

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Тернопільський Національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
Муніципальний заклад вищої освіти «Київська Академія мистецтв»
Університет ім. Яна Кохановського (Кельце, Польща)
Інститут Музики Колегіуму Гуманістичних Наук Жешувського Університету
(Жешув, Польща)
Католицький університет в Ружомберку (Словацька республіка)

ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА МИСТЕЦЬКОЇ ЕДУКАЦІЇ У ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКАХ СЬОГОДЕННЯ

Збірник матеріалів

VIII Міжнародної науково-практичної конференції

(23-24 листопада 2023 р.)

м. Дрогобич

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Тернопільський Національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
Муніципальний заклад вищої освіти «Київська Академія мистецтв»
Університет ім. Яна Кохановського (Жельце, Польща)
Інститут Музики Колегіуму Гуманістичних Наук Жешувського Університету
(Жешув, Польща)
Католицький університет в Ружомберку (Словацька республіка)

ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА МИСТЕЦЬКОЇ ЕДУКАЦІЇ У ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКАХ СЬОГОДЕННЯ

*Збірник матеріалів
VIII Міжнародної науково-практичної
конференції
(23–24 листопада 2023 р.)*

м. Дрогобич

УДК 78(477):378.091(08)

Т 33

Рекомендовано до друку вченою радою Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 2 від 29.02.2024 р.)

Редактори-упорядники:

Гнатів Зоряна – кандидат філософських наук, доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Медвідь Тетяна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Т 33 **Теорія та практика мистецької едукaції у цивілізаційних викликах сьогодення** : збірник матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції / ред.-упор. З. Гнатів, Т. Медвідь. Дрогобич : ДДПУ ім. Івана Франка, 2024. 294 с.

Рецензенти:

Бермес Ірина – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Ороновська Лариса – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, заст. декана з виховної роботи факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Збірник містить матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Теорія та практика мистецької едукaції у цивілізаційних викликах сьогодення», яка проводилася 23–24 листопада 2023 року факультетом початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Учасниками конференції порушено широке коло теоретичних та практичних питань, що торкаються актуальних проблем музичної культури та освіти в умовах сучасних цивілізаційних викликів. Збірник розрахований на студентів, магістрів, аспірантів, докторантів, здобувачів, педагогічних і науково-педагогічних працівників закладів вищої освіти, викладачів і вчителів закладів загальної середньої та позашкільної освіти.

За достовірність інформації, зміст статей редактори-упорядники відповідальності не несуть. Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакторів.

Матеріали друкуються в авторській редакції.

З М І С Т

СЕКЦІЯ 1. ПРОБЛЕМИ ОСВІТИ ТА МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ

СТАТТІ

| | |
|--|----|
| DEREVJANÍKOVÁ A. UMELECKÁ GRAMOTNOST' V KONTEXTE GLOBALIZÁCIE KULTÚRY V KURIKULÁRNEJ REFORME NA SLOVENSKU | 7 |
| БЕРМЕС І. ПРО ЗНАЧУЩІСТЬ МУЗИКИ І СПІВУ У ВІЗІІ ГАЛИЦЬКИХ ПЕДАГОГІВ (20–30-ті РОКИ ХХ ст.) | 14 |
| ГЕВКО Т., БОБИК (ПРОЦІВ) Л. ХОРОВЕ ТОВАРИСТВО «БЕРЕЖАНСЬКИЙ БОЯН»: ПОГЛЯД В ІСТОРІЮ | 23 |
| ГНАТІВ З. КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ДІЙСНІСТЬ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ | 31 |
| ЛОЦМАН Р. МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ «ПИСУЛЬКИ ВІД МАМУЛЬКИ» ЯК РОДИННА АРТ-ТЕРАПІЯ У ЧАС ВІЙНИ | 36 |
| МЕДВІДЬ Т. ВПЛИВ МИСТЕЦТВА НА ДУХОВНИЙ РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ | 39 |
| ПОЛТОРАК М. ПОПОВИЧ О. UKRAINIAN ART SONG PROJECT – ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ І ОСВІТНІЙ АСПЕКТ | 43 |
| СТЕЦЬ Г. СУЧАСНІ МЕТОДИ ВИКЛАДАННЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ГУМАНІСТИЧНОГО ПІДХОДУ | 51 |
| ФІЛОНЕНКО Л. МИСТЕЦЬКА ПАЛІТРА АВТОРА ПІСНІ-ТАНГО «ГУЦУЛКА КСЕНЯ» ЯРОСЛАВА БАРНИЧА | 57 |
| ТЕЗИ | |
| TETRO M. WORKING WITH ILLUSTRATORS IN BOOK PUBLISHING | 64 |
| VYNARCHUK M. BAILLET S. EDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE | 67 |
| БЕНЧ О. «ТЕРНОВА РУЖА, ТЕРНОВА ДОЛЯ»: ПІСНЯ ВИСТРАЖДАНОГО СЕРЦЯ БОРЦІВ ЗА НЕЗАЛЕЖНІСТЬ! | 70 |
| ВИНАРЧИК М. БІЛІНГВАЛЬНА ОСВІТА І МУЗИЧНА ЕДУКАЦІЯ | 73 |
| ГВОЗДЕЦЬКА Б. САМОІДЕНТИФІКАЦІЯ ПЕРШОКУРСНИКІВ В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ (ЗА РЕЗУЛЬТАТАМИ ОПИТУВАННЯ ДДПУ ІМЕНІ І. ФРАНКА) | 76 |
| ГЕРАСИМОВА І. ПРОФЕСІЙНА МОБІЛЬНІСТЬ ПЕДАГОГА У КОНТЕКСТІ ВИКЛИКІВ СУЧАСНОСТІ | 79 |
| ГОЛОВКО А., САЛІЙ В. ВПЛИВ МУЗИКИ НА ЗАСОБИ КОМУНІКАЦІЇ | 82 |

| | |
|--|------------|
| ГРИНИШИН М. УКРАЇНО-ПОЛЬСЬКІ ВЗАЄМИНИ. ОСЕРЕДОК ПРАКТИК ТЕАТРАЛЬНИХ «ГАРДЖЕНЦЕ» (М. ЛЮБЛІН, ПОЛЬЩА) | 86 |
| ЛЕВИЦЬКИЙ Ю., ГРИНЧУК І. ФЕНОМЕН АВТОРСЬКОЇ ПІСНІ ЯК МИСТЕЦЬКЕ ЯВИЩЕ В УКРАЇНІ | 91 |
| МАРТИНІВ О. НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН | 96 |
| ПАВЛИШАК Л., ГНАТІВ З. ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ У ВИКЛИКАХ СЬОГОДЕННЯ | 99 |
| ШВЕЦОВА М. СКЛАДОВІ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ | 103 |

**СЕКЦІЯ 2. ФАХОВА ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ
МИСТЕЦЬКОГО ТА МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ
У ЗАКЛАДАХ ПЕРЕДВИЩОЇ ТА ВИЩОЇ ОСВІТИ**

СТАТТІ

| | |
|--|------------|
| KENTOŠOVÁ Z. KLAVÍRNA INTERPRETÁCIA V KONTEXTE HUDOVNO-PEDAGOGICKEJ KONCEPCIE JURAJA NATRÍKA | 106 |
| OSAK P. MUZYKOTERAPIA – FORMA ODDZIAŁYWAŃ PEDAGOGICZNYCH I TERAPEUTYCZNYCH | 113 |
| КИШАКЕВИЧ С. ВИКЛАДАННЯ ЕСТРАДНОГО СПІВУ У ЗВО: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ | 117 |
| КУРСОН В. ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МИСТЕЦТВА В КЛАСІ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ | 123 |
| КУЧМА В., КИШАКЕВИЧ С. ЕВОЛЮЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВОКАЛІСТА | 128 |
| НІМИЛОВИЧ О. ВОЛОДИМИР ГРУДИН: ШЛЯХИ ТВОРЧОГО СХОДЖЕННЯ (ДО 130-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ) | 134 |
| ШУНЕВИЧ Є. ОРГАНІЗАЦІЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТА У КЛАСІ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ | 143 |

ТЕЗИ

| | |
|--|------------|
| БАБ'ЯК Н., ФРАЙТ О. ПАТРІОТИЧНО-ВИХОВНЕ ЗНАЧЕННЯ ПОПУЛЯРНОГО НАРИСУ МАРІЇ ЗАГАЙКЕВИЧ ПРО ДЕРЖАВНИЙ ГІМН УКРАЇНИ | 147 |
| БІЛОУС О., ЗАЯЧКІВСЬКА З. ФОРМУВАННЯ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА | 151 |
| ВАРГА М., СТОРОНСЬКА Н. ЛЮДВІК МАРЕК – ВИДАТНИЙ ГАЛИЦЬКИЙ ПІАНІСТ, ПОПУЛЯРИЗАТОР ІДЕЙ ФЕРЕНЦА ЛІСТА У ЛЬВОВІ (КІНЕЦЬ ХІХ СТ.) | 154 |

| | |
|--|-----|
| ЖЕПЛІНСЬКИЙ Ю., СТОРОНСЬКА Н. ФЕНОМЕН «МІСТА» У ДУХОВНОМУ СВІТІ ЛЮДИНИ | 157 |
| ЖИГАЛЬ З., КОВБАСЮК А. ПЕДАГОГІЧНИЙ АРТИСТИЗМ ЯК СКЛАДОВА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА | 161 |
| КОЛОДІЙ І., ТОПОРІВСЬКА Я. ПОСТАТЬ ЄВГЕНА ГУНЬКА У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ | 164 |
| МАТІЙЧИН І., ТАЛАЙЛО В. «ГАРМОНІЯ СФЕР». ТВОРЧА ЗУСТРІЧ ІЗ МИРОНОМ ЮСИПОВИЧЕМ | 166 |
| СТЕЛЬМАЩУК З. ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «ПРАКТИКУМ РОБОТИ З ІНСТРУМЕНТАЛЬНИМ АНСАМБЛЕМ»: З ДОСВІДУ РОБОТИ У ЗАКЛАДІ ВИЩОЇ ОСВІТИ | 170 |
| ШАЙКО Т., САЛІЙ В. РОЛЬ СОЛО ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ОРКЕСТРІ Й. БРАМСА | 174 |
| ШАКАЛЕЦЬ А., ФРИЗ П. ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ ТА ТЕХНОЛОГІЇ В РОБОТІ ХОРЕОГРАФА | 178 |

СЕКЦІЯ 3. МИСТЕЦЬКА ОСВІТНЯ ГАЛУЗЬ У РЕАЛІЯХ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ

СТАТТІ

| | |
|---|-----|
| KUZNETSOVA M., HNATIV Z. FACHÜBERGREIFENDER MUSIKUNTERRICHT AN DEN ALLGEMEINBILDENDEN SCHULEN IN DEUTSCHLAND | 180 |
| АНДРЕЄВ Т., СТЕЦЬ Г. МЕТОДИКА ВИВЧЕННЯ ПІСНІ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПОЧАТКОВИХ КЛАСАХ НУШ | 187 |
| КЛЮЧИНСЬКА М., ГНАТІВ З. ДЕЯКІ АСПЕКТИ МЕТОДИЧНИХ РЕКОМЕНДАЦІЙ ЩОДО МОДЕРНІЗАЦІЇ ЗАГАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ У ЗЗСО | 193 |
| ЧЕРЕВИК М., ГРИНЧУК І. АКТУАЛЬНІ ВИКЛИКИ ДО ОРГАНІЗАЦІЇ ВИХОВНОЇ РОБОТИ В ЗАГАЛЬНООСВІТНІЙ ШКОЛІ | 200 |

ТЕЗИ

| | |
|--|-----|
| БАГРІЙ В., ОРОНОВСЬКА Л. ВПЛИВ МУЗИКИ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ НА ВИХОВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ СУЧАСНИХ ПІДЛІТКІВ | 206 |
| КРИХ Я., ОРОНОВСЬКА Л. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ КУЗЬМЕНКА В ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ НУШ | 212 |
| ПРОЦІШИН М., ОРОНОВСЬКА Л. ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ МИКОЛИ МОЗГОВОГО ТА ЙОГО ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ У НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОМУ ПРОЦЕСІ НУШ | 216 |

