного танцю «ГОПАКФЕСТ». URL: https://surl.li/bhbsbt (дата звернення: 17.01. 2025).

ТВОРЧІСТЬ БОГДАНИ ФІЛЬЦ ДЛЯ ДІТЕЙ ШКІЛЬНОГО ВІКУ

Марія Онищук,
студентка ІІІ курсу спеціальності 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
науковий керівник:
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри педагогіки і методики початкової та дошкільної освіти Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Валентина Водяна

Стаття присвячена аналізу творчості Богдани Фільц, спрямованої на музичне виховання дітей шкільного віку. У роботі розглянуто жанрову різноманітність її творів, мелодичну доступність, емоційну виразність та національний колорит. Звертається увага на значення музики Богдани Фільц у формуванні естетичних і патріотичних цінностей, розвитку творчих здібностей школярів, а також її відповідність принципам Нової української школи.

Ключові слова: *середня освіта, музичне мистецтво, творчість Богдани Фільц, музика для дітей, українська музична культура.*

Дослідження творчості Б. Фільц для дітей шкільного віку є надзвичайно актуальним у сучасних умовах реформування освіти, зокрема у контексті реалізації принципів Нової української школи. Музичне виховання відіграє ключову роль у формуванні гармонійно розвиненої особистості, адже саме через музику діти здатні усвідомлювати національні цінності, розвивати творчі здібності, емоційний інтелект та естетичне сприйняття. Творчість Б. Фільц, яка поєднує простоту, емоційну виразність і глибоке національне підґрунтя, є унікальним ресурсом для педагогів, що працюють із дітьми шкільного віку.

Б. Фільц створила численні твори, які відповідають віковим особливостям дітей, зокрема вокальні пісні та інструментальні композиції, які легко інтегруються в навчально-виховний процес. Її музика має високий виховний потенціал, адже звертається до української фольклорної традиції, що дозволяє дітям через мистецтво краще усвідомлювати власну культурну ідентичність. У часи глобалізації збереження національної культури та популяризація її цінностей серед молодого покоління стає важливим завданням, яке ефективно вирішується через творчість таких митців, як Б. Фільц.

Актуальність цієї теми також обумовлена необхідністю розширення музичного репертуару для шкільного віку. Твори Б. Фільц можуть бути основою для занять із вокалу, фортепіано, хорового співу, а також сприяти розвитку самостійної творчої діяльності учнів. Її музика формує зв'язок між педагогікою, мистецтвом та національною свідомістю, що є пріоритетом у сучасній українській освіті.

Дослідженню творчості композиторки приділяла увагу значна кількість науковців-музикознавців. Серед них М. Байко (Байко, 2010), В. Бєлікова (Бєлікова, 2005; 2004), С. Грица (Грица, 2010), М. Загайкевич (Загайкевич, 2003; 2010) Т. Копилова (Копилова, 2010), О. Кушнірук (Кушнірук, 2005), І. Люта (Савка) (Люта (Савка), 2018), О. Смоляк (Смоляк, 2010) та інші.

Б. Фільц – видатна українська композиторка, яка зробила вагомий внесок у розвиток національної музичної культури. Народилася в культурно насиченому середовищі, що сприяло формуванню її музичного світогляду. Її творчий шлях відзначається глибокою прив'язаністю до народних традицій та прагненням до створення доступної й водночас естетично вишуканої музики. Значна частина творчості композиторки присвячена дітям, адже вона усвідомлювала важливість якісного музичного виховання молодого покоління.

Б. Фільц – українська композиторка, відома своєю яскравою музикальною палітрою та елементами фольклору. Творчий доробок авторки включає хорові та сольні композиції на вірші таких поетів як Т. Шевченко, І. Франко, О. Олесь, П. Тичина, В. Сосюра, Л. Костенко, Д. Павличко, В. Симоненко,

М. Сингаївський. Її репертуар також містить три кантати: «Юнакові», «Любіть Україну» та «Пори року», аранжування народних пісень, симфонічні твори, зокрема, концерт для фортепіано з оркестром, «Верховинська рапсодія» для симфонічного оркестру, «Диптих для скрипки і струнного оркестру», «Реквієм пам'яті Героїв Небесної Сотні» та опера для дітей «Лісова школа». Особливе місце у творчості займає фортепіанна музика, зокрема цикли «Три п'єси на теми лемківських народних пісень», «Музичні присвяти», «Шість візерунків», «Київський триптих», «Закарпатські новелети» та «Фортепіанні твори для дітей». У вокальній музиці Б. Фільц також використовує циклічну драматургію, створюючи цикли «Срібні струни» на слова О. Олеся, «Калина міряє коралі» на вірші Л. Костенко, дитячі вокальні цикли: «Від льоду до льоду» на слова О. Олеся та «Сонце в жменьці» на слова Й. Фиштика.

Дитяча музика займає центральне місце у творчості Б. Фільц. Композиторка створила численні вокальні й інструментальні твори, які вирізняються мелодійністю, емоційною виразністю та жанровою різноманітністю. Її твори орієнтовані на природні здібності дітей, враховують їхні вікові особливості та сприяють розвитку музичного слуху, ритмічного відчуття й загальної творчості.

Однією з ключових особливостей творчості Б. Фільц є звернення до українського фольклору. Її твори часто базуються на народних пісенних темах, що надає музиці національного колориту. Відтворюючи у своїх композиціях традиційні мотиви, вона сприяє збереженню й популяризації культурної спадщини, адаптуючи її для потреб сучасного освітнього процесу.

Серед вокальних творів Б. Фільц для дітей — пісні, які легко сприймаються дітьми завдяки мелодійній простоті та виразності. Тематика цих пісень охоплює різноманітні аспекти дитячого життя: природу, сім'ю, рідний край. Їх виконання сприяє розвитку вокальних здібностей, музичної пам'яті та чуття ритму. Важливою педагогічною рисою цих творів є доступність їхнього виконання навіть для початківців.

Фортепіанні твори Б. Фільц вирізняються педагогічною доцільністю та простотою виконання. Вони створені з урахуванням технічних можливостей дітей, що дозволяє їх активно використовувати у початковій музичній освіті. Наприклад, цикл «Калейдоскоп настроїв» демонструє глибоку емоційну палітру, яка спонукає дітей до осмислення музичних образів та їх інтерпретації.

Творчість Б. Фільц для дітей наповнена різноманітними емоційними відтінками – від грайливої радості до спокійного ліризму. Ця емоційна багатогранність дозволяє учням краще розуміти музику, розвиваючи їхню здатність до художнього самовираження. Тематична близькість творів до дитячого світосприйняття робить їх важливим інструментом виховання.

Музика Б. Фільц є джерелом естетичного виховання, адже вона допомагає дітям відчути красу гармонії, мелодії та ритму. Завдяки її творам діти знайомляться з основами музичного мистецтва, що формує у них високі естетичні ідеали.

Твори Б. Фільц, насичені народними мотивами та національними образами, сприяють вихованню любові до рідної культури. Через пісні й інструментальні композиції діти усвідомлюють свою приналежність до української культурної традиції, що формує їхню національну свідомість.

Висновки. У контексті реалізації концепції Нової української школи твори Б. Фільц мають значний потенціал для інтеграції у навчально-виховний процес. Її музика може використовуватися на уроках мистецтва, хорових заняттях та позакласній діяльності, сприяючи розвитку творчих здібностей школярів та їхньої емоційної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Байко, М. (2010). Слово про Богдану Фільц. *Музична україністика: сучасний вимір*, (5), 45–47.

2. Бєлікова, В. (2005). Фольклорна лексика у творчості Богдани Фільц (на матеріалі циклу «Три п’єси для фортепіано на тему українських народних пісень»). *Наукові записки*, (1), 27–31.

3. Бєлікова, В. (2004). Фортепіанні твори Богдани Фільц у навчальному процесі. *Українське музикознавство*, (5), 14–19.

4. Грица, С. (2010). Рефлексії від музики та писань про музику Богдани Фільц. *Музична україністика: сучасний вимір*, (5), 25–32.

5. Загайкевич, М. (2003). *Богдана Фільц: Творчий портрет*. Тернопіль: Астон.

6. Загайкевич, М. (2010). Симбіоз поезії та музики у творчості Богдани Фільц. *Музична україністика: сучасний вимір*, (5), 17–24.

7. Копилова, Т. (2010). Майстер прекрасної музики для дітей. *Музична україністика: сучасний вимір*, (5), 48–49.

8. Кушнірук, О. (2005). Діалогічність дихотомії неокласицизм – постмодернізм у творчості Богдани Фільц. *Українське мистецтвознавство*, (6), 21–25.

9. Люта (Савка), І. (2018). Особливості музичної мови фортепіанного циклу Б. Фільц «Калейдоскоп настроїв». *Українська музика: науковий часопис*, (2)(28), 152–158.

10. Смоляк, О. (2010). Модус мислення у композиторській творчості Богдани Фільц. *Музична україністика: сучасний вимір*, (5), 49–54.

ДІЯЛЬНІСНИЙ ПІДХІД У НАВЧАННІ ЯК РЕСУРС ЯКІСНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ІСТОРІЇ ТА ГРОМАДЯНСЬКОЇ ОСВІТИ

Віталій Племяник,
студент І курсу спеціальності
014.03 «Середня освіта (Історія та громадянська освіта)
другого (магістерського) рівня вищої освіти
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
науковий керівник:
кандидат філософських наук, доцент кафедри суспільних дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Галина Гамрецька

Аналізується реалізація діяльнісного підходу під час формування професійної компетентності майбутніх учителів історії та громадянської освіти. Діяльнісний підхід, заснований на принципі активного залучення здобувачів освіти в освітній процес, сприяє розвитку критичного мислення, формуванню навичок самостійного дослідження та підвищенню мотивації до якісної освітньої діяльності. Розглянуто такі стратегії діяльнісного підходу, як-от: творча реконструкція історичних подій та квест. Проаналізовано вплив цих стратегій на якість підготовки майбутнього вчителя як агента змін в освітній сфері.

Ключові слова: *учитель історії та громадянської освіти, професійна компетентність, професійний стандарт «Вчитель закладу загальної середньої освіти», діяльнісний підхід, стратегії навчання.*

У процесі модернізації системи освіти на сучасному етапі особлива роль належить підготовці учителя Нової української школи. Реалізація цього задуму накладає обов’язок у підготовці компетентного, висококваліфікованого,

конкурентоспроможного фахівця, який має відповідати європейським стандартам якості освіти. Саме на вчителя закладів загальної середньої освіти, як агента сучасних змін в освітній сфері, покладається основне завдання в справі надання якісної освіти, виховання та формування відповідального громадянина – суб'єкта суспільних відносин. Для реалізації цієї мети значно підвищуються і вимоги щодо підготовки педагогічних кадрів.

Новий професійний стандарт вчителя закладу загальної середньої освіти вимагає від педагогічних закладів вищої освіти принципово нового підходу до проєктування освітнього процесу. Результативний складник фахової підготовки майбутнього вчителя стосується формування компетентностей, для опису яких використовуються такі поняття: *знання, уміння та навички, комунікація, відповідальність та автономія.*

Наприклад, предметно-методична компетентність (як здатність учителя моделювати зміст освіти відповідно до обов'язкових результатів навчання здобувачів освіти, визначених державними стандартами освіти) передбачає, що вчитель історії та громадянської освіти має володіти *знаннями* про вимоги до результатів навчання за державними стандартами освіти, орієнтуватися у змісті громадянської та історичної освітньої галузі, а також володіти методикою та технологіями моделювання змісту навчання з історії та громадянської освіти.

Уміння та навички учителя – це, перш за все, здатність створювати навчальне середовище, яке дозволяє учням глибоко зануритися в навчальний матеріал, розвивати свої знання та вміння, а також формувати необхідні для життя компетентності.

Поняттям *комунікація* у стандарті позначено здатність педагога застосовувати різні комунікативні стратегії для пояснення складних понять, стимулювання обговорення та співпраці між учнями, а також використання відповідної термінології.

Нарешті, *відповідальність і автономія* передбачають уміння педагога варіювати методи і прийоми навчання, щоб кожен учень міг продемонструвати свої знання та вміння. Крім того, вчитель має забезпечувати відповідність

навчального матеріалу державним стандартам та створювати умови для застосування здобутих знань на практиці (Професійний стандарт, 2024: 7-10)

Серед ефективних способів формування професійної компетентності майбутнього вчителя історії та громадянської освіти виокремимо стратегії діяльнісного підходу. Під діяльнісним підходом науковці розуміють спрямованість освітнього процесу на розвиток компетентностей і наскрізних умінь особистості. Згідно з діяльнісним підходом, освіта спрямована на те, щоб здобувач освіти не просто запам'ятовував інформацію, а й активно використовував її для розв'язання проблем, співпрацював з іншими, розвивав критичне мислення та творчі здібності. Мета діяльнісного підходу – не лише передача знань, а й формування в учня комплексу компетентностей, необхідних для успішної життєдіяльності в сучасному світі, таких як критичне мислення, креативність, комунікативність, співпраця та самостійність. Тобто реалізація різних стратегій діяльнісного підходу має спряти формуванню особистості фахівця, здатного обирати, оцінювати, програмувати та конструювати різні види діяльності, що задовольняють потреби в саморозвитку й самореалізації.

Щоб стати успішним вчителем історії та громадянської освіти, необхідно опанувати різноманітні педагогічні стратегії та вміти застосовувати їх на практиці. Це можливо в умовах діяльнісного підходу, коли здобувач освіти впродовж навчання в закладі вищої освіти залучений до навчальних активностей.

Ефективним інструментом для розвитку професійних компетентностей майбутніх вчителів історії є творча реконструкція історичних подій, що створює «ефект присутності».

Наприклад, щоб глибше зануритися в події Української революції 1917-1921 років, студенти-історики можуть організувати театралізовану екскурсію вулицею Проскурівською, відтворивши атмосферу того часу. Організовуючи театралізовану екскурсію та пісенний флешмоб, студенти не лише демонструють свої знання з історії, а й вчаться працювати в команді, вирішувати організаційні питання та спілкуватися з аудиторією. Цей проект дозволить студентам

застосувати теоретичні знання на практиці, розвиваючи при цьому такі важливі навички, як публічні виступи та організація заходів. Такий формат екскурсії є своєрідним майстер-класом для студентів, де вони можуть спостерігати та аналізувати прийоми стимулювання національно-патріотичної діяльності. Театралізована екскурсія є потужним інструментом для формування у майбутніх вчителів чіткого розуміння того, як зробити процес виховання патріотизму цікавим та ефективним (Гамрецька, 2024: 99).

Формування професійної компетеності майбутніх учителів історії та громадянської освіти має здійснюватися на засадах міждисциплінарності. Цей підхід можна проілюструвати на прикладі квесту «History and Art as integral parts of nation's identity». У результаті участі в інтелектуально-динамічній грі студенти-історики отримають цінний досвід, який допоможе їм ефективно спілкуватися іноземною мовою, працювати з інформацією та демонструвати м'які навички в професійному середовищі.

Пересуваючись за маршрутом, студенти знімають відеоролики, де англійською розповідають про українські символи та пам'ятки. Наприклад, на локації, присвяченій етнографії, студенти знімають відео англійською мовою, розповідаючи про ляльку-мотанку як давній символ української культури, оберіг і втілення жіночої мудрості. Під час зйомок на локації «Особистості роблять історію» студенти оживляють постать Богдана Хмельницького, ділячись цікавими фактами про його життя та боротьбу та виокремлюючи його найважливіші здобутки й виклики. Досліджуючи Алею Героїв, студенти дізнаються про видатних хмельничан, які внесли вагомий внесок у боротьбу за свободу України, і таким чином поглиблюють свої знання про історію рідного міста; отримують практичний досвід проведення досліджень, який стане в пригоді їм у подальшій педагогічній діяльності.

Завдяки квестовому формату студенти не лише здобувають знання, а й активно застосовують їх на практиці, розвиваючи при цьому комунікативні навички та інтерес до історії України. Квест стимулює активну участь студентів у навчальному процесі, сприяючи розвитку їхніх мовних та дослідницьких

навичок (Гамрецька, 2024: 100).