ФУНДИТУС А., ОРОНОВСЬКА Л. ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ МУЗИЧНО-ЕТНОГРАФІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОМПОЗИТОРА М.В. ЛИСЕНКА У ВИХОВНОМУ ПРОЦЕСІ НВК (НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОГО КОМПЛЕКСУ)219

ЦЯПУТА А., ОРОНОВСЬКА Л. ВИКОРИСТАННЯ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ГУРТУ «SCHMALGAUZEN» У НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОМУ СЕРЕДОВИЩІ224

СЕКЦІЯ 4. МИСТЕЦЬКА ЕДУКАЦІЯ ЗАКЛАДАХ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ СФЕРИ КУЛЬТУРИ

СТАТТІ

ВАСИЛИК Д. ВОЛОДИМИР ГЛУХИЙ: ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА228

ДЕРДЗЯК Л. ЕТИЧНО-ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ НАЙМОЛОДШИХ ПІАНІСТІВ237

ТЕЗИ

ВОЙЦЕЩУК М., ТКАЧЕНКО Г. ФОРМУВАННЯ ЗВУКОЗОРОВОГО ОБРАЗУ В ПРОЦЕСІ СПРИЙНЯТТЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ТВОРУ: ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ258

ГАВРАН І. СЦЕНАРНО-ПОВЕДІНКОВИЙ АНАЛІЗ ПЕРСОНАЖУ У ФІЛЬМАХ ЖАНРУ ПСИХОЛОГІЧНА ДРАМА263

ДРАЧ О. МЕТОД КРЕАТИВНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ268

ЛИТВИНЕНКО Н., НАУМЕНКО Н. НОВИНИЙ КОНТЕНТ У КОНТЕКСТІ ВЗАЄМОДІЇ ІЗ ГЛЯДАЧЕМ272

ЦАРЕНСЬКА О. ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ ВЧИТЕЛЯ НАД РОЗВИТКОМ МЕТРО-РИТМІЧНОГО ЧУТТЯ УЧНЯ-ПІАНІСТА276

ЧАЙКА М., ДАНИЛЮК В. ДО ПИТАННЯ ВТІЛЕННЯ МОДЕРНІЗАЦІЙНИХ АСПЕКТІВ ТВОРЧОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ278

ЯНИШЕНА В., СПОЛЬСЬКА О. ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ В.А. МОЦАРТА (НА ПРИКЛАДІ ФАНТАЗІЇ d-moll)283

СЕКЦІЯ 1. ПРОБЛЕМИ ОСВІТИ ТА МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ

СТАТТІ

Anna DEREVJANÍKOVÁ,

Odborná asistentka

Katedra hudobnej, výtvarnej a telesnej výchovy

Pedagogická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove,

(Prešov, Slovakia)

UMELECKÁ GRAMOTNOSŤ V KONTEXTE GLOBALIZÁCIE KULTÚRY V KURIKULÁRNEJ REFORME NA SLOVENSKU

Autorka v príspevku reaguje na kurikulárnu reformu primárneho školstva, ktorá v súčasnosti prebieha na Slovensku pod názvom Vzdelávanie pre 21. storočie. Nazerá na ňu z pohľadu procesov globalizácie a postavenia umeleckej gramotnosti v súčasnej kultúrnej spoločnosti. Umelecká gramotnosť je vnímaná ako kompetentnosť prijímať, rozumieť a tvoriť umeleckými vyjadrovacími prostriedkami, reagujúc na súčasné podoby umeleckého vyjadrovania aj poznanie tradičných prejavov kultúry. Uvádza, že v súčasnom globálnom svete je tradičná ľudová kultúra nielen prejavom kultúrnej identity, historického povedomia, ale aj poznávania kultúrnej rozmanitosti spoločnosti. Bez poznania vlastnej kultúrnej identity je ťažké porozumieť kultúrnej identite iných sociálnych skupín, národov či etník.

Kľúčové slová: *kurikulárna reforma, primárna škola, globalizácia, umelecká gramotnosť.*

Úvod. Globalizácia je proces narastania medzinárodného prepojenia v oblastiach ekonomiky, politiky, kultúry, komunikácie, životného prostredia. Extrémna interpretácia tohto procesu často označuje globalizáciu ako proces, ktorý potiera regionálne tradície a kultúrne rozdiely a vytvára tzv. jednoliatu svetovú, resp. európsku kultúru. Globalizácia európskej kultúry prebieha navonok rozširovaním Európskej únie, ale aj vnútorne, kedy sa určité kultúrne prejavy prijímajú rôznymi spoločenstvami. Globalizácia zároveň ukazuje, že spoločné nosné prúdy európskej kultúry sú

v jednotlivých krajinách preda len veľmi špecifické. Proces globalizácie Európy je vnútorne protikladný. Na jednej strane sa Európa vnútorne globalizuje, stiera hranice medzi štátmi, národmi a ich kultúrami. Súčasne však aktivizuje a oživuje národné kultúry, prebúda pocity národnej identity. V súčasnej Európe sa na základe posilňovania identity Európana posilňuje identita občana, príslušníka národnostnej menšiny, obyvateľa regiónu, čoho sme svedkami aj na Slovensku.

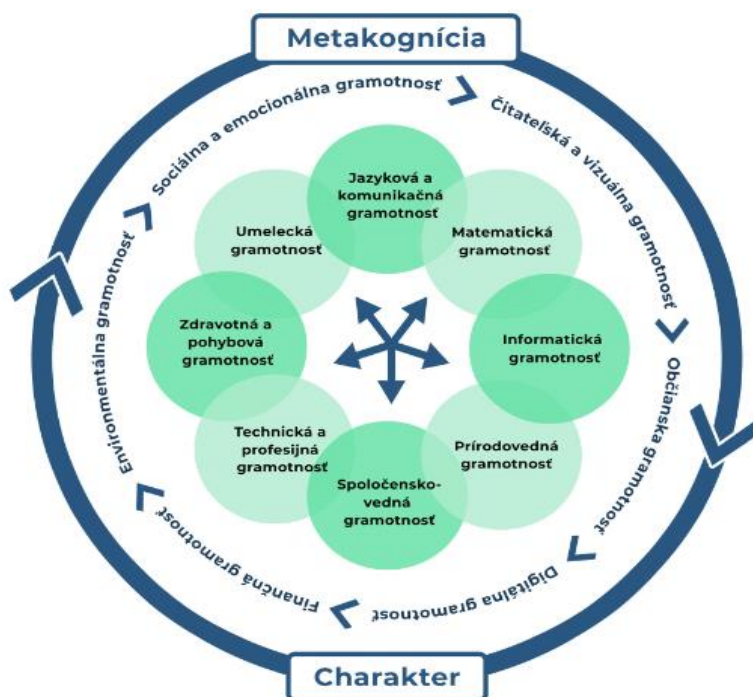
Globalizácia to však nie je len obyčajné šírenie obsahov a foriem kultúry, ale aj uznávanie spoločných hodnôt, ktoré ľudia a spoločenstvá preberajú a prijímajú. Mistrík [3] poznamenáva, že skutočná globalizácia nastáva až vtedy, ak sú hodnoty kultúry aj prijaté a akceptované. Zároveň však upozorňuje, že prílišná tolerancia a tzv. otvorenosť k rôznorodým kultúrnym prejavom môže viesť k duchovnej a hodnotovej vyprázdnenosti, lebo vzniká dojem, že všetko je možné.

Podoby ľudovej kultúry, kultúrne tradície v konfrontácii so súčasným spôsobom života ovládaným sociálnymi sieťami či internetom sa môžu zdať staré, cudzie až nefunkčné, ale oni svoj zmysel, funkčnosť a «odkaz» minulosti neustále obnovujú v novom kontexte, ktorý je síce odlišný časom, aj spôsobom života spoločenstva a jeho členov, mentalitou a klímou doby. Ich význam spočíva v hodnotách, ktoré sociálny kolektív s tradíciou spája a ktoré jej prisudzuje.

Umelecká gramotnosť ako doménová gramotnosť. «Už v roku 2021 bola na Slovensku iniciovaná snaha po reforme kurikula pre základné školy pod názvom Vzdelávanie pre 21. storočie. Autori východísk reformy vychádzali z poznania, že súčasná mladá generácia má iné životné skúsenosti a podnety, ako tomu bolo len niekoľko rokov dozadu. Majú virtuálny prístup k realite a celému svetu, môžu poznať viac ako predchádzajúce generácie a je pred nimi ďaleko dynamickejšia, ale aj málo predvídateľná budúcnosť. Aj preto je tu potreba dynamickejšie reformovať vzdelávací priestor, vzdelávací obsah aj dizajn. Reformný proces by mal prejsť základnými oblasťami gramotnosti, ale v úzkom prepojení s kultúrnym dedičstvom a výzvami či potrebami súčasného sveta. Ďalej autori vo východiskách k reforme uvádzajú, že súčasnej škole *«chýba ukotvenosť v širších súvislostiach a ich vzťah k životným zručnostiam a skúsenostiam»* [5, s. 10], že aj jednotlivé štátne vzdelávacie programy

a vyučovacie predmety nie sú zosúladené a nevedú k celostnému vzdelávaniu. Ďalším veľmi silným argumentom pre reformu je aj konštatovanie, že štátne vzdelávacie *«programy znemožňujú prispôbovať vzdelávanie individuálnym potrebám žiakov, oslabujú možnosti inkluzívneho vzdelávania a diferencovaných prístupov a od všetkých žiakov očakávajú v krátkych etapách rovnaké výstupy bez ohľadu na ich situáciu a možnosti»* [5, s. 11]. Základné vzdelanie by teda malo poskytnúť komplexné východiská základného všeobecného vzdelania potrebné po porozumenie zákonitostí života, orientácie vo svete, ale aj osvojenie nástrojov učenia sa teraz aj v budúcnosti, nevynímajúc základy kultúrnej gramotnosti. Hlavné ciele sa dosahujú prostredníctvom doménových aj prierezových vzdelávacích oblastí, kultúry a étosu školy pri dobrej spolupráci s externým prostredím a neformálnym vzdelávaním [5].

V roku 2023 bol schválený Ministerstvom školstva Slovenskej republiky Štátny vzdelávací program pre primárne vzdelávanie a v súčasnosti je pilotne overovaný v 39 základných školách na Slovensku. Jasne vymedzuje jednotlivé doménové gramotnosti, ktoré v mnohých prípadoch aj korešpondujú so vzdelávacími oblasťami základného vzdelania (vid'. obrázok č. 1).



Obrázok č. 1 Grafické vyjadrenie gramotností

Problematika hudobnej výchovy je spolu s výtvarnou výchovou súčasťou nadobúdania umeleckej gramotnosti. Definíciu umeleckej gramotnosti jej autori vymedzujú ako «*schopnosť vnímať, prijímať, chápať, interpretovať a vyjadrovať sa prostredníctvom rôznych druhov a foriem umenia*» [6]. Ako ďalej uvádzajú, umelecky gramotný človek má vedomosti, zručnosti a postoje potrebné na vyjadrenie svojho autentického vzťahu k umeniu, ktoré mu zároveň umožňujú porozumieť hodnote umenia vo vzťahu k sebe i spoločnosti. Charakteristickou spôsobilosťou umelecky gramotného človeka je tvorivosť, ktorá mu umožňuje prenášať vlastné umelecké spôsobilosti aj do iných oblastí, prostredí a kontextov. Ďalej zdôrazňujú, že umelecká gramotnosť v sebe integruje nielen doménové gramotnosti: jazykovú a komunikačnú, matematickú, pohybovú, informatickú aj technickú a profesijnú, ale aj prierezové gramotnosti: čitateľskú a vizuálnu, digitálnu aj sociálno-emocionálnu čo nám naznačuje aj obrázok č. 1.

Umelecká gramotnosť sa prejavuje v postojoch ľudí a teda aj žiakov primárneho vzdelávania. Tí by mali byť schopní chápať spoločenské poslanie umenia a kultúry, ako súčasť identity a hodnôt každej spoločnosti v kultúrnom aj historickom kontexte. Zároveň porozumieť hodnote umenia pre seba aj spoločnosť, prezentovať hodnotové preferencie v oblasti umenia a kultúry. Umelecky gramotní ľudia dokážu samostatne tvoriť a integrovať rôzne podoby umenia a umeleckej tvorby. A čo je v prípade globálnej spoločnosti dôležité, dokážu prejavovať vzťah nielen k svetovej kultúre, ale aj kultúre vlastného národa, regiónu, k tradičným hodnotám vlastnej kultúry a k folklóru, pozitívny vzťah a empatiu k rôznym kultúram a sociálnym skupinám. K tomu je predovšetkým potrebná schopnosť orientovať sa ako v umeleckej tvorbe minulosti, tak aj v súčasnej **umeleckej tvorbe národa, regiónu a etnika**.

V súčasnom globálnom svete sa práve **tradičná ľudová kultúra** stáva prejavom kultúrnej identity, historického povedomia a poznávania kultúrnej rozmanitosti. Čoraz častejšie v osobnom aj verejnom živote sa stretávame, a teda aj mladí ľudia či žiaci v základných školách s rôznymi kultúrnymi vplyvmi, kultúrnymi prejavmi, sme v kontakte s príslušníkmi iných kultúr a aj s prejavmi intolerancie k iným kultúrnym vzorcom. Škola súčasnosti musí na tieto skutočnosti reagovať, garantovať nielen

rovnoprávne vzdelávanie a prístup k vzdelávaniu, ale aj vytváranie príležitostí pre vzájomné spoznávanie a poznanie kultúrnych rozmanitostí.

Na základe uvedomenia si vlastnej kultúrnej identity si sociálna skupina vyberá také kultúrne prejavy a obsahy, ktoré sú v súlade s jej identitou a zároveň podporujú a umocňujú jej identitu. Nejde len o národnú hrdosť či okázalé sa hlásenie sa príslušnosťou k určitej sociálnej skupine, čo zároveň vedie k separovaniu sa, uzatváraniu do seba či až nepriateľským postojom voči iným spoločenstvám [4].

Kultúrna identita sa neprenáša geneticky, narodením sa jedinec včleňuje tzv. «vrastá» do kultúry spoločnosti, ktorá tak predchádza jeho identitu. Aj preto je dôležité budovať v mladých ľuďoch vzťah ku kultúre, ku tradičnej kultúre, aby ich včleňovanie do spoločnosti, vytváranie ich kultúrnej identity nenarážalo na nepochopenie či nebolo v rozpore s kultúrnou identitou spoločenských skupín, ktoré ju vytvárali, ňou žili a boli a sú jej nositeľmi. t.j. staršej generácie. Kultúrna tradícia a kultúrna identita sociálnej skupiny sú vzájomne prepojené, sociálne skupiny si z kultúrnych artefaktov, ale aj noriem, hodnôt minulosti osvojujú tie, ktoré spodobňujú a umocňujú ich identitu. Barátová upozorňuje na fakt, že napriek tomu, že deti nepoznajú tradičnú ľudovú kultúru, práve oni sú tí, ktorí cez jej poznávanie a pochopenie budú formovať jej novú podobu a tak zároveň budú budovať vlastnú identitu i identitu spoločenstva či spoločnosti [1]. Každá nová generácia prichádza do vyvíjajúcej a v súčasnosti aj dynamicky meniacej sa spoločnosti, tá súčasná do veľmi rýchlo sa meniacich podôb a prístupov ku kultúre na čo musí reagovať aj škola.

Obsahový rámec umeleckej gramotnosti predstavujú rôzne pojmy, javy, vzťahy, teórie, ale aj poznanie špecifických vyjadrovacích prostriedkov a spôsobov umeleckého vyjadrenia sa jednotlivých druhov umenia. Ide aj o poznanie nástrojov, techník, foriem, druhov, žánrov či štýlov umeleckej tvorby, v rámci hudobného a výtvarného umenia, architektúry, dizajnu a audiovizuálneho umenia.

Z hľadiska procesuálneho sú žiaci vedení k poznávaniu a poznaniu artefaktov jednotlivých druhov umenia a vyjadrovaniu sa ich prostriedkami. Učia sa byť flexibilný, tvorivý, kooperovať, byť empatický, schopný sebareflexie aj zodpovedného konania pri tvorbe, prijímaní, vyjadrovaní a integrácii rôznych druhov umenia vo vlastnej societe aj

spoločnosti. Zároveň využívajú umenie ako prostriedok interkultúrnej komunikácie, vzájomného porozumenia a sebapoznávania [5].

Záver. Pojem kultúra v historickom kontexte predstavoval úroveň vzdelanostnej úrovne krajiny, predstavoval spôsob života i myslenia celých civilizácií. Žiaľ, globalizácia v dnešnej podobe zasiahla nielen oblasť kultúry, ale aj oblasť vzdelávania, a ukazuje nám aj svoju negatívnu tvár. Agresívne pôsobenie digitálnych masmédií, televízie aj jej programového obsahu, internetových sietí, namiesto dobrých sluhov sa stávajú zlým pánom. Sloboda trhu sa stáva závislosťou na trhu a štát často nedokáže uchrániť tých najzraniteľnejších pred atakmi virtuálnych médií.

V rámci kurikulárnej reformy na Slovensku napriek silnejúcim vplyvom tzv. «kultúry ulice», trendov prezentovaných na sociálnych sieťach, sú snahy zachovať a zdôrazňovať potrebu poznania hodnôt tradičnej slovenskej ľudovej kultúry, jej historického kontextu, bohatstvo foriem, ktoré sú naplnené ešte bohatším zmyslom – obsahom. Kedysi boli uvedené obsahy súčasťou vlasteneckej výchovy, tradičná ľudová kultúra bola súčasťou obsahu predmetu hudobná výchova. Je pravdou aj to, že bola prezentovaná ako podoba slovenskej ľudovej kultúry, nie kultúry ľudí žijúcich na Slovensku. Na Slovensku však žijú po stáročia rôzne národnosti, národnostné či etnické menšiny, a tie majú dodnes bohaté a svojrázne kultúrne prejavy hodne poznania i ďalšieho štúdia. Práve oni vytvorili to rozmanité kultúrne bohatstvo, implementovali seba, svoje nadanie a myslenie, svoj estetický vkus do kultúrnych artefaktov, ktoré nazývame tradičnou ľudovou kultúrou na Slovensku. Je potrebné poznamenať, že národy a národnosti na Slovensku sa v historickom kontexte tolerovali, vnímali sa navzájom, rešpektovali a v spoločenskom živote neprejavovali rasovú či národnostnú neznášanlivosť. V súčasnosti sú spoločensko-politické pohyby v spoločnosti i v Európe veľmi dynamické, rýchlo sa meniace. Aj nazeranie na kultúru či ľudovú kultúru sa mení, mení sa aj prístup generácii k nej. Niektorí ľudovú kultúru udržiava, niektorí ju študujú a sú aj takí, ktorí ju ekonomicky zhodnocujú, stala sa pre nich vhodným obchodným artiklom. Je však potrebné si uvedomiť, že myšlienky v nej zakotvené nie sú vždy zjavné na prvý pohľad, na prvý kontakt či stretnutie. Aj preto v rámci kurikulárnych reformných procesov sa autori snažili upozorniť na potrebu hlbšieho prenikania do podstaty tradičných

ľudových prejavov a ľudovej kultúry vôbec. Pochopením vlastných koreňov, príčinných súvislostí pochopia kultúrne ukotvenie druhých, a to je v súčasnom globálnom svete nevyhnutné.

BIBLIOGRAFIA

1. Baratová, M. *Miesto detí a mládeže v kontexte kultúrnej identity*. In. Interdisciplinárna konferencia PRIZMA – zborník, Fakulta humanitných vied Žilinskej univerzity v Žiline, 2012. s. 21–31.

2. Bitušíková, A. *Kultúrne dedičstvo a regionálny rozvoj: etnologická perspektíva*, Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, 2018.

3. Mistrík, E. *Kultúrna globalizácia Európy a súčasná civilizačno-kultúrna situácia na Slovensku*. In: Demokracie a Evropa v době globalizace, Bratislava: IRIS, 2003.

4. Mistrík, E. et al. *Kultúra a multikultúrna výchova*. Culture and Multicultural Education. Bratislava : IRIS, 1999. 348 s.

5. Kolektív autorov. *Východiská zmien v kurikule základného školstva*. Štátny pedagogický ústav: Bratislava, 2022. URL: <https://www.minedu.sk/statny-vzdelavaci-program-pre-zakladne-vzdelavanie-2023/>

Ірина БЕРМЕС,
д-р мистецтвознавства,
проф., зав. кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

ПРО ЗНАЧУЩІСТЬ МУЗИКИ І СПІВУ У ВІЗІ ГАЛИЦЬКИХ ПЕДАГОГІВ (20–30-ті рр. ХХ ст.)

Період міжвоєнного двадцятиліття (1919–1939) вирізняється переслідуванням українців польською владою, складними суспільними й економічними умовами. Водночас висока національна свідомість українців Східної Галичини, їхня боротьба за національну школу, розуміння її значущості в культурному відродженні краю, спонукали дбати про українське шкільництво. Важлива роль відводилася підготовці вчительських кадрів, підвищенню їхньої кваліфікації, зокрема і через вивчення досвіду організації навчального процесу, що викладався на сторінках педагогічних часописів «Рідна школа», «Шлях виховання й навчання», «Учитель», «Учительське слово» та ін. Своїми порадами часто ділилися і вчителі-практики, відомі галицькі педагоги.

Ключові слова: *музика, спів, педагоги-практики, педагогічні часописи, педагогічний досвід.*

Педагог І. Ющишин слушно наголошував: «До виховання людини в молодих літах покликана школа. Завдання ...школи не вичерпується самим тільки навчанням. Вона мусить виховувати, підготовляти людину до майбутнього колективного життя. Тим чином і навчання зводиться до могутнього засобу виховання. «Дух», «дисципліна» й організація школи не можуть іти в розріз із живою дійсністю. Навпаки, одне другого мусять доповняти, взаємно себе проникати» [16, с. 2].

У 1920–1930-х рр. ХХ ст. у Східній Галичині друкувалося 14 українських педагогічних часописів, домінуюче місце на шпальтах яких займали питання

теорії та практики навчання, методики викладання навчальних дисциплін, зокрема «Співу», особливостей виховного процесу, підготовки вчительських кадрів.

Програми, за якими працювали школи Східної Галичини, мали на меті насамперед виховні завдання. В поясненнях до програм акцентувалося: «Маючи на тямці тверді стовпи психологічної підбудови наших програмів, ми висуваємо на чолове місце в навчальних і виховних процесах школи також місцеві цінності середовища, «регіоналізму». Цій, немов то «новочасній» педагогічній доктрині ми даємо свою, природну інтерпретацію. Ми повертаємо вередливе педагогічне «отроча» середовища чи «регіоналізму» лицем до його метрики, до його праматері й колиски... рідної території, крові й традиції українського народу. Якщо українська дитина має пізнати в школі рідну свою культуру в просторі й часі, в минулому й сучасному з науки рідної української мови, історії, географії, рисунків, співу і т. д., то треба її засвоїти цю культуру – все одно духову й матеріальну – цілого українського народу на всій його етнографічній території, в історичній перспективі, навітленій українською національною традицією. Середовище, «регіоналізм» не виростають органічно з механічної адміністративної спільності, що може міняти своє існування в часі, формі й просторі, але з того, що в житті є вічне... з землі, крові й духа народу» [9, с. 2–3].

З'ясовуючи значущість регіональних культурних цінностей у національному вихованні шкільної молоді С. Маланюк підкреслював: «В культурній ділянці старається регіоналізм науково прослідити життя регіону. ...До культурної ділянки належить місцева архітектура, плястичне мистецтво, техніка місцевого виробництва, музика (пісні, музичні інструменти)» [6, с. 206].

На стадії національно-визвольних змагань 1917–1920 років було акцентовано увагу на естетичний компонент у системі шкільництва. Це зумовило зростання вимог до професійної підготовки вчителя, позаяк міністерські навчальні програми в школах різного типу мали своєю метою домогтися «...в праці учительства много елементу творчого – а головно жадають від нього вроджених педагогічних здібностей, якими би воно розвивало у дітей самостійність як найголовнішу прикмету людського духа» [12, с. 13].

Підготовка вчительських кадрів здійснювалася у закладах педагогічного спрямування: учительських семінаріях, інститутах, ліцеях, церковно-учительських школах, на спеціальних педагогічних курсах. Так, 1924 року у Львові було організовано вищі учительські курси для підготовки фахівців із різних предметів, зокрема й співу. Програма навчальної дисципліни «Спів» включала такі розділи: «...12. Спів. Знання голосових знарядів і акустика. Сольфеджіо. Дикція з вправами. Хоральний спів і ведення хору. Ритмічна гімнастика. Література співу. Гра на скрипці або фортеп'яні» [4, с. 179].