Підсумовуючи, варто зазначити, що комплексна, системна і цілеспрямована реалізація діяльнісного підходу є важливим ресурсом формування у майбутніх вчителів історії та громадянської освіти усіх складників професійної компетентності, визначених Професійним стандартом «Вчитель закладу загальної середньої освіти».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гамрецька, Г. С. & Фаненштель, Н. В. Учитель історії як агент національно-патріотичного виховання. *Реалізація концепції едукації фахівців освітньої галузі в умовах інноваційного розвитку суспільства: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф.* (с. 96-103). 17 травня 2024 р. Харків, Україна: ХГПА.

2. Професійний стандарт «Вчитель закладу загальної середньої освіти». Затверджено Наказом МОН України від 29.08.2024 р. № 1225.

ЗНАЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-АКАДЕМІЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА СУЧАСНОЇ МОЛОДІ

Сергій Портнов,
студент 1 курсу магістратури
спеціальності 014. Середня освіта. Музичне мистецтво
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Богдан Водяний

У статті визначено роль українського народно-академічного інструментального виконавства у формуванні національної свідомості молоді та необхідність інтеграції традиційного мистецтва в сучасне культурне середовище. Запропоновані конкретні шляхи популяризації народно-академічного виконавства серед молоді на основі взаємодії освіти, мистецтва та медіа.

Ключові слова: *середня освіта, музичне мистецтво, національна культурна ідентичність, популяризація народно-академічного мистецтва, цифровізація, глобалізація суспільства, інтеграція народного мистецтва.*

Культура – основа, на якій будується будь-яка національна свідомість і суспільний розвиток народу. У світовій культурній спадщині українське народно-академічне інструментальне виконавство займає унікальне місце через його самобутність, мелодійність і глибокий зв’язок з народними традиціями.

Українське народно-академічне інструментальне виконавство не лиш зберігає автентичні традиції, але і розвивається, створюючи новітні форми, що

відповідають потребам сучасної молоді. І розуміння його ролі в культурному вихованні можна назвати ключовим для формування ціннісних орієнтирів й естетичних уподобань нового покоління. Це унікальне культурне явище має глибокі корені, що сягають дуже давніх часів. Українська музична традиція має багатовікову історію, яка тісно пов'язана з життям народу, його обрядами, святами та повсякденним побутом. Народні інструменти, такі як бандура, сопілка, цимбали, трембіта, ліра, створювали не лише музичний супровід, а й передавали культурні коди та ідентичність.

Дослідження українського народно-академічного інструментального виконавства знаходилося в полі зору багатьох науковців, серед них М. Давидов (1; 2; 3), А. Душний (4), Г. Голяка (5), Є. Іванов (6), І. Ляшенко (7), Л. Пасічняк (8), О. Трофимчук (9), Л. Черкаський (10) та інші.

У XIX столітті почався процес академізації народного виконавства. На хвилі національного відродження з'явилися перші спроби адаптувати народну музику до вимог професійного виконавства. Визначною постаттю цього періоду можна назвати Миколу Лисенко, який зробив вагомий внесок у розвиток української музики, популяризуючи її у концертних залах.

У XX столітті народно-академічне виконавство стало невід'ємною частиною музичної освіти та професійної діяльності. Оркестри народних інструментів, такі як Національний академічний оркестр народних інструментів України, пропагують українську музику як в країні, так і за її межами.

Сучасні виконавці активно інтегрують народні інструменти у популярну музику. Бандура та цимбали використовуються у таких жанрах, як: джаз, рок і навіть електроніка. Відомі гурти, такі як «Даха Браха» та «ONUKA», показують, як народні традиції можуть стати основою для створення нових музичних стилів.

Музичні фестивалі, такі як «Країна мрій» чи «Етнофест», успішно об'єднують різні покоління через спільне виконання та прослуховування музики. Молодь також долучається до цих подій, отримуючи змогу познайомитися з народною музикою у сучасній інтерпретації.

Однак сучасний світ ставить перед нами нові виклики. Глобалізація,

активний розвиток цифрових технологій і масова культура часто витісняють звичні мистецькі форми. Особливо гостро це проявляється серед молоді, бо є найвразливішою до впливу зовнішніх культурних трендів. Відтак дослідження ролі українського народно-академічного виконавства у формуванні молодіжного культурного середовища стає не лише актуальним, але й стратегічно важливим.

Україна має багатий музичний спадок, проте він часто недооцінюється самими українцями. Серед основних проблем можна виділити такі:

– Помітне зменшення інтересу молоді до традиційної музики. На жаль, сучасні молоді люди надають перевагу більш популярним жанрам, які транслюються у глобальних медіа. Українська народна музика, особливо інструментальна, сприймається як архаїчна та малозрозуміла.

– Недостатність інтеграції народної музики у шкільну та позашкільну освіту. Хоча програми шкіл мистецтв і містять елементи народної музики, вони часто викладаються формально, без акценту на її унікальність і актуальність.

– Відсутність достатнього медіапростору для народного виконавства. Традиційна українська музика дуже кволо представлена у популярних соціальних мережах чи на музичних платформах, які активно використовуються молоддю.

– Низький рівень популяризації українських народних інструментів. Бандура, цимбали, сопілка та інші народні інструменти мають великий потенціал для інтеграції у сучасну музику, але він, на жаль, використовується недостатньо.

Серед шляхів вирішення цієї проблеми можна запропонувати наступні:

1. Використання сучасних форматів подачі інформації. У зв’язку з тим, що молодь активно споживає контент у соціальних мережах, створення коротких відео, музичних кліпів чи інтерактивних історій на платформах TikTok, Instagram та YouTube допоможе зробити народну інструментальну музику більш доступною та більш цікавою.

2. Організація майстер-класів і воркшопів, на яких звучатиме народна інструментальна музика. Живе знайомство з народними інструментами може викликати справжнє зацікавлення. Проведення інтерактивних майстер-класів у

школах, університетах чи на фестивалях дозволяє молоді спробувати себе у грі на інструментах, що значно посилює інтерес до народної інструментальної культури.

3. Крос-жанрові музичні експерименти. Інтеграція народних інструментів у сучасну музику допомагає показати їх універсальність. Гурти, що працюють у цьому напрямі, достойні стати гідним прикладом для молодих музикантів.

4. Організація Фестивалів народної музики для молоді. Проведення етнофестивалів, де старовинна народна музика поєднується з сучасними напрямами, допомагає залучати досить широку аудиторію. Можна спробувати організовувати окремі молодіжні сцени з популярними виконавцями, які використовують народні інструменти.

5. Ігрові елементи у навчанні. Впровадження ігрових технологій, таких як музичні квести, інтерактивні онлайн-ігри чи додатки для вивчення українських народних мелодій, допоможе зробити процес навчання цікавим і захопливим.

6. Колаборації з медіа та блогерами. Запрошення популярних блогерів до проєктів з популяризації народної музики дозволяє донести її цінність до широкої молодіжної аудиторії. Цікавий приклад — залучення блогерів до виконання сучасних каверів на народні мелодії.

7. Популяризація через кіно і серіали – використання народної інструментальної музики у саундтреках до популярних фільмів чи серіалів підвищує її впізнаваність і актуальність для молоді.

Як висновок зазначимо, що сучасний світ зазнає потужного впливу глобалізаційних процесів, що сприяє інтеграції культур, але водночас створює ризики втрати національних традицій. У цьому контексті молодіжне культурне середовище стає важливим простором для відродження, збереження і переосмислення національного мистецтва. Завдання освітян, представників культури і владних структур – зробити все можливе, щоб культурна унікальність України не перетворилася на експонати музеїв чи музичних фондів, а жила і розвивалася, подорожуючи поколіннями. Важливість такого підходу важко переоцінити, особливо в масштабах воєнного сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Давидов, М. (1981). Тенденції розвитку народно-інструментального мистецтва. *Музика*, (5), 24–25.

2. Давидов, М. (2003). Основні принципи музичної педагогіки академічного народноінструментального мистецтва в Україні. *Музична освіта в Україні. Теорія і практика*, (29), 91–98.

3. Давидов, М. А. (2005). *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник*. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського.

4. Душний, А. І. (2005). Оркестр народних інструментів на перехресті шляхів академічного виконавського сьогодення. *Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України: тези Всеукр. наук.-практ. конф.* (с. 78–87). Київ: НМАУ ім. П. Чайковського.

5. Голяка, Г. (2005). Сучасна Київська народно-інструментальна школа на теренах європейського виконавства. *Феномен школи в музично-виконавському мистецтві: тези міжнар. наук.-теорет. конф.* (с. 34–36). Київ: НМАУ ім. П. Чайковського.

6. Іванов, Є. О. (1995). *Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект): дис., канд., мистецтвознавства*. Київ.

7. Ляшенко, І. (1998). Народно-інструментальне професійно-академічне мистецтво в контексті музичної україністики. *Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва: зб. мат II Всеукр. наук.-практ. конф.* (с. 61–62). Київ: НМАУ ім. П. Чайковського.

8. Пасічняк, Л. (2007). *Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України XX ст.: історико-виконавський аспект: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01.* Львів: ЛДМА ім. М. В. Лисенка.

9. Трофимчук, О. (2007). *Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03*. Київ.

10. Черкаський, Л. (2003). *Українські народні музичні інструменти*. Київ: Техніка.

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ВИКОРИСТАННЯ НАОЧНОСТІ НА УРОКАХ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Юлія Посунько,
студентка ІІІ курсу спеціальності 014.12 Образотворче мистецтво,
факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
науковий керівник:
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва,
дизайну та методики їх навчання
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Зоя Мацишина

У статті досліджуються інноваційні підходи до використання наочності на уроках образотворчого мистецтва, та розглядається тема порозуміння між вчителем та учнями. Вивчаються сучасні методи викладання дисциплін, та вирішуються проблеми неуважності учнів на уроках образотворчого мистецтва.

Ключові слова: *інновація, метод, покоління альфа, цифрова наочність, меми, тренди, розуміння, увага, швидкість, цінності, штучний інтелект.*

«*Кожна нова ідея — це гібрид або ж нове*
бачення однієї чи більше попередніх ідей» (Клеон, 2012: .17).

Так коротко можна описати розвиток всіх поколінь, відносно попередніх. Відомо, що разом із розвитком цифрових технологій, розвивалося людське сприйняття інформації. Нові покоління (такі як Z та Alpha) вже ростуть з технологіями та багато інформації вже знають з «YouTube» та інших соціальних мереж. Метод наочності найкраще сприймається цими поколіннями.

Образотворче мистецтво – один з найкращих предметів, який демонструє різні способи демонстрації наочної інформації. Щоб бути зрозумілим новому

поколінню, потрібно застосовувати фантазію та інноваційні методи викладання матеріалу. Отож, дізнаймось, як це зробити найбільш ефективно.

Метою статті – є дослідження інноваційних підходів до використання наочності на уроках образотворчого мистецтва.

Виклад матеріалу. Кожне десятиліття змінюється новим поколінням, вже зараз до школи ходять представники покоління Альфа і наступні 10 років вчителі будуть мати справу саме з ними. Варто звернути увагу, що дітям вже відомо що таке карантин, війна та сімейна розлука, тому їм не важливий статус людини, яка перед ними, але велику увагу вони надають знанням та цінностям вчителя, тому важливо за цим слідкувати, щоб мати ефективну співпрацю у навчанні (Биш, 2024: 5).

Мал. 1. На сході України переривчастий спокій. Україна, 20 лютого 2015 р. (SITA, 2015).

Знаннями повинен володіти кожен вчитель, а щодо цінностей – важливо проговорити. Учням важливий психологічний стан, екологія, відкритість справжніх почуттів, рівність між статями та свобода слова. Нове покоління дітей є дуже соціально-активним, як в соціальних мережах, так і між собою (Мал. 1), (Биш, 2024: 7).

Може здатися, що учні зовсім не хочуть слухати вчителя на уроках — це не є правдою, просто дітям відверто не цікаво. Отже, виникає питання, як ефективно зацікавити нове покоління. Діти будь-якого покоління були та будуть зацікавлені у новій інформації, з цього випливає відповідь – вчити їх враховуючи їхні інтереси та можливості.

Наведу приклад проведення уроку Образотворчого мистецтва. Тема «Мистецтво Індіанців» і вчитель приходить в образі вождя індіанців (характерні

лінії фарбою та пір’я у волоссі) і під час уроку увага вже частково отримана. Також можна додати командні індіанські танці, щоб створити необхідний настрій для теми.

«*Тобі знадобляться: 1) цікавість; 2)доброта; 3) витривалість; 4)бажання мати дурнячий вигляд*» (Клеон, 2012:111).

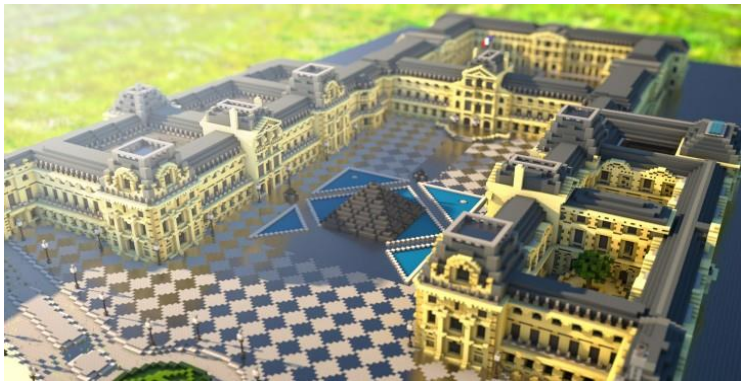
Сучасний вчитель повинен бути сміливим та трохи актором, щоб запалити юні серця до мистецтва. Тоді він точно запам’ятається у пам’яті учнів та залишить свій слід на майбутніх талантах (Мал. 2.)

Мал. 2. Вчитель проводить урок. (Бондар, 2021).

Цифрове сприйняття наочної інформації. Методи використання. Ще з часів покоління Z, школи почали адаптовуватися до цифрових технологій, почали використовувати Zoom, Google Meet, Google Classroom та інші програми, які оптимізують навчання. Комп'ютери й телефони стали невід’ємною частиною сучасного навчання і надалі будуть ними ближчі 10 років. Також додається штучний інтелект, який може допомогти у процесі так і ускладнити його. Це питання ще досліджується вченими.

Які програми ще можна адаптувати для уроку образотворчого мистецтва? Можна вводити уроки цифрового малювання (найпопулярніша програма для планшетів й телефонів – Ibis Paint X, а для ноутбуків Krita. Вони є доступними для всіх та ліцензійними) також познайомити їх з програмою Canva (у ній малюнки можна адаптувати в електронні листівки, плакати, презентації, комікси та навіть більше) також цей додаток допоможе з вивченням композиції та кольорознавства.

Методи для вивчення історії мистецтва мають знайомити дітей з різними епохами. Для цього у реальному світі існують музеї та пам’ятки, але оформлювати поїздки за кордон для ознайомлення кожного місяця — вдарить по кишені вчителя та учнів, але усне пояснення з картинками не дадуть потрібного рівня зацікавленості у темі. Отож, пропонуємо екскурсію видатними місцями у грі Minecraft, багато гравців вже відтворили цілі міста та навіть комплекси музеїв (Мал. 3).



Мал. 3 (Theo92160_ . Лувр в Майнкрафт 1:1)

Діти люблять ігри в будь-якому віці, тож перетворимо цей досвід на навчальний. Меми та тренди інтегровані у навчання. Кожного тижня в соціальних мережах створюється новий мем або тренд, який діти підхоплюють дуже швидко. Багато хто танцює під популярну пісню у TikTok, Shorts чи Reels або повторює дивні фрази, які у популярному мемі отримали нове значення. Багато молодих вчителів створили власні сторінки, щоб разом з учнями створювати контент-відео. Якщо проаналізувати такі відео, то видно що дітям весело брати участь у такому, а в коментарях описують вчителя як веселого та відкритого, що вони з нетерпінням чекають наступного уроку. Іншими словами, вчитель, який близьких до своїх вихованців, має повагу серед них (Мал.4).

Мал. 4. Популярні вчителі-блогери. (Юрченко, 2024).

Та все ж, деякі тренди можуть бути образливими та небезпечними. Отож, дорослі люди повинні цей процес контролювати, вже залежно від важкості. Соціальні мережі можуть бути як методом зближення людей, та і їх гноблення, діти цього можуть не розуміти, але вчителям варто звертати увагу на це та обов'язково пояснювати чому це погано і до яких наслідків це може призвести. Головне залишатися професійним вчителем та бути відвертим, коли це потрібно (Юрченко, 2024: 2).