Професійну мистецьку підготовку вчителів забезпечували установи відповідного профілю, спеціальні відділення при фахових і загальноосвітніх закладах, дбаючи про «постійний приріст інтелігентних і фахових сил, без яких нарід не є нацією» [1, с. 81].

В історії українського шкільництва вирішальна роль належала вчителю. Перебуваючи у складі Польщі, українці активізувалися у боротьбі за національні та політичні права. Розгорнувся рух за створення українських шкіл, підготовку для них учителів. Із цього приводу І. Ющишин писав: «При найгірших системах і програмах та при найважчих політичних умовах життя народу висококваліфікований, ідейний і морально здісциплінований учитель і виховник відроджує націю, творить чудо» [15, с. 2].

На Першому українському педагогічному конгресі В. Пачовський наголошував: «Учитель мусить бути дослідником, громадянином, людиною на весь ріст в кожному ділі, в кожному кроці, в кожному слові, бо він сповняє місію апостола. Він має творити нових людей, він формує через своїх вихованців родину, місто, громадянство, цілу націю» [10, с. 113].

Визнаними навчальними закладами, в яких велася підготовка вчительських кадрів у 1920–1930-х роках були учительські семінарії. Тут готували вчителів початкової школи за єдиним навчальним планом із конкретним реєстром обов'язкових предметів: Закон Божий, українська мова, математика, історія, географія, природознавство, графічне мистецтво, співи, фізичні вправи, ручна праця.

Для поліпшення підготовки вчителів співу М. Моравецький пропонував дотримуватися таких вимог:

«1) До учительських семінарій не треба приймати учеників без музикального слуху або й таких без виробленого слуху, що не зможуть у часі студій користати із науки співу.

2) Науки співу в семінаріях треба уділяти так, щоб кождий абсолювент міг самостійно з нот відспівати яку-небудь пісню йому незнану. Із музики повинен винести стільки знання, щоби міг поправно заграти кожду пісню зі співаників для шкіл вселюдних. Кандидати на учителів повинні також запізнатися зі спеціальною методикою до сього предмету.

3) Тому, що спів є обов'язковим предметом в учительських семінаріях, повинні всі учителі й учительки піддатися при кваліфікаційних іспитах іспитові зі співу.

...5) До науки співу повинні бути осібні інструктори, які не лише мали би візитувати науку співу, але уладжувати також практичної лекції в школах та курси співу для учительства» [8, с. 312–313].

Для удосконалення навчального процесу в учительських семінаріях Міністерство віросповідань і публічної освіти публікувало спеціальні допоміжні матеріали: посібники з сольфеджіо, анатомії (будова голосового апарату); методичні: зразки пісень, програми з предмету «Спів», підручники зі співу; таблиці класифікації дитячих і дорослих голосів тощо. Для гімназій вищих і нижчих пропонувалися такі матеріали: до навчання ритміки, назв нот, писання нот, сольфеджіо; відомості про інструменти, музичні форми, акустику.

З метою вдосконалення педагогічної майстерності була започаткована практика додаткових занять з декламації, організації гурткової роботи – спортивних, танцювальних, хорових і інших колективів. Увага акцентувалася на розвиток професійних здібностей майбутнього вчителя, набуття необхідного об'єму практичних умінь. Такий підхід сприяв ґрунтовній підготовці учителів із предмету «Спів».

Знаменною подією в історії українського шкільництва став Перший Український Педагогічний Конгрес, що відбувся у Львові 1935 року за ініціативної участі галицької освітянської інтелігенції. З доповіддю «Організація музичного виховання» виступив С. Людкевич. Він наголосив: «Музика є мовою серця, найніжніших почувань, світу емоцій людини. Отже вона повинна входити в систему виховання, щоб впливати та розвивати почування молоді» [11, с. 225].

Поміж інших шкільних предметів учительство надавало предмету «Спів» важливого значення, позаяк він «...образує фантазію, почуття краси, впливає на ублагороднення почувань, особливо релігійних і патріотичних, закріплює до благородних діл і через красу веде до доброго» [3, с. 36].

Українське вчительство пропонувало використовувати елементи українознавства, національної культури у програмовому матеріалі предмету «Спів». Виняткова увага у планах для народних шкіл першого ступеня відводилася розвитку у дітей музичних здібностей і естетичних почуттів. Магістральним засобом національного виховання визначалася пісня – церковна і народна. Я. Мацюк з'ясував її сутність: «Пісня – це дзеркало душі, це відбитка почувань і настроїв, побажань і постанов внутрішнього світу людини» [7, с. 1]. Характеризуючи спів і музику як «найважнійший відломок мистецтва в життю дитини», І. Ющишин виокремив завдання, які повинен поставити перед собою виховник:

- «1) розвинути в дітей спосібність свідомо слухати й розуміти музику;
- 2) розвинути спосібність творити музику;
- 3) приготувати дітей до участі в хоровому виконанні музики;
- 4) дати дітям елементарну музикальну освіту» [17, с. 15].

На переконання М. Макуха «Теорія має впливати зі співання. Тільки тоді, як на лекції співу ледви що чутне буде наше теоретичне слово, а понад усім витатиме дух музики – мелодія, коли лунатиме жива, радісна пісня, щойно тоді йтиме в школі творча, радісна праця» [5, с. 84].

Особливу увагу в періодичних виданнях було присвячено методиці вивчення пісні: «Лекцію зі співу треба відповідно приготувати. Передовсім ...учитель мусить пісню вивчити цілу напам'ять, проаналізувати її перед тим докладно:

1. Прочитати цілий текст пісні та устійнити, чи зміст пісні зрозумілий дітям на даному році навчання.

2. Чи пісня (композиція) своїм інтерваловим обсягом відповідає голосовому регістрові дітей.

3. Чи інтервали мелодики не є зтяжкі.

4. Чи пісні годяться поетично: співпадають акценти з музичними акцентами» [14, с. 34].

На думку М. Моравецького, «Щоби спів був для дітей приємним предметом і будив інтерес, повинна бути половина пісень веселого характеру, а половина поважного» [8, с. 312].

Я. Романенко писав, що «...Метою науки співу в народній школі не може бути ніщо інше, як тільки:

а) сам спів як фізіологічна потреба з його додатним впливом на фізичний розвиток;

б) спів як духовна потреба для вияву почувань і навпаки розбуджування почувань – в обох випадках виховна мета;

в) пізнання певної кількості пісень із доброю інтерпретацією – дидактична мета, в якій міститься ціла техніка співань враз із теоретичним знанням» [13, с. 96].

І. Ющишин вважав: музичний матеріал «...треба черпати з того джерела, що відповідає принципіві єдності дитячого світу й мистецтва. Дитина є соціальною істотою, членом великого соціального колективу – нації – в теперішньому й минулому. Все отже, що створила нація на полі музики – особливо народня пісня в усіх її ріжноманітних пребогатих формах, є тим природним матеріалом, що має збагачувати й розвивати музичну культуру дитини» [17, с. 16].

У статті, вміщеній у часописі «Шлях навчання і виховання», педагог писав: «...Спів, музика – це найважніший відломок мистецтва, найвищого вияву людської культури, доступного дитячій природі вже від найранших літ.

Мистецтво в життю дитини... займає виїмкове становище. Воно в дорослих людей має свої «високі» завдання, сповняє «назначені» місії, дає «хвилини» насолоди й розкоші. В дітей того всего не має; навпаки – діти живуть у самому центрі мистецтва, сплітають міцно з ним усе своє життя, всі свої інтереси, виявляють через мистецтво свої радощі й болі, всю свою душу; мистецтво проникає всю дитячу істоту. Вся буденна творчість дитини, всі забави й уся праця густо перетикані елементами мистецтва, служать йому, а воно їм. Все життя дитини з усесторонніми виявами чину й енергії – це один великий символ мистецтва, гармонійний гимн йому. Життя дитини, вся її творчість – це властиво мистецтво; одно від другого неможливо відділити. Мистецтво й істота дитячого світу – це одна природа, логічна цілість» [18, с. 15–16].

Важлива функція в системі освіти і виховання учнівської молоді Східної Галичини відводилася мистецтву. Адже воно може дати дитині «...велику в житті насолоду... У мистецтві віднайде вона вияв для своєї душі, вислів свого внутрішнього я. Мистецтво стане їй тою щирою повірницею, яка не зраджує ніколи» [2, с. 301], – підкреслювала В. Жуковецька.

«Сучасне навчання співу й музики мусить відповідати науковим і життєвим вимогам. Коли давніше відспівання пісні становило само для себе мету, то нині стає воно тільки засобом до виявлення музикального чуття, розбудження вразливості на музичну красу, засобом до виховання й усупільнення одиниці й колективу. ...Шлях, який веде дитину в царину співу й музики, починається від розвивання її власних пісенних засобів, від цього, з чим вона зжилася, що сама творить, у чім любить, – наголошував М. Макух [5, с. 83].

Висновки. Виокремленні з окремих публікацій цитати, ідеї, програми – важливе джерело інформації для дослідників історії музичного шкільництва Східної Галичини у міжвоєнний період. Хоча це лише незначна частка викладених у періодиці матеріалів, вони засвідчують значний інтерес науково-педагогічної спільноти до питання розбудови національної школи, навчання співу, передусім на національній основі – українських традиціях, народній пісні, ролі музики у житті дитини. Музика і спів були важливим виховним засобом,

невід'ємним елементом української освіти. Їм належала значуща роль у вихованні національно свідомої, патріотичної української молоді.

Вивчення матеріалів, які друкувалися на шпальтах педагогічних часописів Східної Галичини, засвідчує, що вони є важливим носієм пізнавальної інформації про особливості підготовки вчителів, зокрема предмету «Спів», надання йому важливого значення у навчальному та виховному процесах. Підсумувавши провідні думки галицьких науковців і педагогів-практиків, висловлених у статтях і методичних матеріалах, можемо міркувати про перспективу творчого використання їх теоретичного та практичного доробку, поширення досвіду провідних педагогів-музикантів у навчальну практику, тобто хоча б почасти використовувати здобутки минулого у сучасному музично-освітньому та виховному процесах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герасимович І. За український шкільний фронт. *Рідна школа*. 1932. Ч. 6. С. 81.
2. Жуковецька В. Діточе мистецтво. *Рідна школа*. 1932. Ч. 21. С. 301.
3. Климко І. Про значінне уступів, уміщених у підручниках народних шкіл і зв'язь сих уступів із прозаїчними та з наукою співу. *Учитель*. 1925. Ч. 1. С. 36.
4. Коваль Г. Висші державні учительські курси. *Учитель*. 1924. Ч. 5. С. 179.
5. Макух М. Нові погляди на завдання і методи музичного виховання. *Шлях виховання й навчання*. 1932. Ч. 2. С. 83.
6. Маланюк С. Місцеві цінності в скарбниці національного виховання. *Шлях виховання й навчання*. 1933. Ч. 4. С. 206.
7. Мацюк Я. Українська народна пісня і виховання нації. *Шлях навчання і виховання*. 1927. Ч. 11. С. 1.
8. Моравецький М. Спів у вселюдних школах. *Учитель*. 1924. Ч. 8. С. 312–312.
9. Наукові програми в народних школах третього степеня для дітей української національності. *Шлях виховання й навчання*. 1934. Ч. 1. С. 2–3.

10. Перший Український Педагогічний Конгрес. 1935. Львів, 1938. 248 с.
11. Перший український педагогічний конгрес. *Шлях виховання й навчання*. 1939. Ч. 1–2. С. 225.
12. Петрів Д. Основи навчання. *Шлях навчання і виховання*. 1928. Ч. 1. С. 13.
13. Романенко Я. Пісня чи «вправи». *Шлях виховання й навчання*. 1932. Ч. 2. С. 96.
14. Сич Л. Зразкова лекція співу в II відділі народньої школи (З методичними заввагами). *Методика і шкільна практика*. 1931. Ч. 1. С. 34.
15. Юцишин І. Межі й перспективи реформістичного руху в вихованні й освіті. *Шлях виховання й навчання*. 1922. Ч. 6. С. 1–4.
16. Юцишин І. Про шкільне самоврядування. *Шлях навчання і виховання*. Львів, 1927. Ч. 1. С. 2.
17. Юцишин І. Рецензія на шкільний співаник Ф. Колесси. *Шлях навчання і виховання*. 1927. Ч. 2. С. 15.
18. Юцишин І. Рецензія. *Шлях навчання і виховання*. 1927. Ч. 1. С. 15–16.

Тетяна ГЕВКО,
здобув. другого (магістер.) рівня вищої освіти
факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка;
Лілія БОБИК (ПРОЦІВ),
канд. пед. наук., доц. кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка

ХОРОВЕ ТОВАРИСТВО «БЕРЕЖАНСЬКИЙ БОЯН»: ПОГЛЯД В ІСТОРІЮ

У статті простежуються основні етапи становлення та розвитку хорового товариства «Бережанський Боян» наприкінці XIX – у першій третині XX століття, продовження його мистецьких та просвітницьких традицій у творчій діяльності сучасного колективу Народної аматорської хорової капели «Боян» (м. Бережани). Коротко характеризуються особливості розвитку, здійснюється періодизація діяльності хорового товариства «Бережанський Боян» від часу заснування (1892) до сьогодення.

Ключові слова: «Бережанський Боян», аматорський хоровий рух, Остап Нижанківський, диригенти, Народна аматорська хорова капела «Боян», просвітницька діяльність.

Кінець XIX – початок XX століття характеризується активізацією культуротворчих процесів у Східній Галичині. У Львові створюються наукові та освітні товариства, активно розвивається українське літературознавство та мистецька критика, етнографія, музична фольклористика, українське шкільництво. Скрізь в Галичині організовуються регіональні відділення товариств «Просвіта», «Боян», «Сокіл» та інші. У 1903 році музичні організації об'єднуються в «Союз співацьких і музичних товариств», під егідою якого було засновано Вищий музичний інститут, в 1909 році у Львові відбувся Перший український освітньо-економічний конгрес «Просвіти», в 1910 році засновано Крайовий Шкільний Союз Галичини. Скрізь пропагувалось українське друковане слово, українська музична творчість,

образотворче мистецтво. Активні культуротворчі процеси не обминули і Тернопілля.

Бережани кінця XIX століття – це невелике повітове містечко з чисельністю понад 7 тисяч жителів. Попри домінування польського населення, серед української спільноти активізується громадське і культурне життя, функціонують мистецькі та культурно-освітні товариства, зокрема «Просвіта», «Громада», «Молода Україна», «Руське (українське) педагогічне товариство», «Боян», «Сокіл», працює українська гімназія. Попри часи політичної, соціальної кризи, боротьби різноманітних політичних та філософських течій, у Бережанах починає пробуджуватися молоде українське мистецтво.

До активізації культурного життя в Бережанах долучився і мандрівний театр «Руська бесіда», який у 1880 році приїхав на гастролі до Бережан та справив неабияке враження на місцеву творчу молодь, спонукав до об'єднання та гуртування молодих людей у театральні та хорові колективи, які у подальшому дають концерти перед містянами. Звернув увагу на успіх цих колективів та почав ними цікавитися композитор і диригент Остап Нижанківський, який на той момент переїхав до Бережан на проживання.

Вже із перших днів приїзду енергійний і діловий О. Нижанківський за підтримки місцевого письменника та адвоката Андрія Чайковського дає величезний поштовх та спонукає до розгортання широкої музично-громадської діяльності та організації різноманітних самодіяльних гуртків для створення спільного солідного хорового колективу із кращих співаків міста. На початку 90-х років група активних громадян та діячів культури звернулася до Намісництва з проханням відкрити товариство «Бережанський Боян». Звернення підписали Андрій Чайковський, отець Остап Нижанківський, Лончин Глібовицький (Глібовіцький), Михайло Соневицький та інші [8, арк. 17]. Так у 1892 році у Бережанах постало товариство «Бережанський Боян», яке було створено слідом за «Львівським Бояном», організованим у 1891 році. Основними завданнями товариства були пропагування української музики, розвиток хорового мистецтва, влаштування публічних концертів: «Цілюю товариства є плеканє головно

українського руського співу так хорального, як і сольового, а рівно ж музики інструментальної» [7, арк. 8]. Засобами для досягнення цілей були: «спільні вправи», музичні продукції, вечерниці, організація конкурсів на кращі вокальні та інструментальні твори, організація та утримання музичної бібліотеки, організація та утримання музичної школи, підтримка українських хорів та хорових товариств в краї, організація спільних зібрань («з'їздів») та концертів («продукцій»), організація музичних видавництв та їх підтримка [6, арк. 8].

Навколо отця Остапа Нижанківського, обдарованої та талановитої людини, об'єднується місцева інтелігенція, яка згодом організовується в гурток любителів хорового співу. З часом гурток став основою для створення в Бережанах співацького товариства «Бережанський Боян». Перший виступ хору був приурочений до 50-ї річниці пам'яті Маркіяна Шашкевича.

В Бережанах Остап Нижанківський продовжив композиторську творчість. На першому концерті хору товариства «Бережанський Боян» був виконаний його солоспів «О, не забудь» на слова В. Масляка. В період перебування о. Н. Нижанківського в цьому повітовому містечку були написані солоспів «Верніться, сини мої прекрасні» на слова О. Бобикевича, чоловічий дует «Люблю дивитись» для тенора і баритона з фортепіано на слова О. Кониського. Характер композицій засвідчує, що роки перебування в Бережанах були найбільш спокійними та щасливими в житті композитора, адже саме у цей період, 31 серпня 1893 року в родині Нижанківських народився син Нестор – в майбутньому відомий композитор, піаніст та педагог [6, с. 51].

Завдяки організаторським здібностям Остапа Нижанківського, за короткий час товариство розгорнуло активну діяльність та зросло кількісно. О. Нижанківський показав себе як талановитий музикант та диригент, що сприяло успіху колективу. Щоб послухати виступи хору, люди цілими сім'ями довго добиралися до Бережан возами, адже усі концерти перетворювались на справжнє свято української пісні. Звичайно, це насторожувало представників офіційної влади, адже пісні «Бояна» впливали на формування національної свідомості людей. У цей період активісти товариства, у тому числі А. Чайковський та О. Нижан-

ківський були від особливим наглядом поліції як «бунтарі». Після двох років успішного керівництва «Бережанським Бояном», у 1894 році О. Нижанківський переїхав до Львова і передав своє місце диригента хору наступнику – колишньому диригенту «Академічного хору» у Львові. За нового керівництва хор давав тричотири концерти на рік та продовжив мистецькі традиції періоду свого заснування.

У 1896 році диригентом «Бережанського Бояна» стає Лука Ремез, що підіймає хор на ще вищий щабель мистецького виконавства. На той час у репертуарі колективу мають місце такі твори: «Дніпро реве» Д. Січинського, «Вулиця» Ф. Колесси, «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського, «Туман хвилями лягає» М. Лисенка, хори П. Чайковського, Р. Вагнера. 12 червня 1898 року за сприянням А. Чайковського «Бережанський Боян» дав концерт за участю Соломії Крушельницької, який мав надзвичайний успіх. У 1899 році відбувся великий концерт на честь відродження української літератури. У 1899 році при товаристві «Бережанський Боян» організовано оперно-драматичний гурток, в репертуарі якого були опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та інші.

У 1905 році відбулась надзвичайно важлива подія для музичного життя Галичини. Творча громадськість готувалася до святкування 35-літнього ювілею Миколи Лисенка та його відвідин краю. Члени товариства «Бережанський Боян» їдуть до Львова, де беруть участь в ювілейному концерті, співають у складі зведеного хору перед ювіляром. Згодом в Бережанах хор дає урочистий концерт на пошану Миколи Лисенка. У 1903 році також відбувся авторський концерт Дениса Січинського, життєвий та творчий шлях якого також тісно пов'язаний з Бережанами.

На жаль, Перша світова війна змусила призупинити діяльність хорového товариства «Бережанський Боян», яка була відновлена аж у 1922 році. Капела готувала концерти до Шевченківських свят, виступала на різних національних святкуваннях та виступала як церковний хор. У повоєнні часи диригентами колективу були о. Михайло Осадца, Роман Шипайло, Пилип Гошовський, Юрій

Лаврівський. Усі ці люди здійснили вагомий внесок у розвиток хорового співу на Бережанщині. «Бережанський Боян» знову ожив та продовжив національні традиції українського хорового співу. Проте наприкінці 1939 року хорове товариство «Бережанський Боян» остаточно припинило свою діяльність.

Відновлення діяльності «Бояну» в Бережанах відбулося у 1957 році уже за зовсім інших політичних обставин, а ніж під час його первинного становлення. Десятилітнє активне творче життя та мистецькі звершення учасників хорової капели стали результатом праці Євстахія Якиміва – людини, що не просто змогла відродити хоровий колектив, а й піднести його на вищі художні щаблі.

У 60-ті та 70-ті роки хоровим колективом «Бережанський Боян» керував Іван Легкий. Вже у 1967 році колектив отримав звання «народний самодіяльний» та піднявся до значних творчих висот. Тридцять років його очолював наступник Івана Легкого – випускник Тернопільського музичного училища ім. С.А. Крушельницької Богдан Кухарук. Саме за його керівництва колектив досягнув найвищих творчих злетів. За цей час капела здійснює поїздки до Білорусі, Прибалтики, Польщі, Угорщини, Югославії. У репертуарі колективу мають місце твори: кантата «Лічу в неволі» Д. Січинського, українська народна пісня в обробці Є. Козака «Стоїть гора високая», українська народна пісня в обробці М. Леонтовича «Піють півні», а також «Херувимська» Музическу, «Веснівка» (муз. В. Матюка, сл. М. Шашкевича), «Думи мої» (муз. Є. Козака, сл. Т. Шевченка) та багато інших зразків української хорової спадщини.

Вже у 2000 році до керівництва капели приступає молодий диригент, випускник Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької та Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка – Юрій Васенко. Разом із ним у колективі з'являється багато молодих співаків: ветерани уступили місце молодому поколінню. Про Ю. Василенка попередній керівник капели Б. Кухарук висловився: «Я передав колектив у надійні руки». На сучасному етапі розвитку хорова капела бере активну участь у творчому житті Бережанщини. Хорова капела є лауреатом Конкурсу вокалістів та хорових колективів імені Соломії Крушельницької, учасником Міжнародного фестивалю «Слов'янський вінок»,

«Галицької хорової академії», всеукраїнських фестивалів «Дзвони Лемківщини», «Дзвони Лисоні» та ін.

У репертуарі Народної аматорської хорової капели «Боян» (саме така сучасна назва колективу) переважають українські духовні твори, українські народні пісні в обробці М. Леонтовича, Ф. Колесси, А. Кос-Анатольського, авторська хорова музика. Значне місце в репертуарі хору займають колядки та щедрівки в обробці А. Кушніренка, С. Людкевича, які щороку на Різдво звучать не тільки для мешканців Бережан, але й Тернопільщини та Галичини загалом. Сучасний колектив Народна аматорська хорова капела «Боян» велично несе українську пісню у світ, успішно гастролуючи в Україні та за кордоном.

Висновки. Творча та просвітницька діяльність хорового товариства «Бережанський Боян» була важливою складовою аматорського мистецького руху в Галичині наприкінці XIX – у першій третині XX століття. В окреслений період Бережани стають регіональним центром громадського, освітнього та культурно-мистецького руху, діяльності українських громадських, освітніх та музичних товариств, зокрема хорового товариства «Бережанський Боян».

У результаті дослідження здійснено періодизацію діяльності хорового товариства «Бережанський Боян» з кінця XIX – до початку XXI століття:

– **перший аматорський період**, період становлення (1892–1914) пов'язаний з композиторською та диригентською діяльністю Остапа Нижанківського та його послідовників; хорове товариство «Бережанський Боян», який під керівництвом Остапа Нижанківського досягнув високої виконавської майстерності, став осередком музичної культури та просвітництва у Східній Галичині;

– **другий аматорський період** (1922–1939) характеризується відновленням та активізацією просвітницької діяльності хорового колективу «Бережанський Боян», пропагуванням української духовної та світської хорової музики;

– **третій «радянський» період** (1957–1991) характеризується ідеологізацією аматорського хорового руху, суворим контролем за репертуарною політикою колективу, водночас диригенти обирали стратегію збереження національного репертуару, включали в концертні програми твори української хорової класики,

обробки українських народних пісень; як позитивна тенденція, прихід на посаду диригентів «Бояну» професійних музикантів;

– **четвертий період** (1991 – до сьогодні) – період відродження національних традицій хорового товариства «Бережанський Боян» у творчій діяльності Народної аматорської хорової капели «Боян» (м. Бережани), професіоналізації творчої діяльності колективу, виконання місії музичного просвітництва, зближення з молодіжною слухацькою аудиторією.