Меми та тренди можуть використовуватися у презентаціях чи відеопоясненнях, так утримується увага учнів, оскільки їм це буде цікаво. Звуки також привертатимуть увагу вихованців. Таким чином, щоб ефективно співпрацювати з дітьми нового покоління потрібно: бути сміливим, відкритим та відчувати хвилю інтересів сучасних учнів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Биш, В. (2024). Покоління Альфа : хто вони і що про них варто знати. URL: https://surl.li/woyoyj (дата звернення 21.01.2025).

2. Бондар, М. (2021). Вчитель проводить урок. Сучасний вчитель: як педагогу залишатися прикладом для учнів. URL: https://surl.li/nebgtn (дата звернення 22.01.2025).

3. Клеон, О. (2012). Кради як митець креативні «фішки» про які тобі ніхто не розповість. (Галина Литвенко, пер. з англ.) Харків. Фактор-Друк.

4. Юрченко, О. (2024). Українські вчителі — зірки TikTok: вони збирають шалені перегляди та гонорари. URL: https://surl.li/pjjneu (дата звернення 23.01.2025).

5. SITA (2015). Boje na Ukrajine ustali, armáda začala sťahovať ťažké zbrane. URL: https://surl.li/oqgcfm (дата звернення 22.01.2025).

6. Theo92160. (2018). The Louvre museum – 1:1 recreation. URL: https://surl.li/uaaxlf (дата звернення 23.01.2025).

ІНТЕГРАЦІЯ ХОРОВОГО СПІВУ В МІЖДИСЦИПЛІНАРНЕ НАВЧАННЯ СЕРЕДНЬОЇ ШКОЛИ

Борис Роман Ростецький,
студент ІІІ курсу бакалаврату
спеціальності 014.13 Середня освіта. Музичне мистецтво
факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Валентина Водяна
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри педагогіки і методики початкової та дошкільної освіти
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка

У статті розглядається інтеграція хорового співу в міждисциплінарне навчання середньої школи. Обговорюються можливості його використання для поєднання мистецтва, науки та гуманітарних дисциплін, що сприяє гармонійному розвитку учнів. Висвітлюються переваги такого підходу, виклики його впровадження та пропонуються шляхи їх подолання, зокрема підготовка педагогів і залучення цифрових технологій.

Ключові слова: *середня освіта, музичне мистецтво, хоровий спів, міждисциплінарне навчання, емоційний розвиток, освітні технології, інтеграція мистецтва, гармонійний розвиток.*

У сучасній освіті все більшого значення набуває міждисциплінарний підхід, що сприяє формуванню цілісного світогляду в учнів. Одним із перспективних інструментів для реалізації цього підходу є хоровий спів. Він не лише розвиває музичні здібності, а й може стати ключовим елементом інтеграції різних навчальних дисциплін, відкриваючи нові можливості для взаємодії мистецтва, науки та гуманітарних предметів.

Різні аспекти впливу хорового співу на розвиток учнів активно досліджуються як українськими, так і зарубіжними науковцями. В Україні цю тему висвітлюють такі дослідники, як Л. Масол (Масол, 2019), яка розглядає інтеграцію мистецтва в освітній процес, О. Овчаренко та Я. Шрамко (Овчаренко & Шрамко, 2018) – досліджують міждисциплінарність у музичній освіті та її вплив на розвиток емоційного інтелекту. На міжнародному рівні вагомий внесок зробили Г. Кройц (Kreutz, Bongard, Rohrmann, Hodapp & Grebe, 2004) і його колеги, які вивчали вплив хорового співу на емоційний стан та фізіологічні показники, такі як рівень кортизолу та імунна функція. Роботи Д. Ротенберга (Rothenberg, 2024) аналізують зв'язок музичності з природними явищами, що відкриває нові горизонти для інтеграції хорового співу у природничі науки. Така широка база досліджень демонструє багатовимірність цього явища та його потенціал у формуванні гармонійно розвиненої особистості.

Хоровий спів у школі традиційно розглядається як частина музичного виховання, але його потенціал значно ширший. Через спів учні можуть глибше пізнавати історію, літературу, культуру різних народів, а також вивчати фізику звуку, особливості людської анатомії чи навіть освоювати іноземні мови. Таке поєднання дисциплін дозволяє створити умови для багатовимірного навчання, у якому знання з різних сфер взаємодоповнюються та зміцнюються. Наприклад, виконуючи пісні мовою оригіналу, школярі одночасно вдосконалюють навички вимови та розширюють свій лексичний запас, що сприяє кращому засвоєнню іноземної мови. Водночас, розгляд історичного контексту створення цих творів допомагає краще зрозуміти культурні процеси епохи.

Однією з ключових переваг інтеграції хорового співу у міждисциплінарне навчання є його вплив на емоційний розвиток учнів. Спів у колективі формує почуття єдності, вчить співпрацювати та підтримувати інших. У цьому контексті хор стає не просто засобом музичного виховання, а соціально значущим явищем, що сприяє вихованню толерантності, емпатії та командного духу. Крім того, психологи наголошують, що спів позитивно впливає на емоційний стан: допомагає знизити рівень стресу, поліпшує настрій та сприяє самовираженню. Ці

аспекти є особливо важливими у підлітковому віці, коли учні активно шукають себе та своє місце в суспільстві.

Застосування хорового співу у школі також дозволяє інтегрувати його в природничі науки. Наприклад, уроки біології можуть бути доповнені вивченням впливу співу на дихальну систему, роботу серця чи мозку. Учні можуть досліджувати, як регулярне заняття співом покращує легеневу вентиляцію або сприяє виробленню ендорфінів. На уроках фізики можна пояснити принципи акустики, розглянути поняття звукових хвиль, частоти та резонансу через практичне виконання музичних творів. Такий підхід робить складні поняття більш зрозумілими та цікавими для учнів, оскільки вони бачать їх застосування у реальному житті.

Не менш важливим є потенціал хорового співу у вивченні історії та літератури. Виконання історичних пісень чи гімнів дозволяє учням зануритися в атмосферу певної епохи, відчути її дух та краще зрозуміти події минулого. Наприклад, українські козацькі пісні можуть слугувати ілюстрацією боротьби за незалежність, тоді як виконання європейських барокових творів відкриває епоху Відродження та раннього модерну. На уроках літератури хоровий спів може бути інтегрований через музичну інтерпретацію поезії. Вивчення віршів, покладених на музику, допомагає глибше розкрити їхній зміст, відчути ритм і мелодику тексту. Це не лише стимулює інтерес до поезії, а й сприяє розвитку естетичного смаку.

Попри численні переваги, інтеграція хорового співу у міждисциплінарне навчання має і свої виклики. Однією з головних проблем є недостатня підготовка педагогів до реалізації такого підходу. Багато вчителів не мають достатнього досвіду чи методичних матеріалів, які б дозволяли ефективно поєднувати різні дисципліни через музику. Ще однією проблемою є обмежений час у навчальних програмах, що ускладнює проведення інтегрованих занять. Крім того, оцінювання результатів таких уроків також викликає певні труднощі, оскільки воно потребує комплексного підходу, який враховує як музичні, так і загальноосвітні досягнення учнів.

Для подолання цих викликів необхідно розробляти нові методичні матеріали, що враховують особливості інтеграції хорового співу у різні дисципліни. Важливим кроком є також підвищення кваліфікації педагогів, які працюють із хоровими колективами, через спеціальні тренінги та семінари. Залучення вчителів інших предметів до спільної роботи з хоровими керівниками може сприяти створенню міждисциплінарних проєктів. Наприклад, учитель історії та музики можуть разом організувати урок, присвячений певному періоду, у якому виконання відповідних музичних творів стане його центральною частиною.

Важливо також заохочувати учнів до активної участі у хоровій діяльності, пояснюючи їм її переваги для навчання та особистісного розвитку. Організація шкільних фестивалів, тематичних концертів чи інтерактивних занять може стати ефективним способом популяризації хорового співу серед учнів. Залучення батьків до таких заходів також допомагає створити позитивне ставлення до цього виду діяльності.

У довгостроковій перспективі інтеграція хорового співу у міждисциплінарне навчання сприяє формуванню гармонійно розвиненої особистості, здатної мислити творчо та аналітично. Використання хорового співу як інструменту інтеграції дисциплін дозволяє не лише розширити знання учнів, а й виховати у них любов до музики, культури та мистецтва.

Таким чином, хоровий спів у школі може стати ефективним засобом міждисциплінарного навчання, якщо його потенціал буде правильно використаний. Він відкриває нові можливості для освітнього процесу, робить його цікавішим і змістовнішим. Інтеграція мистецтва у різні галузі знань сприяє не лише інтелектуальному, а й емоційному та духовному розвитку учнів, що є запорукою успіху сучасної освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Масол, Л. М. (2019). Методика навчання інтегрованого курсу «Мистецтво» в умовах реалізації Державного стандарту початкової освіти. Київ: Інститут модернізації змісту освіти.

2. Овчаренко, Н. А., & Шрамко, О. І. (2018). Музична освіта: філософський, мистецтвознавчий та педагогічний наголоси. Кривий Ріг: Криворізький державний педагогічний університет.

3. Rothenberg, D. (2024). David Rothenberg et les oiseaux artistes, à la recherche du son parfait. *Le Monde*.

4. Kreutz, G., Bongard, S., Rohrmann, S., Hodapp, V., & Grebe, D. (2004). Effects of choir singing or listening on secretory immunoglobulin A, cortisol, and emotional state. *Journal of Behavioral Medicine*, 27(6), 623–635.

ІНОВАЦІЙНИЙ ПІДХІД ДО РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ СТАРШИХ КЛАСІВ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Софія Сарвілова,
магістрантки І курс спеціальності 014.13 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво) педагогічного факультету Ізмаїльського державного гуманітарного університету
науковий керівник:
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного та образотворчого мистецтв Ізмаїльського державного гуманітарного університету
Олена Бухнієва

У статті розглядається необхідність розвитку творчих здібностей учнів старшої школи на сучасному етапі розвитку суспільства, розкрито поняття творчих здібностей та їхні компоненти. Розкрито поняття музично-театральна діяльність, описано необхідність занять музично-театральною діяльністю у школі. Проаналізовано останні джерела, в яких розкривається суміжна проблематика, описано інноваційні методи та підходи, рекомендовані для занять музично-театральною діяльністю для старшокласників.

Ключові слова: *музично-театральна діяльність, розвиток учнів старшої школи, творчі здібності, інноваційні методи, інноваційний підхід.*

У сучасному світі суспільство споживання набуло масштабних форм, ставши невід'ємною частиною повсякденного життя. Люди дедалі частіше орієнтуються на готові продукти, рішення та ідеї, нехтуючи процесом їх створення. Це формує однобічне мислення, де основна увага приділяється споживанню, а не творенню. У такому середовищі особливо гостро постає

проблема дефіциту творчих людей, здатних генерувати нове, змінювати існуюче і пропонувати нестандартні рішення для сучасних викликів.

Особливо значущим цей аспект стає у молоді, зокрема серед старшокласників, які знаходяться на порозі дорослого життя. У цьому віці формуються цінності, соціальні орієнтири та професійні пріоритети, і шкільна освіта має надавати підґрунтя для всебічного розвитку. Згідно із Законом України «Про освіту», її метою є всебічний розвиток людини як особистості та найвищої цінності суспільства, її талантів і, зокрема, творчих здібностей (Про світу, 2025). Це положення підкреслює важливість створення умов для розвитку молоді, здатної до самовираження, креативного мислення та активної участі в житті суспільства.

У роботі С. Сисоєвої «Соціальні, психологічні та педагогічні підходи до визначення творчої особистості» зазначається, що творчі здібності є синтезом властивостей і особливостей особистості, які характеризують ступінь їх відповідності вимогам певного виду навчально-творчої діяльності і обумовлюють рівень її результативності. Люди, що володіють творчими здібностями, здатні не лише мислити нестандартно, але й мотивувати інших та створювати прогресивне майбутнє держави (Сисоєва, 2024: 48).

До ключових компонентів творчих здібностей належать:

- мотиваційно-творча активність і спрямованість особистості;
- інтелектуально-логічні здібності;
- інтелектуально-евристичні та інтуїтивні здібності;
- світоглядні властивості особистості;
- моральні якості, які сприяють успішній навчально-творчій діяльності;
- естетичні якості;
- комунікативно-творчі здібності;
- здатність до самоуправління особистості своєю навчально-творчою діяльністю (Кривонос, 2006:15).

Шкільна освіта має всі можливості для розвитку цих компонентів. Особливу роль відіграють уроки, присвячені мистецтву, які дозволяють учням

розвивати здатність до самовираження, вчитися працювати в команді та брати відповідальність за спільний результат. Чим більше видів мистецтва включені в освітній процес, тим ширші можливості для розвитку творчих здібностей учнів.

Учні старших класів мають особливу потребу у творчих формах самовираження. Це пояснюється специфікою їхнього вікового періоду, коли вони стикаються зі значним стресом, викликаним необхідністю підготовки до випускних іспитів, визначенням майбутньої професії та пошуком власного «я». Музично-театральна діяльність дає можливість не лише зняти напруження, але й розкрити внутрішній потенціал.

На цьому етапі вважаємо доречним надати визначення поняттю музично-театральна діяльність. Розкладемо його на два інших поняття – музика та театральна діяльність. Згідно із законом України про театри і театральну справу, театральна діяльність – це діяльність у галузі театрів і театральної справи, пов'язана зі створенням, публічним виконанням, публічним показом, поширенням та збереженням творів театрального мистецтва, забезпеченням умов для розвитку театральної творчості, підготовкою професійних кадрів, пропагандою кращих зразків театрального мистецтва (Про театри і театральну справу, 2024). Музика ж – це мистецтво, що відображає дійсність у художньо-звукових образах (Інтернет-джерело, 9). У Давній Греції музика була тісно пов’язана з театральними виставами, у добу Ренесансу вона супроводжувала різноманітні сценічні жанри, такі як інтермедії та маски. Музика не лише гармонійно доповнює сценічну дію, а й через свої засоби виразності регулює кожен рух та жест (Єльчик, 2023: 38). Виходячи з зазначеного вище, можна сформувати визначення поняття музично-театральної діяльності. Музично-театральна діяльність – це вид діяльності у галузі театральної справи пов'язана зі створенням, публічним виконанням, публічним показом, поширенням та збереженням творів театрального мистецтва, в яких сценічна дія регулюється музичними засобами виразності. Музично-театральна діяльність є відмінним прикладом синтезу мистецтв, вона не просто об’єднує музику, театр, хореографію, живопис, літературу – в ній різні види мистецтва гармонійно

пов’язані між собою, і цей зв’язок відчуває не тільки глядач, що спостерігає готову виставу, але й учасники творчого процесу.

На жаль, через обмеження навчальних програм та недостатню увагу до мистецьких дисциплін у школі, учні часто не зацікавлені у мистецтві або просто не мають змоги творчо виразити себе за його допомогою. Важливість творчих дисциплін для старшокласників підкреслюється в роботах багатьох дослідників. Наприклад, Л. М. Масол у своїх роботах відзначає позитивний вплив мистецтва на емоційний стан учнів, а також на розвиток комунікативних та аналітичних здібностей. Її дослідження підкреслюють важливість мистецької освіти як інструменту для формування всебічно розвиненої особистості. У роботах О. В. Рудницької розглядається інтеграція мистецької освіти в навчальний процес, а також підкреслюється роль театральної діяльності як інструменту для розвитку креативності та емоційного інтелекту.

Незважаючи на це, залишаються актуальними проблеми недостатньої кількості інноваційних підходів до музично-театральної діяльності. Сучасна молодь, з її запитами на інтерактивність і новизну, часто не знаходить у шкільному театрі чи музиці достатньо привабливих форматів. Це створює виклик для педагогів, які мають шукати нові форми роботи, що будуть не лише відповідати сучасним трендам, але й ефективно сприяти формуванню творчої особистості.

Основою для викладання в музично-театральній діяльності є предметно-інтегративний підхід, який є основою державних освітніх стандартів у галузі «Мистецтво» (Бакалець, 2022:11). Завдяки ньому реалізується ідея синтезу мистецтв, та учні зможуть зромуміти, яким чином один вид мистецтва залежить від іншого.