Вагомий внесок у становлення та розбудову хорового товариства «Бережанський Боян» здійснили Остап Нижанківський (засновник та диригент), Андрій Чайківський, Лонгин Глібовицький, Михацло Соневицький (спів організатори), диригенти Микола Стефанович, Лука Ремез, о. Михайло Осадца, Роман Шипайло, Пилип Гошовський, Юрій Лаврівський. У другій половині ХХ століття у відродження та розбудову хорового колективу «Боян» вагомий внесок здійснили професійні диригенти: Євстахій Якимів, Іван Легкий, Богдан Кухарук. У 2000 році колектив очолив Юрій Васенко, який розвиває капелу у напрямку професіоналізації, оновлення репертуару, а водночас опори та пропагування української народної та авторської хорової спадщини. Сьогодні склад хору омолодився більше як на половину новими співаками, але традиції, набуті за 130 років творчої діяльності, в колективі зберігають, шанують та розвивають.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бережани 1375–2000 : збірник статей та матеріалів / упор. Бідюк С.С., Мігоцький З.Л., Парацій В.М., Сагайдачна Н.О., Скальська О.С. Тернопіль – Бережани : Збруч, 2000 140 с.

2. Бережанська земля. Історико-мемуарний збірник. Том II. Торонто : Друкарня оо. Василіян, 1998. 899 с.

3. Бойко З. З витоків Бережанського Бояна: Доповідь. *Особистий архів Зіновія Бойка*. 10 арк.

4. Волинець Н. «Боян» Бережанський. *Тернопільський енциклопедичний словник* : у 4-х т. / [ред. кол.: Г. Яворський та ін.]. Тернопіль : «Збруч», 2004. Т. 1 : А – Й. С. 181.

5. Іздепська-Новіцька М. Хорове товариство «Бережанський Боян»: історико-краєзнавчий аспект. *Молодь і ринок*. 2017. № 7. С. 121–126.

6. Колодій Я. Остап Нижанківський. Львів : «Логос», 1994. 64 с.

7. Статут і періодичні відомості про зміни складу керівників музично-співацького товариства «Боян» в м. Тернопіль Тернопільського повіту. *Державний архів Тернопільської області*. Ф. 231. Оп. 2. Спр. 5988. 13 арк.

8. Статут і періодичні відомості про зміни складу керівників музично-співацького товариства «Боян» в с. Бережани Бережанського повіту. *Державний архів Тернопільської області*. Ф. 231. Оп. 2. Спр. 5983. 26 арк.

9. Ханик Л.Р. Історія хорового товариства «Боян». Львів, 1999. 121 с.

*Зоряна ГНАТІВ,
канд. філос. наук, доц. кафедри
вокально-хорового, хореографічного
та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка*

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ДІЙСНІСТЬ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

Сучасні цивілізаційні виклики та трансформаційні процеси ставлять перед українською освітою та культурою неабиякі вимоги та завдання. В культурно-мистецькому просторі сучасної України, а також за її межами реалізація про-світницьких проєктів, мистецьких акцій, концертів, фестивалів, популяризація кращих зразків національного мистецтва є вкрай необхідною сьогодні, в часи боротьби за свою державу та життя, національну гідність та ідентичність, культуру та мову.

***Ключові слова:** музична культура, просвітницькі проєкти, творчість, музиканти, сучасна Україна.*

Музична культура залишається на рівні національної проблеми та потребує багатьох зусиль в питаннях її формування, побутування, якості тощо, адже «культурність і цивілізованість є показником розвитку людства, країни, нації... Мистецтво – це діалог із людьми, що «працює» на людей, на їхні серця, на їхнє мислення та здатне впливати на формування їхнього світогляду» [2].

Неабиякі виклики у пошуку можливостей зацікавлення та зростання ролі високого мистецтва, особливо серед молодого покоління лежать як перед владою, педагогами, батьками, мистцями, так і перед сучасними композиторами. На думку Золтана Алмаші, «для композитора важливо не замикатися в академічності, потрібно шукати якісь нестандартні рішення і в самій творчості, і в її презентації. Крім того, ми, академічні музиканти, просто мусимо створити потужне «лобі» як альтернативу низькопробній розважальній музиці. Вона заповонила весь простір – реальний і віртуальний. Це як купи сміття у приміських лісах!» [1]. Більше того, «сучасний молодий український композитор нечасто може собі дозволити «просто

писати музику». Він грає сольні концерти, створює ансамблі сучасної музики, навчається, викладає, бере участь в організації фестивалів, домовляється з концертними залами, поліграфічними фірмами тощо. І при цьому чітко розуміє, що живе посеред випаленого поля... Покоління «за 50», яке застало радянські часи, сконцентрувало свій праведний гнів на держструктурах; «за 40» – іронічні песимісти, мовчки пишуть музику; «до і після 30» – помірковані оптимісти, котрі покладаються на власні таланти, працьовитість і хоробрість на межі відчаю. Державу приймають, хоча й не розуміють, з професії іти не планують, багато працюють і так само багато думають» [1].

Звичайно, є багато проблем в царині сучасної української музики, композиторства, виконавства. Про це говорять професіонали, фахівці своєї справи, це відчуває глядач та слухач. «Сьогодні, безумовно, існує небезпека впливу «чужих» стилів, «чужої» музики, еkleктизму, що, власне, характерно для епохи постмодерну. Шнітке казав: «Усе, що зараз пишеться, вже колись було написано». Тому, мабуть, композиторам епохи Ренесансу чи бароко було значно легше: вони жили ніби в певному вакуумі, не зазнавали такого впливу інформації, як ми, а отже, мали більше шансів творити оригінальну, самобутню музику. Сьогодні композитор не може керуватися лише власними емоціями, уподобаннями. А вибір кожного композитора – це річ глибоко індивідуальна... Звісно, академічна музика в Україні сьогодні в досить занедбаному стані, як і культура взагалі, – через неналежне фінансування, відсутність підтримки з боку відповідних державних структур» [1].

Позитивним є те, що на мистецькому горизонті зараз знаходиться багато неординарних творчих особистостей. Одні творять мистецтво, інші – втілюють музичні надбання у життя, ще інші навчають і піднімають рівень культури, а є і такі, що роблять це паралельно. Протягом останнього десятиліття варто відзначити досить потужну культурну музичну політику, навіть попри її недофінансування та інші проблеми, які ми згадували вище. Серед найбільш відомих мистецьких заходів – міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону», мистецький проект «Дивосвіт», конкурс «Українські композитори-дітям», фестиваль «Kyiv Music Fest», Міжнародний фестиваль музичного мистецтва «Віртуози»,

Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти», які проходять у Львові, Фестиваль музики львівських композиторів «Львівські прем'єри», Фестиваль музики В. Сильвестрова, фестиваль музики Вікторії Польової «Сімург-фестиваль», Міжнародний форум «Музика молодих», Міжнародний конкурс молодих композиторів «Gradus ad Parnassum», арт-проект «Три «С». Зокрема, останній присвячений трьом відомим композиторам української сучасної класичної музики – М. Скорику, В. Сильвестрову і Є. Станковичу, який охопив не тільки Київ, але і інші регіони України. За організаторським задумом кожен композитор мав тур українськими містами з авторськими концертами. Проект отримав багато овацій та позитивних відгуків мистецтвознавців та композиторів. Голова Київської організації Національної спілки композиторів України Г. Гаврилець відзначила, що «колеги-композитори й музикознавці завжди з пієтетом ставилися до славетної «тріїці» сучасних класиків: Скорика – Станковича – Сильвестрова. Ідею, щоб об'єднати ці імена в одному проекті, вдало впровадив у життя молодий та енергійний музикант із яскраво вираженою менеджерською «жилкою», віолончеліст О. Пірієв, і наразі ми стали свідками захоплюючого нового мистецького проекту... Проект «Три С» – це насамперед абсолютно новий формат промоції найкращих досягнень сучасного українського музичного мистецтва. Це не суто комерційний, а, насамперед, соціально спрямований проект із чітко окресленою концертно-просвітницькою програмою. Презентація шедеврів легендарних композиторів у містах України – це і формування нової слухацької аудиторії, і розширення географії шанувальників саме українського класичного продукту [3, с. 15–16].

В умовах сучасних викликів, через пандемію та війну відбуваються різноманітні дистанційні конкурси та фестивалі. Завдяки цьому стали більшими можливості презентації мистецької діяльності як учнів, студентів, так і професійних діячів як в Україні, так і за її межами. Твори відомих українських композиторів продовжують сьогодні звучати на різних сценах світу, даруючи публіці невичерпне джерело краси національного музичного мистецтва. А в Україні сьогодні наша національна музика звучить в умовах воєнного стану, в зруйнованих містах, будинках, сценах, в укриттях, в окопах, серед розвою ракет та винищувачів, бо

міцний український народ не здолати, міцну віру не зламати, українську культуру та пісню не знищити.

У підсумках 2022 року Державного агентства України з питань мистецтв та мистецької освіти зазначено, що «під час війни українське мистецтво теж перетворилось на потужну зброю. Воно стало рупором, який доносив голос нашої країни до всього світу, та розповідаючи про нашу трагедію закликав до допомоги. Але в цей же час воно стало і щиром, тим щиром який допоміг нам осмислити все, що відбувається, та знайти сили і відваги мужньо протистояти ворогу» [4].

Вагомим імпульсом на сьогодні є різноманітні просвітницькі проекти, зокрема арт-терапевтичного музичного спрямування. Одним із таких, запровадженим Харківським національним університетом мистецтв імені І.П. Котляревського активно займається Юлія Ніколаєвська – відома музикознавиця, докторка мистецтвознавства, професорка, авторка і ведуча проєкту «Piano 119». ««Piano 119» – це фортепіанна музика за 119 років, тобто музика написана з 1900 по 1918 рр.», зазначає Ю. Ніколаєвська у своєму інтерв'ю, де ділиться інформацією про інтелектуальний культурний продукт, класичну музику та важливість таких проєктів для сучасної молоді [5].

Так, жорстока війна продовжує руйнувати українське суспільство. Мистецтво, що перебувало і так в не найкращих умовах сьогодні опинилось під небезпекою та знищенням. Багато творчих особистостей вимушені були покинути територію України, рятуючи своє життя, життя своїх рідних та близьких. Країну покидає потужний мистецький потенціал. І чи повернеться він...? Питання риторичне. Але попри всі обставини, з вірою в перемогу, у Збройні сили України, незламністю духу, кропіткою роботою, спільними стараннями творчого потенціалу країна продовжує тримати культурно-освітній рівень, наповнюватись активністю прогресивних науковців, педагогів, мистців з великими та досяжними перспективами творення світлого майбутнього.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бентя Ю. (2009). Музиканти, пред'явіть ваші ноти. URL: https://zn.ua/ukr/ART/muzikanti,_predyavit_vashi_noti__molodi_ukrayinski_kompozitori_yak_voni_po_zhivayut_i_scho_pishut.html (дата звернення: 10.11.2023).
2. Гнатів З. (2022). Виклики мистецької едукції в сучасних умовах «турбулентності»: рятівна сила національної свідомості. *Педагогічні науки: теорія та практика*. № 3. С. 18–23. URL: <https://doi.org/10.26661/2786-5622-2022-3-17> (дата звернення: 12.11.2023).
3. Голинська О. (2016). Скорик, велика прем'єра. *Дзеркало тижня. Україна*. С. 15–16.
4. Державне агентство України з питань мистецтв та мистецької освіти (2022). Мистецтво – це сила! Підсумки 2022 року від Держмистецтв. URL: <https://arts.gov.ua/pidsumky-2022-roku/> (дата звернення: 19.11.2023).
5. Юлія Ніколаєвська про проект Піано 119. (2022) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QU0LOc3sxME> (дата звернення: 20.11.2023).