В старшому шкільному віці соціальна ситуація розвитку виражається зорієнтованістю на здобуття статусу самостійної дорослої людини, з’являється потреба та прагнення до самовизначення. Спільний з дорослими життєвий простір сприймається критично, на рівні з цим активно проявляється прагнення до самореалізації (Інтернет-джерело, 4). Ці фактори необхідно враховувати при

організації музично-театральної діяльності, отже під час занять нею учні повинні мати певну свободу самовираження, можливість самостійно приймати деякі рішення та впливати на хід роботи.

Таким чином, основними методами навчання ми пропонуємо обрати наступні:

1. Проектне навчання.

Повертаючись до визначення музично-театральної діяльності згадаємо, що це вид діяльності, пов'язаний зі створенням театральної вистави, тобто однією з цілей музично-театральної діяльності у школі буде створення спектаклю як результату творчої роботи. Метод проектного навчання зумовлює працю учнями над створенням реального творчого продукту – театральної вистави. Учителі виконуватимуть роль наставників, які підтримують і направляють юнаків, але всі ключові рішення залишатимуться саме за школярами. Учні самостійно оберуть тему майбутньої вистави, розроблять ідею, концепцію та сформують сценарій. Вони самі організують розподіл ролей: режисера, хореографів, художників по костюмах, артистів, рекламних менеджерів та інших учасників творчого процесу. Цей метод дозволить школярам стати творцями, відчути відповідальність за результат, здобути цінний досвід колективної роботи та розвивити лідерські якості, навички планування та вирішення конфліктів.

Однак є тонка грань між свободою та вседозволеністю. Не маючи, на що спиратися, учні не зможуть зробити гідний твір мистецтва. Саме через це перед тим, як надати учням свободу творчості, необхідно закласти в них основи для реалізації ідей, тобто провести «підготовчий етап», під час якого будуть проведені уроки з різних видів творчої діяльності – спочатку теоретичні, потім практичні.

2. Метод сторітелінгу, метод бесіди, метод обговорення.

Метод сторітелінгу зумовлює подачу матеріалу у вигляді історії. За допомогою цього методу теоретично заняття буде тримати увагу та залученість учнів. Рекомендуємо починати урок з цікавого факту, який в повній мірі розкриється в кінці заняття, а під час викладу основного матеріалу легко натікати

на те, що ця інформація матиме вплив на ітог. Розбавляти розповідь можна бесідою – діалогом між вчителем і учнями для активізації мислення та кращого засвоєння матеріалу та обговоренням – колективним аналізом проблеми або теми. Проводити такі уроки рекомендуємо у «рівних» умовах – учні та вчитель сидять у колі – на стільцях або на підлозі. Це створює не тільки відчуття рівності, але й згуртованості, окрім того, легше контролювати поведінку учнів та їхню увагу.

3. Дослідницький підхід.

Для домашніх завдань рекомендуємо використовувати дослідницький підхід – нехай учні не просто перекажуть біографію та твори відомого композитора чи хореографа, а знайдуть паралелі між роботами митців рвзних видів мистецтва, яким чином одна фігура в мистецтві вплинула на ряд інших тощо; нехай учні самі спробують формат сторітелінгу.

4. Крос-дисциплінарний підхід.

Монопредметний підхід до вивчення творчих дисциплін сприяє лише частковому, фрагментарному сприйняттю їх учнями та однобічному формуванню художнього бачення дійсності, відображеної у творах мистецтва (Бакалець, 2022: 11). Поєднання різних дисциплін, а саме заняття з музики та хореографії в уроці з ритміки за методикою Е.Ж.-Далькроза та технікою drum circles А.Халла ми демонстрували в одній з попередніх статей «Розвиток засобами ритміки кінестетичних відчуттів учнів старших класів в музично-театральній діяльності». У сформованаму в статті уроці танцювальна імпровізація поєднується з відтворюванням ритму за допомогою музичних інструментів. Клас ділиться на дві частини, одна з яких виконує імпровізацію, інша відтворює ритм, що розвиває відчуття простору та та інтенсивності сили рухів; учні вчаться відтворювати ритм по колу, повторюючи ритмічний малюнок сусіда та поступово ускладнюючи його – вправа сприяє розвитку концентрації, уваги та почуття ритму; безмовний діалог, під час якого учні, розділені по парам, за допомогою рухів, плескань, ударів, розмовляють один з одним – ця вправа сприяє формуванню емоційного інтелекту та навичок невербальної комунікації

(Сарвілова, 2024:234). Проведення уроку з ритміки ми вважаємо необхідним в контексті занять з музично-театральної діяльності, адже він не тльки сприяє розвитку зазначених вище якостей, але й надає учням розуміння нестрандартного підходу до навчання та заново знайомить з видами діяльності, які надалі фігуруватимуть в заняттях.

5. Імпровізаційний та інтерактиний підходи.

Ці підходи можна використовувати в будь-якому виді діяльності – музика, живопис, хореографія, акторська майстерність. На цьому етапі вчителю необхідно підключити фантазію, наприклад: на занятті з образотворчого мистецтва учні починають малювати на задану тему кожен на своємо листу бумаги, але кожні 5-7 хвилин за командою вчителя вона міняються місцями та продовжують роботу вже іншого учня. В контексті уроку з акторської майстерності створити етюд через розповідь історії: обирається перша дійова особа, інші учні по черзі описують обставини, в які вона потрапляє та додають інших персонажів. В кінці необхідно прийти до логічного завершення історії, щоби вона відчувалася живою. Таким чином поступово сформується розуміння того, як працює драматургія та чценврій, що стане у нагоді при створенні вистави.

6. Метод арт-терапії.

Цей метод зумовлює проведення занять з різних видів мистецтва з метою покращення внутрішнього стану та розвитку емоційного інтелекту. Він також може включати імпровізаційний підхід.

7. Майстерні та лабораторії.

Цей підхід включає залучення до занять професійних художників, музикантів, танцівників або акторів для проведення майстер-класів.

8. Метод самооцінювання.

Кожен учень по завершенню вправи/заняття каже, що, на його думку, він зробив правильно або з чим виникли труднощі – це допомагає сформувати розуміння власних можливостей та змотивувти на подальший розвиток.

9. Проблемний методи.

Його ми рекомендуємо використовувати перед тим, як учні почнуть роботу над власною виставою. Він зумовлює створення ситуації, яка стимулює учнів до пошуку відповідей, наприклад: ти – режисер, я один із твоїх акторів має своє бачення того, як повинна виглядати сцена з вистави. Які твої дії? Тощо. Це допоможе учням поставити себе на місце кожного з учасників творчого процесу, зрозуміти, з якими труднощами можна стикнутися та вирішити, яка саме роль підійде їм найкраще.

Описані вище методи та підходи можна комбінувати між собою та вже відомими методами навчання, адаптувати до рівню підготовки учнів. Вибір залежить від мети навчання, змісту матеріалу та індивідуальних особливостей учасників процесу. Подальша перспектива досліджень інноваційних підходів до розвитку творчих здібностей учнів засобами музично-театральної діяльності включає в себе розробку робочої программи для дисципліни «музично-театральна діяльність», винахід нових підходів до навчання та розробку окремих уроків для мистецьких дисциплін в школі.

Підсумовуючи вище сказане, можна зробити висновок що музично-театральна діяльність є джерелом розвитку не тільки творчих здібностей учнів старших класів, але й м’яких навичок, формування кінестетичних здібностей, емоційного інтелекту. Завдки інтегративному підходу юнаки зможуть знаходити паралелі між різними видами мистецтва та матимуть мотивацію розвитвати їх у майбутньому. Проте, одним з викликов є необхідність в широкому кругозорі та залученості у мферу мистецтва педагогів, їхньому розумінні сучасних тенденцій у мистецтві та можливість надати складний матеріал зрозуміло для учнів, прицьому не перенавантажуючи уроки та не мінімізуючи обсяг матеріалу. Проблема мистецької освіченості вчителів стоїть дуже гостро на сьогоднішній день, саме тому студентів педагогічних ЗВО, майбутніх викладачів мистецьких дисциплін, необхідно не просто знайомити, а занурювати у різні види мистецтва, щоби вони могли мислити широко та нестандартно, прищемлюючи майбутнім поколінням любов до мистецтва та творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бакалець, Н. (2022). Інноваційні тенденції організації мистецької освіти в умовах реалізації концепції «Нова українська школа». *Нові технології навчання*, (96), 8-13.

2. Єльчик, О. М. (2023) Музика у фільмах-виставах:тенденції розвитку. *Музичне мистецтво і культура*, (38), 37–43.].

3. Кривонос, О. М. (2006) Основні методики формування творчих здібностей. *ВІСНИК Житомирського державного університету імені Івана Франка* (26), 14-18.

4. Підручники для вузів онлайн. Вікова і педагогічна психологія. Психологія старшокласників. Вилучено з https://surl.li/rciqli

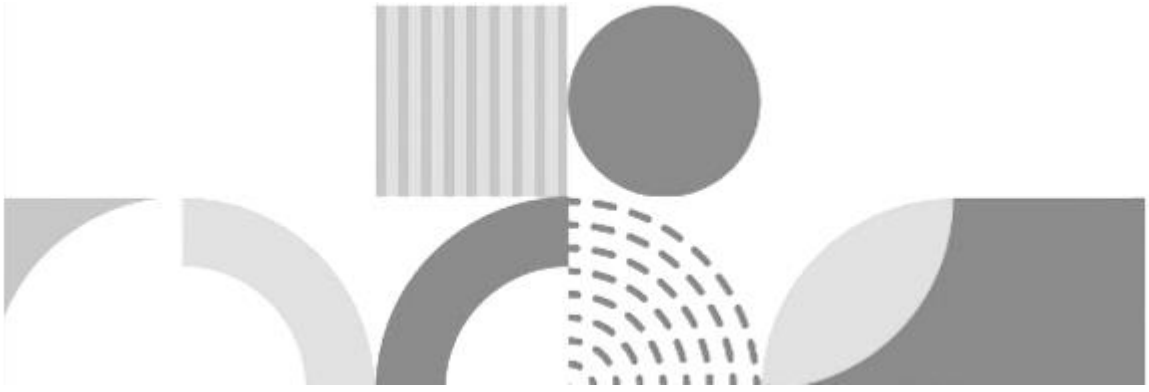
5. Про освіту: Закон України. (2025). Вилучено з https://surl.li/ezuqry

6. Про театри і театральну справу: Закон України. (2024). Вилучено з https://surl.li/xhguja

7. Сарвілова, С. Е. (2024). Розвиток засобами ритміки кінестетичних відчуттів учнів старших класів в музично-театральній діяльності. *Хореографічна культура - мистецькі виміри*, (18), 227-237.

8. Сисоєва, С. О. (2014) *Соціальні, психологічні та педагогічні підходи до визначення творчої особистості* Моляко В. О., Соколова І. В. (рец.) *Творчий розвиток фахівців в умовах магістратури: Монографія* (с. 41-73) Київ: ТОВ «Видавчниче підприємство «ЕДЕЛЬВЕЙС».

9. Український мовно-інформаційний фонд НАН України. Словник української мови online. (2009). Вилучено з https://surl.li/tnlwwd



ОПТИМАЛЬНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙТЕРНОСТІ КЕРІВНИКА ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ

Тетяна Семенович,
студентка курсу спеціальності 024 «Хореографія»
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
науковий керівник:
старший викладач кафедри хореографії
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Галина Матущак

У статті розглянуто фахові компетентності педагога-хореографа. Виявлено оптимальні умови формування педагогічної майстерності керівника хореографічного колективу. Проведено аналіз теоретичних праць вітчизняних фахівців щодо даної теми. Визначено, що безперервний розвиток та вдосконалення фахових компетентностей педагога-хореографа є важливим аспектом успішного функціонування хореографічного колективу.

Ключеві слова: *педагогічна майстерність; фахова компетентність; педагог-хореограф; хореографічний колектив.*

Шлях вдосконалення фахових компетентностей та необхідних педагогічних якостей керівника хореографічного колективу є дуже довгим, адже керівник, як і будь-який педагог-хореограф, протягом всієї своєї педагогічної діяльності постійно удосконалюється та розвивається. Тобто, можна зауважити, що розвиток майбутнього викладача розпочинається ще змалечку, коли він перший раз відвідав заняття з хореографії і продовжується під час його навчання за фахом. Професійна компетентність майбутнього вчителя хореографії являє собою ціннісне ставлення до хореографічного мистецтва та педагогічної діяльності в навчальних закладах, а також включає в себе формування мотивації та комунікації у професійному середовищі.

Великого значення набувають знання у сфері хореографії, які можна поділити на дві групи: психолого-педагогічні і фахові. Психолого-педагогічні включають в себе: знання методики виховання, методики викладання хореографічних дисциплін, теорії, фізіологічного розвитку дітей. Фахові відображають: знання будови танцю, теорії музики, біографії відомих балетмейстерів і хореографів тощо. Педагогу потрібно постійно відпрацьовувати танцювальну техніку, удосконалюватись у процесі виконання рухів, вміти проявляти артистизм, адже у цьому проявляється професійна компетентність педагога-хореографа (Спінул, 2011: 5).

Педагогічний процес в хореографічному колективі базується на загальних закономірностях формування особистості та спрямований на розвиток у дітей якостей, які пов'язані із сферою почуттів: естетичних (почуття краси, гармонії музики), моральних (чуйність, стриманість, доброзичливість), художніх (відчуття довершеності композиції, художній смак). Необхідно зазначити, що педагогічна креативність педагога-хореографа розвивається протягом його педагогічної діяльності, а тому є вирішальним фактором, який просуває до вершин педагогічної та творчої майстерності (Рибалко, 2024: 96).

Дуже важливим і корисним є проведення систематичного аналізу своєї професійної діяльності та різних науково-дослідних робіт по творчому узагальненню власного досвіду. Аби отримати більше знань потрібно обов'язково відвідувати практичні семінари, різні майстер-класи, відвідувати концерти інших хореографічних колективів, а також брати участь у фестивалях та конкурсах, як в Україні, так і за її межами. Педагог-хореограф повинен аналізувати та порівнювати виступи інших колективів і чим більше вчитель буде відвідувати таких творчих об'єднань, тим більше він отримає досвіду, з якого зможе брати щось цікаве та корисне, як для себе, так і для своїх учнів (Полякова).

Одним із напрямків для професійного вдосконалення педагога та його педагогічної майстерності є самоосвіта, самоаналіз та самоконтроль своєї педагогічної діяльності. Це допоможе педагогу-хореографу оцінювати свою

роботу та можливо вносити певні корективи, щоб начально-виховний процес був на високому рівні (Мурзін, 2020: 3).

Щодо самоосвіти, ми можемо сказати, що вона відіграє важливе значення в педагогічній діяльності хореографа. За допомогою неї педагог-хореограф поліпшує свої отримані базові знання в навчальних закладах, удосконалює якості викладання хореографії та якості виховної роботи. Самоосвіта здійснюється добровільно та керується самим вчителем, адже професійне зростання необхідне для кожного педагога. У сучасному світі існує безліч різних підручників, програм, семінарів, інтернет-ресурсів, методичних об'єднань, конференцій, майстер-класів, тренінгів, за допомогою яких педагог-хореограф може удосконалювати свої знання і в подальшому застосовувати їх у навчальному процесі. Але результативність самоосвіта матиме тільки тоді, коли вона буде правильно спланована, тобто будуть правильно організовані програми, які дають вчителю відчути свої можливості та сформувати свою мету. Тільки тоді він зможе зробити ще один крок назустріч успіху (Цвік, 2021: 7).

Також у сучасному світі постійно відбуваються зміни у хореографічному мистецтві, тому педагог не може не враховувати їх. З'являються нові хореографічні жанри, відбувається розвиток стилів тощо. Також існує факт, що учні сприймають заняття хореографічним мистецтвом по-різному. Для одних – це розвиток творчих здібностей, для інших – це пізнання танцювального мистецтва. Тому вчителю важливо постійно знаходити нові підходи до проведення занять хореографією, аби дітям було цікаво та повчально. Педагог повинен бути обізнаним у сучасному світі, аби краще розуміти думки дітей і вміти залучити учнів до навчально-виховного процесу. Пошуки нових сучасних підходів до занять хореографією дозволять вирішити цілий ряд навчальних завдань, які тісно пов'язані із створенням товариських відносин між учнями колективу, з використанням новітніх технологій та досягнень, і звісно вмінням творчо переробити класичний спадок хореографічного мистецтва (Полякова: 3).