*Руслана ЛОЦМАН,
канд. пед. наук, доц. кафедри вокального виконавства
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського
Українського державного університету
імені Михайла Драгоманова*

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ «ПISУЛЬКИ ВІД МАМУЛЬКИ» ЯК РОДИННА АРТ-ТЕРАПІЯ У ЧАС ВІЙНИ

У статті розглядається арт-терапевтична функція мистецького авторського проекту, що виник у відповідь на загрози воєнного часу як альтернатива в налагодженні психологічної рівноваги дітей в позашкільний час. Родинна арт-терапія як необхідність сучасності та діалогова взаємодія між батьками й дітьми, стала основою для написання книги поетичних, прозових та музичних творів, що спрямовані на морально-психологічне, національно-патріотичне виховання підростаючого покоління українців, які опинились в умовах війни. Презентоване видання автора статті «Писульки від мамульки» – це 21 аудіо-казка, казки для читання вдома та в школі, пісні для слухання та вивчення в класі, відеоролики, які доповнюють зміст книги – все це може стати в нагоді вчителям-методистам, вихователям та педагогам різних закладів освіти, працівникам культури та зацікавленим українським родинам.

Ключові слова: *мистецький проект, арт-терапія, війна, родина, казка, пісенний щоденник, вірші, пісні, відеоролик, кюар-код.*

Розпочинаючи з весни 2014 року, коли відбулось військове вторгнення ворожих московських військ на територію нашої держави, і аж донині та ще невідомо скільки років попереду чекає нас ця боротьба за власну національну ідентичність та збереження майбутнього роду. Діти, як найбільш чутливі спостерігачі сучасної війни, потребують нашої підтримки та психологічного розвантаження після тривалих тривог і стресів. Це, зі свого боку, ставить перед педагогами нові завдання – пошуки арт-терапевтичних засобів для зміцнення морального здоров'я маленьких українців. З власного досвіду прикладом таких дієвих засобів є пісня, бесіда і казка.

Впродовж тривожного 2022 року, підбираючи різні методи впливу на дитячу психіку в час оголошеної повітряної тривоги, на допомогу прийшла казка. Але не просто та, яку всі знають з книг видатних авторів. А саме та, яка би містила сюжети з Героями теперішнього часу і могла додати впевненості у завтрашньому дні та сприяла спокійному сну. За півтора роки творчих напрацювань було довершено мистецький проект «Писульки від мамульки», який став прикладом родинної арт-терапії у час війни та орієнтиром для наслідування іншими родинами в Україні та поза її межами.

Проект стартував у соціальних мережах у вигляді своєрідного блогу багатодітної мами, яка виховує дітей українською піснею, пише їм нові казки та вірші, а ще встигає зафіксувати словечка-смішнюльки малят. Цьому передувало трирічний досвід родинного виховання засобами української пісні – від весни 2020 року, коли в час карантину було знято документальний фільм «Пісенна світлиця» на основі впровадженої авторської методики «Пісенного щоденника». Відтоді спів став щоденною родинною арт-терапевтичною грою, результатом якої були 265 коротких відеороликів з виконанням різних українських пісень в родинному колі та їх поширення широкій аудиторії. Під хештегами #ПісеннийЩоденник та #ПисулькиВідМамульки в інтернет-мережі можна знайти безліч дописів на тему материнства, виховання дітей, патріотично-просвітницької роботи автора.

Проте, найбільш масштабним мистецьким проектом «Писульки від мамульки» був реалізований восени 2023 року за підтримки Українського культурного фонду, оскільки презентація книги відбулась в 12 різних закладах – від бібліотек до концертних залів Києва, Львова, Варшави. Інноваційною стороною проекту – вміння поєднувати живе слово, спів та відео презентаційні матеріали, імпровізаційність та доступність до широкої та різновікової аудиторії. У книзі вміщені пісні для дітей, до яких також створено відеокліпи та подано посилання у вигляді к'юар-кодів. Тож вся книга ілюстрована кольоровими додатками та мультимедійними матеріалами, що можуть бути використані як в практиці родинного перегляду, так і під час проведення культурно-освітніх заходів.

Арт-терапевтична функція проекту «Писульки від мамульки» полягає в створенні переможних казок про «Козака-Визволяку», «Безстрашку», «Каску», «Чарівну пектораль», «Ластівчине гніздо» в Криму, яке чекає повернення до України. Авторські казки наповнені українознавчим змістом та спрямовані на патріотичне виховання маленьких українців. Є з-поміж тем і такі, які стосуються виховання чеснот та моральних принципів, гарної поведінки тощо: «Принцеса Сварка», «Жлобко», «Суржик», «Зомбик», «Фантазерка», «Погана і хороша мама», «Канікули» та інші. В межах реалізації проекту було записано та змонтовано в домашній студії 21 аудіоказку за участю трьох дітей автора – 2,5-річного Тарасика, 7-річної Оріяни та 6-річної Милади. Слухаючи казку у виконанні мами і дитини, кожна людина відчує важливість комунікації з родиною після складного робочого дня. У книзі розміщено малюнки 15 юних художників, які читали казки та створили власні ілюстрації до них.

Висновки. Мистецький арт-терапевтичний проект «Писульки від мамульки» може бути корисним для вчителів та методистів, вихователів і родин, оскільки представляє інноваційні розробки авторки, як: «Пісенний щоденник», «Пісенний кошик», «Пісенна світлиця», «Пісенна мандрівка», «Пісенна казка» тощо. Електронний варіант книги для завантажування та аудіо казки вже викладені в інтернеті і доступні за кюар-кодами нижче:



1) електронний варіант книги;



2) електронний варіант аудіоказки

Тетяна МЕДВІДЬ,
канд. пед. наук., доц. кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

ВПЛИВ МИСТЕЦТВА НА ДУХОВНИЙ РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ

У статті охарактеризовано термін «духовність» та розкрито цінність духовного розвитку особистості. Розглянуто духовний розвиток у почуттєво-емоційній сфері, моральній, діяльнісно-вольовій, в естетичному світосприйнятті тощо. Висвітлено вплив мистецтва на духовний розвиток особистості, подано шкалу духовних цінностей та виокремлено компоненти духовності. У публікації наголошено, що завдання формування духовної культури особистості є дуже важливими на сучасному етапі розвитку суспільства.

Ключові слова: *духовний розвиток; духовні цінності; духовна культура; мистецтво.*

У процесі національного відродження України особливо гостро постає проблема духовного розвитку особистості. Духовний розвиток у почуттєво-емоційній сфері – це перехід від простих емоцій до здатності співчувати та переживати духовні стани, у моральній сфері – від егоцентризму до гуманізму, у діяльнісно-вольовій – від мимовільних дій до духовних вчинків; у естетичному світосприйнятті – від споглядання естетичних об'єктів до естетичної діяльності. «Незважаючи на те, що людина живе в матеріальному світі, і мабуть має найбільше потреб в матеріальних речах, все ж таки духовні потреби та ідеали завжди залишаються вищими цінностями особистості. Релігійні морально-духовні настанови тисячоліттями скеровували напрям розвитку людства», – переконливо зазначає З. Гнатів [2, с. 100].

У громадянському суспільстві вироблено струнку шкалу духовних цінностей: це свобода совісті, ідея рівності всіх людей, істина, добро, краса, а також людська гідність та честь, справедливість, відповідальність, засудження жорстокості, християнська віра, духовна насолода. В структуру духовного світу

людини входять інтелектуальна діяльність, чуттєво-емоційне життя, волюві дії та вчинки особистості. Вдосконалення і розвиток духовного світу людини відбувається в процесах усвідомлення, самосвідомості та самопізнання.

Про цінність духовного розвитку особистості йде мова у публікаціях О. Вишневського, З. Гнатів, Л. Московчук, О. Мельниченко, Л. Перетятко, М. Тесленко та ін. Проблеми вивчення впливу духовних творів на розвиток освіти та мистецтва присвячені праці О. Дем'янчука, Б. Кудрика, Ю. Медведика, Л. Остапенко, Л. Радковської, С. Щербини та ін.

Термін «*духовність*» першочергово пов'язаний із внутрішнім світом людини, її моральним життям і має відтінок оціночної категорії, що переплітається з релігією. Втрата духовності рівнозначна втраті людяності. Тому формування духовних потреб особистості є найважливішим завданням виховання [3, с. 106]. Духовність як високе начало завжди протиставляється вульгарному, аморальному, гріховному. «Духовність – це сила, яка впливає на душу людини, хвилює її, захоплює та надихає на активність» [8, с. 285]. Одними із форм прояву духовності є духовні почуття: совість, любов, каяття, провина, віра, надія. Л. Московчук визначає духовність як метахарактеристику людської особистості, яка охоплює розуміння навколишнього світу, сенсу життя, інтелектуальний, моральний, естетичний розвиток особистості, сприймання релігійних традицій як частини світової культури [5, с. 204]. Головним аспектом духовності завжди виступало мистецтво. Воно допомагає оцінювати та пізнавати навколишній світ, поширювати різноманітні ідеї, розвивати творчі можливості особистості. Окрім того, мистецтво – один із найпотужніших засобів національного виховання. Воно сприяє формуванню світогляду людини та її моральних якостей. «Мистецтво – один з найбільш важливих засобів приєднання особистості до загальнолюдських духовних цінностей через особистий внутрішній досвід, через власне емоційне переживання» [4, с. 133].

Вітчизняні педагоги та науковці повсякчас приділяють велику увагу питанням розвитку духовної культури молоді засобами мистецтва, оскільки воно розвиває емоційне сприйняття, активізує розумову діяльність, творчий потенціал,

допомагає збагатити сферу почуттів людини та вплинути на духовний світ особистості. «Духовна культура – це найбільш важливий, історично обумовлений і практично необхідний фактор розвитку особистості, і людина прагне до подальшого вдосконалення духовної культури. Складовою частиною духовного потенціалу особистості є гуманізм – один зі шляхів духовної досконалості» [6, с. 148]. С. Щербина та інші науковці виділяють такі компоненти духовності: ціннісний компонент, який містить духовні ціннісні орієнтації та духовні потреби; інтелектуально-пізнавальний, який представлений критичністю мислення, допитливістю, спостережливістю; діяльнісний, що передбачає духовний саморозвиток; почуттєво-емоційний, що проявляється у здатності переживання різноманітних почуттів та емоцій чи духовних станів; естетичний, що виявляється у прагненні людини до краси, гармонії, досконалості; гуманістичний, що виявляється у повазі до внутрішнього світу іншої людини [8, с. 285–286].

Висновки. На початку третього тисячоліття, як ніколи, постає необхідність осмислення та впровадження у життя духовних цінностей. Наукові дослідження свідчать, що завдання формування духовної культури особистості є дуже важливими на сучасному етапі розвитку суспільства. «Система освіти і виховання, просвітницькі, культурно-освітні заклади та засоби інформації становлять ті джерела, через які духовні надбання стають здобутками індивіда. Кожен, хто несе відповідальність за виховання молодого покоління, повинен спрямувати всі свої зусилля на їх формування і розвиток» [1, с. 38]. Тому заклади загальної середньої освіти покликані сприяти відтворенню та утвердженню духовної культури, виховувати духовно зріле покоління.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гнатів З. Патерни європейської інтеграції: освіта, культура, мистецтво. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи. Збірник наукових праць. Спецвипуск, присвячений євроінтеграційній тематиці. 2022. Том 1. С. 35–38.*

URL: http://chasopys.ps.npu.kiev.ua/archive/spec_2022/part_1/7.pdf) (дата звернення: 24.10.2023).

2. Гнатів З. Релігійна стрижнева основа в українській культурі та освіті: духовний пошук, національний досвід, філософська традиція. *Молодь і ринок*. 2013. № 9. С. 99–103. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Mir_2013_9_23 (дата звернення: 04.11.2023).

3. Гончаренко С. Український педагогічний словник. Київ, 1997. 376 с.

4. Мельниченко О. Вплив музики на духовний розвиток особистості. *Наукові записки. Серія : Педагогічні науки* : збірник наукових статей. Київ : Вид-во НПУ ім. М.П Драгоманова, 2018. Вип. 138. С. 132–138. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/24228/Mel%e2%80%99nichenko.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 10.11.2023).

5. Московчук Л. Морально-естетичне виховання учнівської молоді засобами духовної музики. *Вісник львівського університету. Серія педагогічна*. 2004. Вип. 18. С. 202–206. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/pedagogics/article/viewFile/6299/6307> (дата звернення: 01.11.2023).