Фахова компетентність керівника хореографічного колективу – це певний хист до освітньої діяльності на основі досвіду та сформованих хореографічних та

педагогічних знань. Застосовуючи у своїй освітній діяльності досвід, педагогічні знання та хореографічні вміння, вчитель хореограф має звернути увагу на ціннісні орієнтації особистості в професійній сфері, які забезпечують успіх педагогічної діяльності.

Розвиток вчителя хореографії має включати такі етапи:

- педагог-хореограф повинен володіти базовими знаннями: теорія та історія хореографічного мистецтва, методика викладання класичного, народно-сценічного танцю та ін.
- повинен знати та активно вивчати особливості різних танцювальних культур.
- бути обізнаним та удосконалювати свої знання із сучасних напрямків хореографічного мистецтва, створювати різний танцювальний матеріал.
- саморозвиватись, вміти знайти необхідну інформацію в різних джерелах (електронних, письмових та ін.).

Набуття компетентностей керівника хореографічного колективу орієнтує на виконання основних завдань освіти: навчання, самовизначення і розвиток індивідуальності. Це може сприяти професійному самовдосконаленню, саморозвитку, формуванню індивідуального стилю, самоспостереженню та вмінню застосовувати на практиці власні знання (Мартиненко, 2015: 170).

Постійний розвиток педагогічної креативності, фахової компетентності, самоосвіти педагога-хореографа є вирішальним фактором, який просуває до вершин творчої та педагогічної майстерності. Педагогічна майстерність керівника хореографічного колективу охоплює комплекс професійних компетентностей, які дозволяють ефективно навчати, виховувати та мотивувати учасників колективу. Завдяки поєднанню педагогічної креативності та педагогічної майстерності керівник хореографічного колективу може забезпечити: професійне зростання (підвищення виконавського рівня, формування сценічної культури), творчий розвиток, психологічну стійкість, мотивацію та самореалізацію (Омельяненко, 2021: 5).

Педагогічна майстерність керівника хореографічного колективу є важливим аспектом у створені умов для гармонійного розвитку учасників колективу, формування не лише технічно підготовлених танцівників, а й особистостей, здатних до творчого мислення, самореалізації та впевненої взаємодії у соціумі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Спінул, І. (2011). Теоретичні підходи до інтерпретації професійної компетентності майбутнього вчителя хореографії. *Наукові записки*, 101. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/53036468.pdf (дата звернення: 05.01.2025).

2. Рибалко, Л. М. (2024). Тенденції і перспективи розвитку хореографічного мистецтва у контексті культурно-освітніх процесів: збірник наукових праць І Всеукр. наук.-практ. конф., 23-25 травня 2024. Полтава. 226 с.

3. Полякова, Г. М. Педагогічна та мистецька творчість викладача хореографії. URL: https://salo.li/185C8e9 (дата звернення: 06.01.2025).

4. Мурзін, Н. І. (2020). Удосконалення вчителя як процес і діяльність. URL: https://salo.li/47D325E (дата звернення: 06.01.2025).

5. Цвік, О. М. (2021). Розвиток професійної компетентності педагога у контексті реалізації нових Державних стандартів і використання інформаційних освітніх технологій. URL: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/107211/ (дата звернення: 07.01.2025).

6. Мартиненко, О. (2015) Формування професійної компетентності майбутніх вчителів хореографії в умовах вищого навчального закладу. *Проблеми підготовки сучасного вчителя,* 12. URL: https://salo.li/44C63e5 (дата звернення: 07.01.2025).

7. Омельяненко, Н., Третяк, В., & Карась, Ю. (2021). Як створити внутрішню систему забезпечення якості освіти. URL: https://ezavdnz.mcfr.ua/915918 (дата звернення: 08.01.2025).

ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ К. СТЕЦЕНКА НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ЗАГАЛЬНООСВІТНІЙ ШКОЛІ

Сніжана Солонинка,
студентка ІІІ курсу бакалаврату
спеціальності 014. Середня освіта. Музичне мистецтво
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Валентина Водяна
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри педагогіки і методики
початкової та дошкільної освіти
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

Стаття присвячена аналізу творчої спадщини українського композитора Кирила Стеценка та її інтеграції в освітній процес. Розглядається значення творів композитора для формування музичної культури школярів, їх естетичного виховання та патріотичного усвідомлення. Досліджуються методи й підходи до ознайомлення учнів із хоровою та вокальною музикою Стеценка. Практична частина передбачає розробку уроків музичного мистецтва із застосуванням творів композитора, що сприятимуть розвитку інтересу до української класичної музики.

Ключові слова: *середня освіта, музичне мистецтво, хорова музика, солоспіви, обробки народних пісень, духовна музика, хор.*

У сучасних умовах реформування освітньої системи України важливим є формування національно свідомої особистості, здатної розуміти й цінувати культурну спадщину свого народу. У цьому контексті творчість К. Стеценка набуває особливого значення. Його музичні твори не лише відображають

багатство української народної традиції, але й слугують важливим інструментом виховання естетичного смаку, моральних цінностей та патріотичних почуттів у молодого покоління.

Особливістю педагогічної діяльності в загальноосвітній школі є необхідність інтегрувати мистецькі дисципліни в єдину систему виховання, яка спрямована на всебічний розвиток особистості. Використання творів К. Стеценка в рамках уроків музичного мистецтва сприяє не лише ознайомленню учнів з класичними зразками національної музичної культури, але й розвиває їхні вокально-хорові, аналітичні та інтерпретаційні навички. Це дозволяє зробити навчальний процес більш інтерактивним і спрямованим на активне залучення учнів до культурно-освітнього середовища.

Актуальність дослідження також зумовлена сучасними викликами в галузі освіти, зокрема зменшенням уваги до мистецьких дисциплін, що загрожує звуженням культурного горизонту молоді. Вивчення творчості К. Стеценка не лише відповідає потребам виховання гармонійно розвиненої особистості, але й сприяє формуванню національної ідентичності в умовах глобалізації.

Окрім цього, інтеграція творів Стеценка в освітній процес дозволяє реалізувати міждисциплінарний підхід, поєднуючи музику з історією, літературою та іншими гуманітарними дисциплінами. Такий підхід сприяє формуванню у школярів цілісного уявлення про культурний контекст України та її місце у світовій культурній спільноті.

Таким чином, дослідження педагогічного потенціалу творчості К. Стеценка є важливим як з точки зору оновлення змісту музичної освіти, так і в контексті забезпечення духовного розвитку молоді через знайомство з видатними здобутками української музичної культури.

Дослідженням мистецького та мистецько-педагогічного доробку К. Стеценка займалося дуже багато науковців. Серед них П. Бондарчук (Бондарчук, 2012), П. Козицький (Козицький, 1923), С. Лисецький (Лисецький, 1977), Г. Медведик (Медведик & Медведик, 2016), Ю. Медведик (Медведик &

Медведик, 2016), Т. Медвідь (Медвідь, 2022), О. Михайличенко (Михайличенко, 2005), Є. Федотов (Федотов, 1977).

Творчість К. Стеценка займає визначне місце в українській музичній культурі. Його твори відзначаються високим естетичним рівнем, мелодизмом та глибоким зв'язком із народною музикою. Композитор вдало поєднав традиції української духовної та світської музики з елементами європейського музичного мистецтва.

Особливу увагу привертає його хоровий доробок, зокрема твори на релігійні та народні теми. Такі композиції, як «Панахида» та «Літургія святого Іоанна Златоуста», вирізняються духовною глибиною й багатством гармонійної палітри. Для загальноосвітньої школи найбільший інтерес становлять світські твори К. Стеценка, які спрощено адаптувати для виконання дитячими колективами. Також Кирило Стеценко є автором шкільних співаників, які є важливим інструментом музичного виховання дітей у початкових і середніх школах. За його авторства з’являються шкільні пісенні збірки – «Луна», «Шкільний співаник». Значну цінність для мистецької освіти має розроблений К. Стеценком «Початковий курс навчання дітей нотного співу» (Стеценко, 1918).

Риси творчості Стеценка, такі як доступність мелодій, чіткість форми та виразність емоцій, роблять його музику надзвичайно важливою для виховання музичного смаку учнів. Його твори допомагають розвивати музичний слух, почуття ритму та вокальні навички, що робить їх ідеальними для використання на уроках музичного мистецтва.

Твори К. Стеценка мають великий виховний потенціал. Їх виконання сприяє формуванню духовних і моральних цінностей, а також патріотичних почуттів у молоді. Музика композитора є засобом емоційного впливу, що дозволяє учням глибше зрозуміти національну культурну спадщину та її значення в сучасному світі.

Естетичний потенціал творчості Стеценка полягає у її здатності викликати в учнів глибокі переживання та стимулювати інтерес до класичної та народної музики. Завдяки багатству гармонійного і мелодійного матеріалу його твори

допомагають учням відчути красу музичної мови та її можливості для самовираження.

Твори К. Стеценка є не лише художнім, але й педагогічним ресурсом. Їх використання на уроках музичного мистецтва сприяє розвитку в учнів комплексу музичних навичок: слухання, аналізу, виконання та інтерпретації. Завдяки зрозумілості музичного матеріалу, ці твори можна використовувати як для колективного, так і для індивідуального навчання.

Педагогічна цінність творів Стеценка також проявляється у їх здатності інтегруватися в міждисциплінарний підхід, поєднуючи музичне мистецтво з історією, літературою та іншими гуманітарними дисциплінами.

Першим кроком у методиці вивчення творчості К. Стеценка є відбір творів, які відповідають віковим і музичним можливостям учнів. Для молодших класів доречно використовувати прості хорові твори, адаптовані для дитячого виконання, або фрагменти з його світських композицій. У старших класах можна розглядати більш складні твори, наприклад, духовну музику, що дозволяє учням глибше зануритися в аналіз музичної форми та змісту.

Ефективне вивчення творів Стеценка передбачає використання інтерактивних методів навчання. До них належать:

- Колективне слухання із подальшим обговоренням, що дозволяє учням висловлювати свої емоції та думки про почуте.
- Аналіз музичних творів, що включає визначення мелодійних, гармонійних і ритмічних особливостей.
- Вокальне виконання, яке сприяє розвитку вокальної техніки та формуванню ансамблевого мислення.
- Проєктна діяльність, наприклад, підготовка мініконцертів або створення презентацій про життя і творчість композитора.

Вивчення творчості К. Стеценка може стати основою для інтеграції уроків музики з іншими дисциплінами. Наприклад, під час уроків історії можна аналізувати історичний контекст створення його творів, а на заняттях літератури

розглядати тексти, які він використовував у своїй творчості. Такий підхід сприяє формуванню цілісного бачення культури та її значення в житті суспільства.

Інтеграція також може включати виконання творів К. Стеценка на шкільних заходах, що стимулює інтерес до української музичної спадщини та розвиває творчі здібності учнів.

Таким чином, вивчення творчості Кирила Стеценка у школах є важливим елементом не лише музичного, а й загального виховання, яке допомагає учням усвідомити власну культурну спадщину та значення української музики у світовому контексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондарчук, П. М. (2012). Стеценко Кирило Григорович. У *Енциклопедія історії України: у 10 т.* (Т. 9, С. 854). Інститут історії України НАН України.

2. Козицький, П. (1923). Кирило Стеценко (спроба критично-біографічної характеристики). *Музика,* 2-5.

3. Лисецький, С. (1977). *Риси стилю творчості К. Стеценка*. Київ: Музична Україна.

4. Медведик, Г., & Медведик, Ю. (2016). Українські композитори – укладачі перших шкільних співаників кінця XIX – першої третини XX століть. *Вісник Львівського університету. Серія мист-во,* 17, 88–104.

5. Медвідь, Т. (2022). Кирило Стеценко і сценічне мистецтво. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство,* 46, 102–107.

6. Михайличенко, О. (2005). Стеценко Кирило Григорович. У *Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини XIX – початку XX ст.: історичні нариси* (с. 31–41). Суми: Видавничо-виробниче підприємство Мрія-1.

7. Стеценко, К. (1918). Початковий курс навчання дітей нотного співу. Київ: Т-во Вернигора.

8. Федотов, Є. (1977). *Кирило Григорович Стеценко – педагог*. Київ: Музична Україна.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВИКОРИСТАННЯ ГРИ НА УРОКАХ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА У НУШ

Оксана Троян,
студентка ІІІ курсу спеціальності 014.12 середня освіта
образотворче мистецтво факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного університету
Імені Володимира Гнатюка
Науковий керівник:
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва,
дизайну та методики їх навчання
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Ірина Пацалюк

У статті розкрито теоретико-методичні аспекти використання гри (гейміфікації) на уроках образотворчого мистецтва у Новій українській школі (НУШ). Висвітлено роль гри як ефективного інструменту для розвитку творчого потенціалу, формування художнього смаку та естетичного сприйняття учнів. Проаналізовано види ігор, їхнє місце у навчальному процесі, а також надано практичні рекомендації для вчителів.

Ключові слова*: гра, гейміфікація, образотворче мистецтво, Нова українська школа, творчість, педагогічні методи, навчання.*

Сучасна освіта в умовах реформування вимагає від учителя не лише знань із предмета, а й уміння застосовувати інноваційні методи навчання, що сприяють розвитку творчого потенціалу учнів. Нова українська школа (НУШ) акцентує увагу на діяльнісному підході, який дає можливість учням не просто засвоювати знання, а й активно їх застосовувати. У цьому контексті гра стає потужним

інструментом для організації освітнього процесу, зокрема на уроках образотворчого мистецтва.

За крайній період часу активно розвивається новий напрям сучасної науки – гейміфікація – процес поширення гри на різні сфери освіти. Це не випадково, оскільки гра є природною формою діяльності дітей, сприяє розвитку уяви, мислення, комунікативних навичок і творчих здібностей. Її використання на уроках образотворчого мистецтва дає можливість зробити навчання цікавим, мотивуючим і результативним.

Роль гри в освітньому процесі НУШ розглядають з точки зору теорії та практики.

У теорії педагогічної думки однією з дієвих методик організації освітнього процесу є гра, або гейміфікація. Карабін (2019) констатує, що «Гейміфікація – це використання окремих елементів ігор у неігрових практиках» (Карабін, 2019: 44). Автор наголошує на тому, що саме гейміфікація є своєрідним процесом використання ігрового мислення та динамічності гри, що стимулює учнів вирішувати завдання, тим самим перетворює освітній процес на гру за рахунок ігрових технік та ігрових практик з освітньою метою.

Її думку підтримують і інші науковці. Так, Переяславська та Смагіна говорять про те, що «Поняття гейміфікації включає в себе досить велику групу прийомів організації процесу навчання завдяки різним її складовим. Перш за все, мова йде про дидактичну гру, яка має ключову роль у гейміфікації» (Переяславська & Смагіна, 2019: 252).

Слід зауважити, що на відміну від звичайної гри гейміфікація вирізняється наступним:

– її учасники завжди зорієнтовані на ціль діяльності, а не на гру;

– «ігрові елементи інтегруються до реальних ситуацій для мотивації конкретних форм поведінки в конкретних умовах» (Сален & Циммерман, 2003: 80).

Сален і Циммерман виділяють основні складові частини ігрової діяльності:

– «дія – початок роботи, перші кроки до пошуку та конкретної діяльності» (Сален & Циммерман, 2003: 80);

– завдання;

– ризик (повязаний з пошуком правильних рішень);

– «невизначеність – створення моменту переможця як чарівного моменту;

– емоційний зміст – формування емоції зворушення, бентежності, щастя чи розчарування, задоволення успіху як підтвердження власної цінності» (Сален & Циммерман, 2003: 80).

Тобто ця характеристика вказує на дієвий характер гри чи ігрового моменту, їх спрямованість на конкретну чи уявну ситуацію.

Науковці акцентують на тому, що ігрові методи мають численні переваги в освітньому процесі:

– Підвищення мотивації. Учні із задоволенням беруть участь у грі, що сприяє їхній зацікавленості у вивченні мистецтва;

– Розвиток комунікативних навичок. Колективні ігри допомагають дітям навчитися співпрацювати та обмінюватися ідеями;

– Формування творчого мислення. У грі учні експериментують, що сприяє розвитку їхньої уяви;

– Забезпечення інклюзії. Гра дозволяє врахувати індивідуальні особливості кожного учня, що особливо важливо в умовах інклюзивного навчання.

Як педагогічний метод, гра базується на принципах активного навчання. Це передбачає залучення учнів до процесу засвоєння знань через практичну ігрову діяльність. У сучасній педагогіці гра також розглядається як спосіб розвитку креативності, формування емоційної стійкості та забезпечення інтеграції знань із різних галузей.

До дидактичної гри як методу навчання ставляться відповідні вимоги: доцільність, результативність, доступність.

У наукових розвідках сформовано і основні характеристики гри: гра, як правило, має чітку структуру, що включає мету, правила, етапи виконання та підсумки. Вона може бути індивідуальною або колективною, сюжетною чи

рольовою, що дозволяє адаптувати її до потреб конкретного класу, конкретної дитини.

В умовах шкільної практики, на уроках образотворчого мистецтва гра дає можливість:

– стимулювати творчу уяву учнів;

– формувати художній смак і естетичне сприйняття;

– сприяти розвитку дрібної моторики та координації рухів;

– забезпечувати емоційний комфорт у процесі навчання.

Методичні аспекти впровадження гри на уроках образотворчого мистецтва у НУШ потребують чіткого розуміння з якою метою впроваджується гра, чи ігрові моменти, на якому етапі уроку вони доцільні, чи проведення гри буде фронтальним, чи індивідуальним тощо.

Оскільки використання гри в НУШ відповідає принципам діяльнісного та інтегрованого підходів, то на уроках образотворчого мистецтва ігрові методи можна впроваджувати на різних етапах: під час мотивації, засвоєння нового матеріалу, закріплення знань і рефлексії. Мета таких ігор також неоднакова.

У практичній діяльності педагоги застосовую різноманітні види дидактичної гри на різних етапах уроку. Наведемо зразки.

Ігри для мотивації доцільні на початку уроку, адже саме гра допомагає залучити учнів до активної роботи, емоційно налаштувати їх на подальшу роботу. Наприклад, можна використати гру «Художній детектив», де учні мають відгадати картину за її описом, або «Мозаїка», коли потрібно скласти зображення з окремих частин.

Ігри для вивчення нового також присутні.

1. Ігри для опанування колористикою. «Експериментування з фарбою». Такі ігри можемо проводити, опануваючи похідні кольори, складний колір, вивчаючи техніки. Так, досліджуючи спектральні кольори учні емпіричним шляхом доходять висновку, що голубий колір – це суміш білого та синього, його світлота залежить від пропорцій змішування. Цікавим для школярів є експериментування у техніці «По-вологому».

2. Ігри для опанування форми. Наприклад: «Домалюй», «Чи є у лінії характер».

3. Ігри для опанування композицією. Наприклад: «Свідома помилка». Учні виправляють невірне зображення.

Ігри для закріплення навчального матеріалу. У процесі вивчення нових технік чи тем гра може стати способом закріплення знань. Наприклад, гра «Створи свій світ» дозволяє учням придумати та намалювати фантастичний пейзаж, використовуючи нові художні прийоми.

Ігри для рефлексії. На завершальному етапі уроку гра допомагає учням оцінити власну роботу та роботу однокласників. Наприклад, гра «Галерея», де кожен учень презентує свою роботу, а інші дають їй позитивні відгуки, «Крісло автора» дає можливість дитині оцінити, наскільки вдало реалізований задум, що вдалося чи ні, як саме було можливо уникнути помилок.

Розуміння досконалості гри як засобу навчання та розвитку школяра дає можливість надати рекомендації педагогам. Вчителям образотворчого мистецтва доцільно дотримуватись їх задля того, щоб ефективно впроваджувати ігрові методи:

1. Враховувати вікові особливості учнів. Молодшим школярам підходять сюжетно-рольові ігри, старшим – творчі завдання з елементами гри.

2. Поєднувати гру з іншими методами. Гра не повинна замінювати основний навчальний матеріал, а лише доповнювати його.

3. Залучати учнів до створення ігор. Це підвищує їхню активність і відповідальність.

4. Оцінювати результати. Важливо підсумовувати гру, обговорювати її результати, виділяти успіхи кожного учасника.

Підсумуємо: використання гри на уроках образотворчого мистецтва у НУШ є потужним інструментом для розвитку творчих здібностей, формування художнього смаку та мотивації учнів. Ігрові методи дозволяють зробити навчання цікавим, інтерактивним і результативним, відповідаючи сучасним освітнім стандартам. Учитель, який використовує гру в своїй практиці, сприяє не

лише засвоєнню знань, а й формуванню гармонійної, творчої особистості, адже гра – це не просто розвага, а важливий методичний інструмент, що відкриває перед учнями світ мистецтва у нових барвах. Успішне впровадження ігрових технологій, тобто гейміфікації вимагає від учителя креативності, знань і бажання вдосконалювати освітній процес.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балицька, С. М. (2020). Використання ігрових форм на уроках образотворчого мистецтва. *Всеосвіта.* Вилучено з: https://surl.li/ytjzde

2. Балицька, С. М. (2020). «Інтерактивні методи навчання на уроках образотворчого мистецтва». *На Урок*. Вилучено з: https://surl.li/lavvjq

3. Коляда, О. М. (2021). Особливості проведення уроків образотворчого мистецтва. *На Урок*. Вилучено з: https://surl.li/jekyyi

4. Карабін, О. Й. (2019). Гейміфікація в освітньому процесі як засіб розвитку молодших школярів. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*, (67, Т. 1), 44-47.

5. Ткачук, О. В (2019). *Методика художнього навчання :* навчальний посібник для здобувачів освітньо-кваліфікаційного рівня бакалавр, художньо-графічних факультетів, педагогічних закладів освіти. Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського.

6. Perejaslavska, S., & Smahina, O. (2019). Гейміфікація як сучасний напрям вітчизняної освіти. *Електронне наукове фахове видання «Відкрите освітнє Е-середовище сучасного університету»*, 250–260.

7. Salen, K., & Zimmerman, E (2003). *Rules of Play: Game Design Fundamentals.* Cambridge : MIT Press, 688.

ЯКІВ СТЕПОВИЙ І ШЕВЧЕНКІВСЬКІ МОТИВИ: КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІЙ АСПЕКТ У КОНТЕКСТІ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ

Анастасія Холоденко
студентка 1 курсу магістратури
спеціальності 014.13. Середня освіта Музичне мистецтво
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
Марія Євгеньєва

У статті розглянуто значення творчості Якова Степового у популяризації Шевченківських поезій та охарактеризовано її роль у формуванні національної ідентичності та естетичного виховання в рамках Нової української школи. Висвітлено можливості інтеграції музичної спадщини (шевченкіани) композитора в освітній процес. Подано рекомендації щодо використання творчості Я. Степового у формуванні ціннісних орієнтирів молодого покоління.

Ключові слова: *музичне мистецтво, творчість Якова Степового, Шевченківські мотиви, Нова українська школа, національна ідентичність, естетичне виховання, інтеграція мистецтва в освіту.*

Україна сьогодні переживає важливий період реформування освітньої системи, спрямованої на інтеграцію національної культури у навчальний процес. У контексті глобалізаційних викликів, які нерідко загрожують знеціненню національної ідентичності, особливої значущості набуває звернення до культурного спадку України. Яків Степовий є яскравим представником

національного музичного мистецтва, продовжувачем традицій М. Лисенка. Він створив низку хорових творів, обробок українських народних пісень, інструментальних композицій, музичних збірок для дітей («Проліски», «Кобзар» на слова Т. Шевченка). У творчості Я. Степового вагоме місце посіла Шевченкова тематика – солоспіви, присвячені пам`яті Т. Шевченка – цикл пісень і романсів «Барвінки» («За думою дума», «Зацвіла в долині», «Утоптала стежечку», «Із-за гаю сонце сходить», «Ой три шляхи широкії» на слова Т. Шевченка). Почуття глибокої пошани до Великого Кобзаря, композитор висловив у Прелюді «Пам`яті Т. Г. Шевченка». Музична шевченкіана у творчості Я. Степового залишається актуальною у сьогоденні. Вивчення образів Шевченка у творах Степового дозволяє не лише зберігати та популяризувати культурну спадщину, а й формувати національно-патріотичну свідомість молодого покоління, любов до рідної землі та розуміння української ідентичності.

Реформа «Нова українська школа» має на меті формування у школярів ціннісних орієнтирів, критичного мислення, інтегративного бачення світу. Музична шевченкіана Я. Степового сприятиме в учнів емоційному розвитку, вихованню естетичних смаків, розширенню світогляду особистості через знайомство з національною спадщиною.

Окремим аспектом означеного дослідження є міждисциплінарний підхід, що забезпечує поєднання літератури, музики та історії в одному навчальному процесі. Завдяки цьому, творчість Я. Степового може бути використана для створення інтегрованих уроків, що дозволить побачити взаємозв’язок між різними сферами та історичним контекстом.

В умовах викликів війни, національна культура стала важливим засобом духовної єдності суспільства та збереження ідентичності. Використання творів Я. Степового у школах є не лише освітнім, а й патріотичним кроком, який допоможе молоді усвідомити значення української культури.

Вивченням творчості Я. Степового, а також проблематикою інтеграції музики в освітній процес займалися О. Антонюк (Антонюк, 2018) – дослідження

національних аспектів творчості Якова Степового; В. Гнатюк (Гнатюк, 2015) – аналіз ролі Шевченківських мотивів у музиці українських композиторів. Методичні підходи до викладання музичного мистецтва в школі у контексті творчості Я. Степового досліджував І. Кирилюк (Кирилюк, 2019). Культурно-освітній аспект творчості Я. Степового в сучасному освітньому просторі вивчав П. Заболотний (Заболотний, 2021).

Метою статті є вивчення музичної шевченкіани Якова Степового та визначення ролі у формуванні національної ідентичності та культурно-освітнього виховання учнів.

Яків Степовий є однією з визначних постатей української музичної культури початку ХХ століття. Його творчість, пронизана національним духом, стала важливим інструментом популяризації поетичної спадщини Тараса Шевченка. У своїх музичних творах Я. Степовий активно використовував Шевченківські мотиви, які, окрім художньої цінності, мають вагоме освітнє значення. У контексті сучасних реформ освіти, зокрема в умовах Нової української школи (НУШ), інтеграція таких культурних елементів у навчальний процес є актуальною та необхідною.

Цикл пісень і романсів Я. Степового на вірші Т. Шевченка «Барвінки» є яскравим прикладом гармонійного поєднання музики та слова. Ці камерно-вокальні твори відображають глибину національного духу, створюючи емоційно-естетичні образи, які резонують у серцях слухача і слугують засобом виховання патріотизму, шанобливого ставлення до історії та культури України. Саме через такі музичні образи (символи) можна сформувати в учнів не лише художній смак, а й національно-патріотичні почуття, що є одним із ключових завдань НУШ.

Головним аспектом впровадження творчості Я. Степового в освітній процес є її інтеграція у програми музичного та літературного мистецтва. Це передбачає кілька етапів. На підготовчому етапі учні знайомляться із життям і творчістю Я. Степового і Т. Шевченка, визначають їхню роль в українській культурі. Використання інтерактивних методів, таких як презентації,

відеоматеріали або відвідування музеїв, дозволяє підвищити інтерес учнів і краще зрозуміти культурний контекст епохи.

Другий етап – це впровадження творів Я. Степового на слова Т. Шевченка у навчальний процес. Музика може бути використана на уроках музичного мистецтва як приклад національної класики. Також важливо створювати міждисциплінарні зв'язки, інтегруючи ці твори у вивчення літератури чи історії. Наприклад, аналізуючи пісні на слова Шевченка, учні можуть слухати їхні музичні інтерпретації різних виконавців або колективів, що дозволить глибше осмислити образно-емоційний зміст твору.

Заключним етапом є рефлексія, яка включає обговорення вражень від музики Я. Степового, створення творчих проектів чи проведення тематичних конкурсів. Учні аналізують, як музика допомагає розкрити зміст Шевченкових текстів, або навіть спробувати створити власні інтерпретації творів композитора.

Однак, попри значний потенціал творчості Я. Степового, існують і певні виклики, пов'язані з її інтеграцією в освітній процес. Однією з основних проблем є недостатня кількість сучасних навчально-методичних матеріалів, які б дозволяли ефективно використовувати ці твори на уроках. Також існує потреба у підготовці педагогів, які володіють необхідними знаннями для роботи з такими матеріалами.

Важливим аспектом впровадження творчості Я. Степового в освітній процес є розробка програм і методик, що враховують вікові особливості учнів. У початковій школі музичні твори Я. Степового можуть бути представлені у доступних формах: прослуховування коротких вокальних чи інструментальних композицій, виконання пісень у хоровому викладі, створення ілюстрацій до музичних творів. Це дозволить через музичні образи сформувати в дітей емоційне сприйняття музики, розвинути слух та розуміння національної культури.

Також важливо звертати увагу на виховний аспект. Музика Я. Степового не лише збагачує емоційний світ учнів, а й формує етичні цінності. Образ Шевченка прослідковуємо у Прелюді «Пам`яті Т. Г. Шевченка». Це дасть

розуміння ідеї свободи, любові до рідної землі, людської гідності, які були основоположними для творчості Т. Шевченка й повинні стати для нас.

Окремо зазначити роль позакласної діяльності у популяризації творчості Я. Степового. Проведення тематичних вечорів, музичних концертів, шкільних олімпіад, конкурсів, присвячених творчості композитора, сприятиме залученню учнів до активної участі в культурному житті. Це дозволить дітям не лише краще зрозуміти музичний контекст, але й відчути себе частиною великої національної традиції.

Важливим етапом є підготовка педагогів до використання творчості Я. Степового у навчальному процесі. Це може бути реалізовано через спеціальні курси, семінари та тренінги, які допоможуть вчителям отримати необхідні знання про музичну спадщину композитора та ефективні методи її інтеграції у навчання.

На державному рівні доцільно підтримувати проєкти, спрямовані на створення інтегрованих освітніх ресурсів, які включатимуть нотні збірки, аудіозаписи, інтерактивні презентації та методичні рекомендації для вчителів. Це дозволить систематизувати матеріали та полегшить їх використання в освітньому процесі.

Отже, творчість Я. Степового, що базується на Шевченкових мотивах, є не лише важливою частиною національного культурного надбання, а й потужним освітнім інструментом. Її інтеграція у сучасний освітній процес сприятиме формуванню національної свідомості, любові до мистецтва, емоційного та естетичного розвитку учнів. Вона є основою для виховання нового покоління українців, яке розуміє цінність своєї культури, пишається нею і готове зберегти для майбутніх поколінь.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк, О. М. (2018). *Яків Степовий і його творчість у контексті української музичної культури XX століття*. Київ: Музична Україна.

2. Гнатюк, В. (2015). *Шевченкові мотиви в українській класичній музиці*. Львів: Інститут народознавства НАН України.

3. Заболотний, П. О. (2021). Культурно-освітній аспект творчості Якова Степового в сучасному освітньому просторі. *Наукові записки НПУ імені М. П. Драгоманова*, №12, 45–50.

4. Кирилюк, І. М. (2019). Методичні підходи до викладання музичного мистецтва в школі: творчість Я. Степового. Київ: Либідь.

АКТУАЛІЗАЦІЯ ВПРОВАДЖЕННЯ НАРОДНИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ В ЗМІСТ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ: РЕГІОНАЛЬНИЙ КОНТЕНТ

Дар'я Хоролець,
здобувачка І вищої освіти ІІІ курсу спеціальності 024 Хореографія
факультету фізичної культури, спорту та здоров'я людини
Бердянського державного педагогічного університету
Науковий керівник:
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
хореографії та фітнесу
Бердянського державного педагогічного університету
Олена Мартиненко

У статті розкривається актуальність збереження та популяризації українських танцювальних традицій у контексті сучасних викликів, як потужного інструменту збереження національної ідентичності та патріотичного виховання суспільства. Проаналізовано науково-методичне підґрунтя в якому розкривається регіональний аспект українського народного танцю, виділено назви професійних танцювальних колективів України, в творчості яких простежується розкриття національного танцювального контенту та надано посилання на їх офіційні сторінки, представлено результат експериментальної роботи щодо впровадження регіонального танцю в зміст позашкільної хореографічної освіти.

Ключові слова: *народний танець, народні танцювальні традиції, регіональний аспект, позашкільна хореографічна освіта, фольклорний регіональний танець.*

Актуальність дослідження народних танцювальних традицій в Україні під час війни набуває особливої важливості, оскільки в умовах воєнного часу

культура стає могутнім інструментом збереження ідентичності, згуртування нації та підтримки морального духу. Народний танець, який є важливою частиною національної спадщини, має значення не лише як елемент культурної традиції, а й як засіб національної єдності. У контексті війни, коли національні цінності та самобутність стають об'єктами загроз, відродження і популяризація народних танців здатна допомогти зберегти зв'язок із історією, національними традиціями та зміцнити дух стійкості.

Народні танцювальні традиції можуть мати вплив на виховання національної свідомості як виконавців так глядача. Цьому сприяє фольклор, народно-сценічний танець та їх інтерпретація в сучасних танцювальних стилях. Упровадження танцювальних традицій в зміст позашкільної хореографічної освіти є важливим освітнім інструментом у вирішені завдань національно-патріотичного виховання.

Українські танцювальні традиції вивчали: К. Василенко, В. Авраменко, В. Верховинець, П. Вірський, А. Гуменюк, Є. Зайцев, Г. Настюкова, Т. Ткаченко та інші. Навчально-методичний аспект ознайомленням дітей з народним танцювальним мистецтвом розглядався в публікаціях: О. Мартиненко, Л. Пригоди, А. Шевчук, А. Шевченко, Т. Медвідь, О. Жирова та інших.

Не зважаючи на широкий спектр наукових досліджень та теоретико-методичного підґрунтя з питання застосування українських танцювальних традицій в освітній хореографічній діяльності, набуває актуальності регіональний аспект танцювальної народної творчості в змісті позашкільної хореографічної освіти. Здобувачі позашкільних установ мають не лише розумітися на загальному понятті український народно-сценічний танець, знати назви національних танців та окремих рухів, а й бути обізнаними з особливостей танцювальної культури свого регіону.

Відносно актуальності окресленої нами проблематики, ми визначили **мету публікації** - виокремити науково-теоретичну базу регіонального аспекту українського народного танцю; описати зміст та результати експериментальної

роботи по впровадженню фольклорного регіонального танцю в зміст позашкільної хореографічної освіти.

Регіональну специфіку українського фольклорного танцю та народно-сценічної хореографії вивчали такі дослідники, як А. Гуменюк, З. Сизоненко, О. Колосок, М. Полятикін, Б. Стасько, В. Тітов, Я. Чуперчук та інші. Їхня праця сприяла збереженню автентичних традицій, розвитку новаторських форм і популяризації українського танцю.

Б. Стасько, наслідувач свого земляка В. Верховинця відшукував та описав зразки танцювального фольклору Карпатського регіону, чим забезпечив підґрунтя для його збереження. Зроблений ним детальний запис танців знайшов відбиток у його працях: «Танці з Прикарпаття», «Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини». Крім того, ним було досліджено життєвий, творчий шлях та здобутки корифеїв Прикарпатської хореографії: Я. Чуперчука, В. Петрика, А. Зібаровської, які внесли неоціненний вклад в збереження та розвиток культури Прикарпаття (Куртєва, 2024: 30).

Одним із перших до фіксації народних танців Волині і Волинського Полісся комплексно підійшов М. Полятикін, який в своїх працях застосував словесний, літературно-графічний способи, опис танцювальних рухів, визначив стилістику та манеру їх виконання. Матеріали, оприлюднені хореографом, свідчать про широку палітру вокально-хореографічних композицій, ігор, обрядових дійств та танців, зокрема польок. У своїх фольклорно-етнографічних дослідженнях він переконливо довів, що полька, як характерний танець, притаманний багатьом регіонах України, але найбільш поширеним і розвиненим він є саме на Волині. Досліджуваний М. Полятикіним танець віддавна прижився і став навіть емблемою, «візитною картою» місцевої фольклорної традиції (Степанюк, 2019:116).

З. Сизоненко був фахівцем-хореографом, заслуга якого полягала у збиранні, художній обробці та популяризації українського танцювального фольклору Запорізького краю. Разом з тим він багато зробив для практики запису танцю, його розбору і постановки за записом (Павленко, 2022: 492).

Я. Чуперчук видатний балетмейстер, етнограф, артист, унікальна особистість в гуцульській хореографії. 70 років він віддав творчій діяльності як балетмейстер-постановник з них 40 років – сценічній діяльності. Я. Чуперчук, віртуоз гуцульського танцю, який створив понад 100 хореографічних і вокально-хореографічних творів, до яких сам писав пісні. Його багатолітня діяльність лягла в основу сучасних репертуарів багатьох колективів в Україні та за її межами (Мартинів, 2017: 73–74).

А. Гуменюк систематизував знання з історії та теорії українського народного танцю. У своїх дослідженнях він визначав місце танцю в побуті українців, його зв'язок із трудовою діяльністю, аналізував метроритміку та класифікував танці на три основні групи: хороводи, побутові та сюжетні. Особливу увагу А. Гуменюк приділяв структурі танцювальних рухів, їх інтонаційним, ритмічним і артикуляційним елементам, підкреслюючи зв'язок моторики рухів із мелодикою для посилення виразності. Його значущою працею стало видання «Українські народні танці» (Хоцяновська, 2018: 192).

У біографічному довіднику «Майстри народно-сценічного танцю» (укладач – О. Колосок) представлено біографії видатних українських хореографів, які зробили неоцінений внесок у розвиток народної хореографії. Особливу увагу приділено митцям, які досліджували регіональний контент українського танцю, вивчаючи його унікальні особливості та адаптуючи для сценічного виконання: В. Верховинець, В. Авраменко, П. Вірський, М. Вантух, О. Гомон та інші. Довідник є джерелом для розуміння того, як автентичні танцювальні традиції зберігалися, розвивалися та інтегрувалися в сучасну хореографію, що робить її цінним посібником для хореографів, студентів і дослідників української культури (Колосок, 2009).

Хореографічна спадщина П. Вірського є глибоко національним явищем, невіддільним від історії та культури українського народу. Його творчість базувалася на українському фольклорі та синтезі народних і сценічних мистецтв, а також на вивченому регіональному контенті, що допомогло розкрити унікальність кожного куточка України. Під впливом ідей національного

відродження він спрямовував свою діяльність на формування народно-танцювальної культури, впроваджуючи новаторство у сфері народної хореографії. Його постановки поєднували традиційний фольклор з елементами народно-танцювальної ігрової культури, що стало основою його унікального стилю (Рой, 2023: 138).

В. Верховинець у своїй діяльності прагнув до збереження фольклорно-етнографічного оригінального матеріалу, наголошував, що на сцену мають виноситись зразки рухів і танців у тому вигляді, у якому їх створив народ. Особливу увагу приділяв регіональним особливостям танцювальних традицій, підкреслюючи, що кожен регіон України має свій неповторний характер і стиль виконання. Він розглядав танець у тісному зв'язку з піснею та поділяв танці на дві групи: під пісню та під музику, хоч зазначав і існування третьої, що починається під пісню, а продовжується під музичний супровід. Принцип роботи В. Верховинця відповідає першому принципу обробки фольклорного матеріалу, хоча він не заперечував і другого, тобто дбайливої переробки першоджерела, зберігаючи регіональну автентичність танцювальних форм (Козинко, 2013:67)

Один з перших дослідників української танцювальної культури у діаспорі В. Авраменко приділяв великого значення збереженню автентичності українського народного танцю. Особливе місце в його творчості займало вивчення регіональної специфіки українських танців, адже він прагнув відобразити у своїх постановках колорит кожного краю – від запальних гуцульських до стриманих полтавських мотивів. Його праця «Українські народні танки, музика і стрій» демонструє особливу увагу дослідника до народного танцю та можливостей його сценічного втілення (Мартинів, 2019: 98).

Регіональний контент народного танцювального мистецтва України чітко виражений в творчості професійних танцювальних колективів України: Академічний фольклорно-хореографічний ансамбль «Славутич» http://surl.li/aitpmb (керівник – Т. Соломка), Ансамбль пісні і танцю «Гуцулія» https://hutsulia.com/ (керівник – П. Князевич), Ансамбль «Верховина» https://verkhovyna.org.ua/ (керівник – С. Дмитрієв), Національний заслужений

академічний ансамбль танцю України ім. Павла Вірського http://surl.li/vxgqgr (керівник – М. Вантух) та інших, які виконують важливу місію збереження культурної спадщини через популяризацію народних танців.

Відзначимо, що існує достатнє навчально-методичне підґрунтя та танцювальні зразки професійних танцювальних колективів, які розкривають регіональні особливості національних танцювальних традицій. Це є корисним для хореографів, які працюють в закладах позашкільної освіти і мають вирішувати актуальні освітні та мистецькі завдання серед яких – впровадження в освітній процес народної танцювальної творчості задля її збереження та популяризації.

Задля вивчення зацікавленості керівників хореографічних колективів проблематикою впровадження народних танцювальних традицій в зміст роботи хореографічних колективів, нами було проведено анкетування, що дозволило оцінити актуальний стан використання народно-танцювальних традицій в змісті позашкільної хореографічної освіти, виявити труднощі їх адаптації та перспективи розвитку. Нами було запропоновано анкету, яка включала 13 питань, стосовно окресленої проблематики.

Результати опитування показали, що, хоча більшість керівників хореографічних колективів визнають важливість збереження та адаптації українських народних танцювальних традицій до сучасних умов, лише третина активно використовує записи фольклорних танців для створення власного репертуару. Це свідчить про те, що застосування народних елементів у танцювальній практиці залишається недооціненим педагогами-хореографами. Крім того, регіональний контент народно-сценічного танцю в змісті освітнього та творчого процесів використовують лише 7% опитаних.

Хочемо звернути увагу на декілька запитань, які, на нашу думку, є найбільш актуальними: «Чи вважаєте Ви важливою проблематику адаптування народних танцювальних традицій для сучасної глядацької аудиторії?»: 83,3% респондентів вважають адаптацію народних танців для сучасної аудиторії

важливою; 16,7% підтримують це частково, що може вказувати на труднощі в поєднанні автентичності та сучасності.

Відповіді на питання «Останнім часом активно обговорюється проблематика змістовної наповнюваності конкурсів та фестивалів хореографічного мистецтва танцювальною продукцією народно-танцювального забарвлення. Чи підтримуєте Ви думку, що відтворення українських традицій, популяризація українського фольклору є обмеженою на фестивалях і конкурсах?» показали, що більшість респондентів підтримують думку про незначну кількість на фестивалях і конкурсах хореографічного мистецтва танцювальних композицій створених на українських народно-танцювальних традиціях і відсутність фольклорних танців. Однією з тенденцій вони вважають домінування більш сучасних чи західних стилів хореографії. Отже, не зважаючи на воєнний стан в Україні, боротьбу за збереження та зміцнення української ідентичності, український народний танець не набуває популярним через відсутність державної політики щодо підтримки колективів народно-сценічного танцю, впровадження в освітній процес ЗЗСО, ЗПО вивчення українських народних пісень та танців тощо.

Задля виявлення зацікавленості здобувачів позашкільної освіти до регіонального фольклору, в рамках виробничої практики нами було проведено експеримент. Базою практики була Запорізька дитяча школа мистецтв №2 м. Запоріжжя, а саме Зразковий аматорський колектив ансамбль танцю «Сузір’я» (керівник – А. Димова). В експерименті прийняли участь здобувачі основного рівня навчання, віком 10-12 років. Мета експерименту полягала у вивченні фольклорного танцю Запорізького краю «Ой ходила дівчина бережком» за записом відомого фольклориста З. Сизоненка.

Експеримент був поділений на чотири частини, кожна з яких передбачала конкретну мету та завдання і була спрямована на ознайомлення з українським регіональним народним танцем. Кожен етап містив як теоретичну, так і практично-творчу складову, що дозволило нам ефективно поєднати навчання з творчим застосуванням отриманих знань.

Отже, умовно експериментальна робота мала такі складові: 1) ознайомлення з творчістю З. Сизоненко (Хоролець & Мартиненко, 2024: 95-97), 2) вивчення народного танцю «Ой ходила дівчина бережком» (прослуховування музичного супроводу, перегляд танцю в записі від студентів Бердянського держ. пед. унів-ту, вивчення окремих рухів та танцю), 3) аналіз та обговорення танцю (оцінка результатів роботи всіх учасників і окремо кожного щодо характеру передачі образу, вміння використовувати реквізит, сприймати музичний супровід), 4) імпровізація на основі вивченого матеріалу, яка використовувалася задля розвитку творчих здібностей і більш глибокого розуміння змісту танцю.

Проведене нами експериментальне впровадження фольклорного танцю (регіональний аспект) в зміст хореографічної позашкільної освіти показало зацікавленість вихованців, що проявлялося в активному обговоренні своїх вражень, підвищенні мотивації до відвідування занять, зацікавленості історію хореографічної постановки. Вони відзначили, що заняття не тільки допомогло їм розширити хореографічний досвід, але й глибше зануритися в красу української культури та її регіональні особливості. Загалом, аналіз результатів показав, що завдяки використанню традиційного народного матеріалу, заняття стало для здобувачів позашкільної освіти не лише навчальним, але й захоплюючим, сприяючи розвитку їхньої творчої активності та вміння працювати в колективі.

Отже, народні танцювальні традиції є важливим елементом української культурної спадщини, які сприяють збереженню національної ідентичності, особливо в умовах сучасних викликів. Інтеграція фольклорних традицій в освітній процес не лише популяризує регіональні особливості танцю, але й формує у молоді глибоке розуміння національної культури. Практичний досвід керівників колективів доводить, що відродження та адаптація автентичних танців до сучасних умов є ефективним інструментом патріотичного виховання. Подальший розвиток народного танцю потребує вдосконалення методики, популяризації регіональної спадщини та активного поширення української хореографії на хореографічних конкурсах та фестивалях, на міжнародному рівні, задля підкреслення її унікальності та культурної цінності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Козинко, Л. Л. (2013). Трансмісія фольклорних танцювальних традицій у діяльності професійних колективів народно-сценічного танцю України. *Єдність навчання і наукових досліджень.* 9 лютого, 2013, Київ, Україна.

2. Колосок, О. П. (2009). *Майстри народно-сценічного танцю.* Київ: ДАКККіМ.

3. Куртєва, К.Р. (2024). *Хореографічна культура Прикарпаття: інтерпретація народного танцю в контексті художньої вистави* (дисертація). Харківська державна академія культури. Харків, Україна

4. Мартинів, О. (2017). Діяльність видатних українських балетмейстерів у контексті розвитку гуцульської хореографії. *Актуальні питання гуманітарних наук,* (17), 70-77.

5. Мартинів, О. (2019). До питання становлення української етнохореології як науки про народний танець. *Музикознавчий універсум,* (44), 92-103.

6. Павленко, Р. (2022). Захар Микитович Сизоненко: біографія, творчий шлях, спадщина. *SCIENTIFIC COLLECTION «INTERCONF»,* (99), 491-497

7. Рой, Є. Є. & Рой, В. Є. (2023). Зростаюча роль національного фольклору в мистецькій спадщині Павла Вірського та його вплив на розвиток української народно-сценічної танцювальної культури. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство.* 9 листопада, 2023, Київ, Україна.

8. Степанюк, І. В. (2019). Народні танці Волині і Волинського Полісся у фольклорно-етнографічних дослідженнях Миколи Полятикіна. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: мистецтвознавство)*, (26), 113–117.

9. Хоролець, Д. & Мартиненко, О. (2024). Творча спадщина видатного фольклориста запорізького краю Захара Сизоненко. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва.* 29 березня, 2024, Херсон–Івано-Франківськ, Україна.

10. Хоцяновська, Л. (2018). Тенденції та перспективи розвитку народного хореографічного мистецтва України. *Молодий вчений,* (53), 191-194.

СУЧАСНА ХОРЕОГРАФІЯ В РОБОТІ З ДІТЬМИ

Анастасія Шакалець,
студентка ІІ курсу спеціальності 024 «Хореографія»
Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка
науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії
Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка
Петро Фриз

У статті розглядається роль сучасної хореографії в роботі з дітьми, зокрема її вплив на розвиток рухової культури, творчого потенціалу та емоційного стану дитини. Визначено основні методологічні підходи до навчання сучасного танцю в дитячих хореографічних колективах, а також розкрито важливість індивідуального підходу та інтеграції різних стилів у навчальному процесі.

***Ключові слова**: сучасна хореографія, танцювальний розвиток, діти.*

Сучасна хореографія є невід'ємною частиною художньо-естетичного виховання дітей, оскільки сприяє їхньому гармонійному фізичному та психологічному розвитку. В умовах динамічного розвитку суспільства та зростання популярності танцювальних стилів, сучасний танець став важливим засобом формування рухової культури та емоційної виразності дітей. У цій статті розглядаються основні аспекти впровадження сучасної хореографії в дитячі колективи, з урахуванням вікових та психофізичних особливостей вихованців.

Сучасна хореографія включає в себе такі стилі: контемпорарі, джазовий танець та хіп-хоп, що робить її доступною для дітей різного віку. Ці напрями допомагають розвинути фізичні та творчі навички, сприяють вихованню почуття ритму, самовираженню та гармонійному руховому розвитку дитини.

Контемпорарі – це вид сучасного танцю, що поєднує класичну балетну базу, імпровізацію та перформанс. Навчання цьому стилю в молодшому віці (6-10 років) сприяє правильному розвитку хребта, покращує поставу та допомагає дітям зосереджено навчатися у школі в невимушеній танцювальній формі. Перші заняття включають вивчення бази класичного танцю, розтяжки, технічних елементів (стрибки, партерні рухи, партнеринг).

Наприклад, базові стрибки у контемпорарі адаптовані з класичної хореографії, але мають більш м’яке приземлення, що зменшує навантаження на суглоби та сприяє розвитку координації. Партерна робота, включаючи котіння, опори на лікті та передпліччя, формує усвідомлення простору та пластичність рухів. Також використовується партнеринг, де діти вчаться працювати в дуетах та малих групах, що сприяє розвитку комунікативних навичок та взаємодії у танці. Зі зростанням учнів акцент зміщується на розвиток індивідуального виконавського стилю, що включає імпровізаційні вправи, експериментування з рівнями руху та музичною інтерпретацією.

Одним із прикладів хореографічної композиції в стилі контемпорарі є постановка авторки статті «Подих вітру». Хореографія розпочинається з плавних хвилеподібних рухів корпусу, що імітують коливання повітряних потоків. Використовуються стрибки з м’яким приземленням, партерні переходи через котіння та підтримки у дуетах. Центральною частиною композиції є імпровізаційний блок, де кожна дитина обирає власну траєкторію руху, адаптуючи техніку до особистої пластики. Завершальна частина побудована на зміні рівнів – від низьких партерних рухів до вертикальних розтяжок та балансових елементів, що символізують поступове «відривання» від землі та підйом у повітря. Постановка сприяє розвитку музичної чутливості, емоційного забарвлення виконання та індивідуального самовираження танцівників.

Джазовий танець сформувався наприкінці XIX століття у США, поєднуючи європейські та афроамериканські танцювальні традиції. Основними характеристиками стилю є імпровізація, висока технічна майстерність та ритмічність. Джазовий танець корисний для дітей завдяки:

• Розвитку фізичних якостей (гнучкість, координація, м’язова сила). Наприклад, вправи на підвищення гнучкості, такі як «глибокі випади» та «місток», сприяють збільшенню амплітуди рухів і зміцненню суглобів. Стрибкові комбінації (jete, leap) покращують м’язову силу та витривалість.

• Стимуляції творчості та імпровізаційних здібностей. Уроки джазового танцю містять спеціальні вправи на імпровізацію, такі як «вільний рух під музику», які допомагають розвинути індивідуальне відчуття ритму та експресію

• Підвищенню впевненості у собі та соціальних навичок. Виконання групових композицій передбачає синхронізацію рухів, взаємодію з партнером, що сприяє розвитку комунікативних навичок та командної роботи.

• Формуванню любові до активного способу життя. Динамічні заняття поєднують елементи кардіонавантаження та аеробних вправ, що позитивно впливає на здоров’я серцево-судинної системи та загальну витривалість.

Хіп-хоп – це стиль, що виник у вуличній культурі США і набув світової популярності завдяки динамічності та енергійності. Він охоплює різні напрямки, такі як брейкінг, хаус, локінг, поппінг. Для дітей хіп-хоп є не лише засобом самовираження, а й можливістю розвинути фізичну силу, спритність, пластичність. Крім того, заняття хіп-хопом:

• Покращують координацію рухів та ритмічність. Наприклад, виконання базових кроків (two-step, running man, top rock) сприяє синхронізації рухів із музикою та розвитку моторики. Вправи на баланс, такі як «фрізи» у брейкінгу, зміцнюють опорно-руховий апарат.

• Розвивають творчі здібності та креативне мислення. Уроки хіп-хопу часто містять імпровізаційні блоки, де діти створюють власні рухи або комбінують різні стилі, що сприяє нестандартному мисленню.

• Допомагають формувати дисципліну та вміння працювати в команді. Групові виступи та батли передбачають синхронність виконання та взаємодію між учасниками, що зміцнює відповідальність та вміння взаємодіяти у колективі.

Прикладом хореографічної композиції в стилі хіп-хопу є постановка авторки статті «Енергія ритму», яка побудована на динамічному поєднанні

основних технік стилю: топ-рок, локінг, поппінг та брейкінг. Постановка передбачає чітку структуровану побудову рухів, акцентовану роботу корпусу та взаємодію між виконавцями, що є ключовими елементами хіп-хоп культури.

Структура постановки. Вступ (8 тактів) – виконавці вибудовуються у формацію, використовуючи плавні рухи верхнього брейкінгу (top rock). Основна частина (32 такти) – швидкі перемикання між: локінгові акценти (потужні жести руками), елементи поппінгу (ізоляція корпусу) та партерні трюки (фрізи, свіпи, footwork). Імпровізаційний блок (16 тактів) – кожен учасник представляє власний батл, демонструючи індивідуальність через імпровізаційні рухи. Фінал (8 тактів) – групова синхронна комбінація з елементами хвиль (wave), швидкої зміни рівнів та заключного статичного положення.

Технічні особливості. Робота з ритмом: хореографія побудована на поєднанні швидких та уповільнених рухів, підкреслених акцентами в музиці. Фрізи та стійки: для розвитку сили та координації використовуються фрізи на руках, плечах і голові, що є основою брейкінгу. Взаємодія в групі: особлива увага приділяється роботі в команді, синхронним переходам та формуванню композиційних ліній.

Композиція сприяє розвитку фізичної витривалості, сили та гнучкості, а також формує відчуття ритму, музичність і вміння працювати в команді. Окрім цього, імпровізаційна частина дозволяє дітям проявити власну індивідуальність, розвиваючи креативне мислення та впевненість у собі.

Отже, сучасна хореографія відіграє важливу роль у формуванні гармонійної особистості дитини, сприяючи її фізичному, емоційному та естетичному розвитку. Використання різних методик, врахування вікових особливостей та інтеграція сучасних танцювальних стилів дозволяють ефективно навчати дітей, розкриваючи їх творчий потенціал. Подальші дослідження можуть бути зосереджені на адаптації хореографічних методик до різних рівнів підготовки дітей.

ІНТЕГРАЦІЯ ОРГАННОЇ МУЗИКИ В ОСВІТНІЙ ПРОЦЕС: ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИКИ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Вікторія Янишена,
студентка ІІІ курсу бакалаврату
спеціальності 014.13 Середня освіта. Музичне мистецтво
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
науковий керівник:
доктор філософії зі спеціальності 025 Музичне мистецтво,
доцент кафедри театрального мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка,
провідний фахівець ректорату
Олена Спольська

У статті розглянуто органну музику, як одну із давніх жанрів європейського мистецтва, яка займає важливе місце у формулюванні візуального сприйняття та розширювані внутрішнього життя в молоді. Висвітлено вплив історичних аспектів розвитку мистецтва гри на органі в Україні, актуальні напрямки навчання та інноваційні методи до інтеграції в навчальному процесі. Використання мультимедійних технологій, міждисциплінарних методів і практичних занять, які сприяють поширенню музики на органні між молодими людьми та покращує музичну освіту. Інноваційні методи дають можливість зберегти звичаї органного мистецтва та підлаштувати їх до вимог сучасної освіти.

Ключові слова: *середня освіта, музичне мистецтво, музична освіта, органна музика, інноваційні методи, культурна спадщина, мультимедійні технології.*

Органна музика є одним із найдавніших і найвеличніших жанрів європейської культури, що має потужний вплив на розвиток музичної освіти. Її інтеграція в навчальний процес відкриває нові перспективи для формування естетичного смаку, розширення музичного світогляду та збагачення духовного життя молоді. У цій статті ми розглянемо інноваційні методики впровадження органної музики в освіту та їхній вплив на культурний розвиток особистості.

Сучасні методики навчання передбачають використання мультимедійних технологій, міждисциплінарного підходу та інтерактивних форм подачі матеріалу, що дає змогу ефективніше інтегрувати органну музику в освітній процес. Вивчення цього жанру сприяє не лише засвоєнню теоретичних знань про музику, а й розвитку практичних навичок, критичного мислення та духовного самовираження.

Метою даної статті є аналіз інноваційних методів впровадження органної музики в освітній процес та їхнього впливу на формування музичної культури учнів і студентів. Дослідження ґрунтується на історичних аспектах розвитку органної музики в Україні, сучасних тенденціях її викладання та перспективних напрямках інтеграції в систему мистецької освіти.

Оскільки вивчення органної музичної творчості в Україні довгий час було нівельоване, а згодом істотно ускладнилось відсутністю джерелознавчих досліджень, загальних історіографічних праць та, навіть, контекстуальних монографічних робіт, одним із першорядних завдань вважаємо виявлення фактологічного матеріалу серед напрацювань науковців, архівів міст та власних експедиційних даних. Так, сьогодні відомо, що дослідженням окремих питань органного мистецтва в Україні займалися переважно зарубіжні вчені, серед яких варто згадати А. Хибінського, В. Лияка, М. Бабніса, Л. Мазепу, Р. Туралу, Е. Нідецьку, А. Гладиша, А. Бетлея. Водночас українські вчені, такі як С. Цибульський, П. Чирик, С. Каліберда, О. Мацелюх, С. Гуральна (тепер С. Бондар) (Бондар (Гуральна), 2024) систематизовували інформацію з акцентом на іонаціональні впливи чи присвя чували свої дослідження вузьким темам.

Історія органної музики в Україні бере початок ще з часів Київської Русі. Доказом цього є зображення органа на фресках Софії Київської, що датуються XI століттям. Це свідчить про знайомство давньоруської культури з цим інструментом.

У період пізнього середньовіччя орган набув поширення у католицьких костелах, зокрема на території Західної України, яка входила до складу Речі Посполитої. Впродовж XVI–XVIII століть у Львові, Луцьку, Кам'янці-Подільському та інших містах діяли відомі органісти та композитори, що сприяло розвитку органної школи.

Період XVIII–XIX століть відзначався активним використанням органа не лише у богослужбовій практиці, а й у світських концертах. У цей час у Львові та Києві відкривалися органні класи при консерваторіях, а українські музиканти, такі як Михайло Вербицький, активно використовували орган у своїй творчості.

На той час в Україні діяло багато майстерень із виготовлення органів, серед яких особливо відзначалися львівські та харківські органобудівники. Орган ставав важливою частиною музичного життя, особливо в Галичині, де існувала традиція органних концертів.

Після 1939 року, коли Західна Україна увійшла до складу СРСР, органна музика пережила період майже повного забуття. Багато костелів та протестантських храмів, де знаходилися органи, були закриті або зруйновані. Духовна музика, включно з органною, вважалася ідеологічно неприйнятною, тому органи масово демонтували або знищували.

Особливо складним був період 1950–1970-х років, коли в Україні майже не залишилося діючих органних залів, а музична освіта фактично ігнорувала цей інструмент. Проте в цей час українські композитори-шістдесятники, такі як Мирослав Скорик, Станіслав Людкевич та Левко Ревуцький, почали відроджувати інтерес до органної музики, створюючи нові твори для цього інструмента (Голинська, 2021).

Починаючи з 1970-х років, в Україні розпочався поступовий процес відродження органної музики. Відкриття Львівського органного залу (1988) та

Київського будинку органної музики (1981) стало важливою подією у музичному житті країни. У цей період також з'явилися перші професійні органісти та композитори, які працювали в цьому жанрі.

Сьогодні в Україні діють численні органні центри, серед яких особливу роль відіграють Львівський органний зал, Київський національний будинок органної та камерної музики, Дніпровський органний зал. Активно проводяться фестивалі, конкурси та освітні програми, спрямовані на популяризацію органної музики серед молоді (Сіренко, 2023).

Музична освіта є важливим елементом формування естетичних цінностей, художнього мислення та культурної самосвідомості особистості. В умовах сучасного інформаційного суспільства постає необхідність у впровадженні інноваційних методик, що дозволять ефективно інтегрувати різні жанри музики, зокрема органну, в навчальний процес. Органна музика, маючи глибоке історичне коріння в європейській та українській традиції, потребує особливих підходів у викладанні, оскільки її виконання та сприйняття пов'язані з технічними, акустичними та інтерпретаційними особливостями.

Розвиток освітніх технологій та зміна парадигми навчання сприяють використанню новітніх методів, що дозволяють студентам не лише засвоювати інформацію, а й безпосередньо взаємодіяти з музичним матеріалом. Серед найперспективніших підходів можна виділити використання мультимедійних ресурсів, інтеграцію органної музики в міждисциплінарний навчальний процес, організацію майстер-класів та практичних занять, а також відвідування концертів та екскурсій.

Одним із найбільш ефективних методів є застосування мультимедійних технологій. Студенти отримують можливість ознайомлюватися з історією органного мистецтва за допомогою інтерактивних презентацій, відеолекцій та онлайн-екскурсій до відомих органних залів світу. Використання цифрових симуляторів органа дозволяє студентам вивчати особливості гри на інструменті без фізичного доступу до нього. Важливим аспектом є також залучення вебінарів

та дистанційних лекцій, що сприяють обміну досвідом між українськими та міжнародними фахівцями.

Одним із найефективніших способів популяризації органної музики серед молоді є організація відвідувань концертів та екскурсій до органних залів. Живе сприйняття органної музики у спеціально створеному акустичному просторі дозволяє студентам глибше зрозуміти темброві особливості інструмента та його роль у музичній культурі.

Застосування новітніх підходів до викладання органної музики сприяє підвищенню рівня музичної освіти та розширенню світогляду студентів. Інноваційні методики дозволяють не лише зберігати та розвивати традиції органного мистецтва, а й адаптувати їх до сучасних умов навчання. Важливим аспектом є також розвиток аналітичного мислення та критичного сприйняття музичних творів, що формує у студентів навички глибокого осмислення мистецьких явищ.

Таким чином, інтеграція органної музики в освітній процес на основі сучасних педагогічних технологій дозволяє зробити навчання більш ефективним, цікавим та доступним. Запровадження мультимедійних ресурсів, міждисциплінарних підходів, практичних занять та концертної діяльності сприяє формуванню нового покоління музикантів, здатних розвивати та зберігати традиції органного мистецтва в Україні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондар (Гуральна), С. (2024). Органне мистецтво Тернопільської області в контексті культури України. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 73(1), 98-108.

2. Голинська, О. (2021). Українські органні магістралі. Львів. URL: https://surl.li/jtkcbb (дата звернення: 23 лютого 2025).

3. Сіренко, Л. (2023). Органна музика українських композиторів: записи і ноти. URL: https://theclaquers.com/posts/10967 (дата звернення: 24 лютого 2025).

Збірник наукових праць студентів

упорядники Люція Циганюк, Лілія Качуринець

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ

Комп'ютерний набір та упорядкування: *Качуринець Л. В.*

Літературний редактор: *Циганюк Л. І.*

Художнє оформлення: *Доленко К. О.*

Підписано до друку від 29.01.2025 р.

Формат 60х84/16.

Гарнітура Times New Roman. Умовн. Друк. Арк. 27,7

Видавець ХГПА