6. Перетятко Л., Тесленко М. Вплив музики на розвиток морально-естетичних почуттів дитини. *Психологія і особистість*. 2015. № 2 (8). Ч. 2. С. 138–150. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/4836/1/Peretjatko.pdf> (дата звернення: 04.10.2023).

7. Радковська Л. Викладання музики та її вплив на духовний розвиток вихованців Києво-Могилянської академії. *Роль християнства в утвердженні освіти, науки та мистецтва: історія, уроки, перспективи* : науковий збірник / за ред. В. Павлюка, В. Чернець та ін. Рівне, 2000. С. 246–250.

8. Щербина С. Духовний розвиток та формування духовної культури особистості – найважливіші завдання сучасної освіти. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2016. Вип. 50 (103). С. 283–291. URL: <http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2016/50/38.pdf> (дата звернення: 01.11.2023).

Мар'яна ПОЛТОРАК,
магістр, д-нт Жешувського Університету,
Польща;
(наук. кер. **Ольга ПОПОВИЧ,**
проф. Краківської музичної академії
ім. К. Пендерецького,
проф. Інституту Музики
Колегіуму Гуманістичних Наук
Жешувського Університету,
Польща)

UKRAINIAN ART SONG PROJECT – ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ І ОСВІТНІЙ АСПЕКТ

Дана праця має на меті описати і запропонувати новий портал для пошуку нотних партитур мистецьких пісень українських композиторів для всіх суспільних груп. Ukrainian Art Song Project – це перша ініціатива такого виміру в історії популяризації української вокальної лірики. Ініціатива, якої автором є Павло Гунька, виносить українську професійну музику на світові вершини. У даній статті знаходиться короткий опис початку і перебігу проекту, плани, а також очікуваний результат, основною метою якого є популяризація української вокальної лірики. Проект є широкомасштабним і міжнародним.

Ключові слова: *Ukrainian art song project; українська мистецька пісня; вокальна лірика; українські композитори; Павло Гунька.*

Професійне вокальне мистецтво в Україні бере свій початок приблизно від XVI століття. Музична освіта зароджувалась у ремісничих цехах і, як це було прийнято, знання переходили від майстра до учня¹. Важко сказати, коли саме зародилось культурне життя на теренах східнослов'янських земель, але вважається, що це сталося після запровадження християнства у Київській Русі. Як це зазвичай буває, нова культура не поглинула стару, а, так би мовити, нашарувалася. Відбувався процес накладання християнської музики на язичницьку, котра глибоко закорінена в мотиви самобутньої і неповторної

¹ Пор. Лілія Корній, Богдан Сюта, *Історія української музичної культури*, 2011, НМАУ ім. П.І. Чайковського.

української усної народної творчості² Протягом століть було накопичено значне творче багатство, створено оригінальні музичні жанри і стилі вокальної музики, виховано плеяду співаків та композиторів.

Повертаючись до розвитку професійного вокального мистецтва в Україні варто зазначити, що група українських співаків прикрашала своїм співом єпископські церковні палати, як «славний співець Митуса»³ у Перемишлі. Кожного року ми чуємо і бачимо як стрімко українські співаки поповнюють оперний ринок в рядах з найкращими майстрами вокального мистецтва.

Італійська опера мала значний вплив на розвиток професійного вокального мистецтва в Україні. Багато італійських викладачів, які дивувалися багатству вокальних можливостей і природних даних українських співаків, почали сприяти впровадженню міжкультурного діалогу та нового стилю співу⁴. Наприклад відома українська співачка Софія Соловій навчалась протягом декількох років в Італії, що дуже збагатило її вокальну майстерність⁵. Зі свого боку, українські співаки отримують користь від різноманітних методик викладачів співу з інших європейських країн (Німеччина, Франція, Польща), де вже склалися національні співочі школи⁶. Хоча варто зазначити, що не зважаючи на можливість обміном інформації, українська вокальна педагогіка часто забуває про вимоги ринку праці і тому українським оперним співакам часто бракує стильових навичок.

Зважаючи на історичні події нашої країни, багато музикантів і педагогів почали успішно виконувати викладацьку діяльність закордоном і, таким чином, ще більше розповсюджувати багату українську культуру по світу серед них Олександр Теліга, Семен Шкурган, Ігор Кушплер.

У часи, коли український продукт є брандом, музиканти повинні скористатись нагодою і в як найпростіший спосіб дозволити іноземцям дістатись до нашої прекрасної музики. Часто виконавці стикаються з проблемою відшукання

² Пор. Лілія Корній, Богдан Сюта, *Українська музична культура. Погляд крізь віки*, 2014, Київ: «Музична культура», С. 28

³ Див. Микола Котляр, Наталія Яковенко, Петро Сас, Віталій Щербак, Валерій Смолій, Олександр Гуржій *Історія України в особах: IX–XVIII ст.*, «Україна», 1993, 396 с.

⁴ Пор. Богдан Гнидь, *Історія вокального мистецтва*, 1997, НМАУ

⁵ З доповіді Софії Соловій на курсі «Akademia Brzmień» в Перемишлі.

⁶ Пор. Богдан Гнидь, *Історія вокального мистецтва*, 1997, НМАУ

нот тих чи інших композиторів. Молоде покоління музикантів, котре все частіше вибирає електронну версію, а не друк, можуть стикнутись із браком доступних порталів з нотами саме українських композиторів. Виникла необхідність відгукнутись на потреби сучасного молодого покоління. Одним із таких людей є британсько-український оперний співак Павло Гунька, котрий вже протягом багатьох років працює над створення порталу, доступного усім і кожному у будь-якій точці світу. Павло Гунька разом із командою небайдужих людей вирішують створити проєкт, який дозволив би вільно отримати усі ноти українських мистецьких пісень.

Павло Гунька – бас-баритон з Великої Британії, син англійки і українця⁷, який вперше гастролював в Україні у червні 2016 року з циклом концертів під назвою «Шевченко і Шекспір. Мрії, прагнення, відчай». Він, лінгвіст за освітою, також навчався на юриста і згадує, що вистачило лише на 4 роки адвокацької роботи, адже, як сам говорить: *...я маю бурхливу душу, я мусів шукати де це може проявитися...*⁸. Пізніше вирішив вчитись приватно співу і вже більше 30 років успішно робить кар'єру як оперний співак⁹. Концертував з найбільшими диригентами сучасності у найкращих оперних театрах світу. Співак відрізняється багатством інтерпретацій. Як сам зазначає, для нього кожен виступ це як ще одна репетиція, спроба знайти ще щось нове у словах і музиці. Як говорить Павло Гунька диригенти хочуть чути лише голосу і музики вони хочуть чути що думає співак¹⁰.

Як згадує Павло, у 1975 році в подарунок від свого батька молодий юнак отримав всі твори Кирила Стеценка. В той час, коли співак займався в аматорському хорі при греко-католицькій церкві, момент, коли для нього відкрилася українська мистецька пісня в постаті творів видатного композитора Кирила Стеценка, Гунька вже не зміг залишитись байдужим до української вокальної лірики¹¹.

⁷ Див. <https://philharmonia.lviv.ua/collective/actors-629/> (дата звернення: 15.11.2023)

⁸ Див. <https://ukrainianartsong.art/2023/04/09/what-is-an-art-song-5/> (дата звернення: 15.11.2023)

⁹ Див. https://youtu.be/upGMw_RjCF0?si=biWLkg9fZv3n-OmX (дата звернення: 15.11.2023)

¹⁰ Див. <https://ukrainianartsong.art/2023/04/09/what-is-an-art-song-5/> (дата звернення: 15.11.2023)

¹¹ Див. https://youtu.be/upGMw_RjCF0?si=biWLkg9fZv3n-OmX (дата звернення: 15.11.2023)

Він уже близько 30 років співає цей репертуар на різних сценах світу і завжди стикається з позитивними відгуками, але також і з жалем чому ця музика не є такою популярною як Шуберта чи Брамса¹².

У 2004 році виникла думка реалізації проєкту Ukrainian Art Song Project¹³. Павло Гунька був запрошений співати Фальстафа у Канадський опері, серед публіки було майже 500 українців, які після виступу в розмові зі співаком запитали його чи хотів би мати свій внесок до української культури¹⁴. Цей факт спричинив, що у 2005 році були видані усі мистецькі пісні Кирила Стеценка. Внук Стеценка написав дуже гарного вдячного листа, Павло Гунька з командою, що спричинило згромадження фінансів на продовження проєкту – видано вокальну лірику Миколи Лисенка – 124 твори, 75 з яких є абсолютними шедеврами української музики. Процес видання цієї позиції тривав 3 роки¹⁵.

Твори написано на 6-ти CD – 6 годин музики. Кожен диск має свою тему – природа, любов, доля, історична тема, філософічна тема і цикл солоспівів на слова Генріха Гейне¹⁶.

Записано також 55 пісень Якова Степового. У 2016 році було записано ще 352 твори з репертуару солоспівів українських композиторів¹⁷.

У проєкті взяло участь 18 співаків іноземців, одним з яких є Росел Брон – найкращий баритон Канади, котрий на одному з концертів поєднав музику Брамса, Шумана, Лисенка і Стеценка. Як сказав – (...) *вибрав ці пісні не тому, що вони українські, а тому що вони фантастичні(...)*¹⁸.

Павло Гунька переконаний, що незважаючи на погані прогнози для класичної музики, в мистецькій пісні є деталі які співак шукає у своїй душі, тому ця пісня буде актуальною завжди, на відміну від популярної, котра немає так багато виконавських вимог і нюансів¹⁹.

¹² Див. https://youtu.be/upGMw_RjCF0?si=biWLkg9fZv3n-OmX (дата звернення: 15.11.2023)

¹³ Далі UASP

¹⁴ Див. <https://ukrainianartsong.art/2023/04/09/what-is-an-art-song-5/> (дата звернення: 15.11.2023)

¹⁵ Див. <https://ukrainianartsong.art/2023/04/09/what-is-an-art-song-5/> (дата звернення: 15.11.2023)

¹⁶ Пор. Ольга Попович, *Pieśń solowa w twórczości kompozytorów ukraińskich XIX i pierwszej połowy XX wieku*, Rzeszów, 2009

¹⁷ Див. <https://ukrainianartsong.art/2023/04/09/what-is-an-art-song-5/> (дата звернення: 15.11.2023)

¹⁸ Див. https://youtu.be/upGMw_RjCF0?si=biWLkg9fZv3n-OmX (дата звернення: 15.11.2023)

¹⁹ Див. <https://ukrainianartsong.art/2023/04/09/what-is-an-art-song-5/> (дата звернення: 15.11.2023)

В авторів UASP виникла проблема термінології, як назвати жанр репертуару яким вони займаються. Було вирішено знайти музиколога котрий проаналізує всі терміни і виокремить один властивий. До співпраці запросили Василя Сидоренка, який звернув увагу саме на назву українська мистецька пісня. Вирішено вживати саме такого терміна.

Проект UASP наполегливо підтримує дуже високі стандарти. Окрім Павла Гуньки, який зібрав низку відомих канадських оперних зірок, усі піаністи та інструменталісти є визнаними професійними артистами. Серед них – вокалісти: Павло Гунька, Бенджамін Баттерфілд, Расл Браун, Елізабет Тернбуллб Ізабел Байракдарян, Еллісон Макгарді, Роберт Гледоуб Крістіна Сабоб Моніка Вішер, Майкл Колвін, Бретт Полегато, Ірина Ключковська, Галина Піх, Колін Ейнсворт, Володимир Шагай, Ірина Семенюк, Андрій Стецький, Юрій Григоращ, Наталія Юрченко, Вірджинія Хатфілд, Андреа Людвіг, Лаура МакАльпін, Наталі Паулін та інструменталісти: піаністи – Мар'яна Самотос, Роман Марченко, Віталій Бобровський, Олег Кирилюк, Григорій Скалозубов, Ольга Добровенко, Ольга Козлан, Марія Бойко, Альберт Кривольот, Мія Бах, Серуж Краджян, Керолін Мауле, Кінза Тирель, Аннالی Патіпатанакун (скрипка), Роман Борис (віолончель), Дуглас Стюарт (флейта).

Кожен аспект проекту має найвищу якість. Всі записи досі здійснювалися на студії Глена Гулда в Торонто. Крім того, буклети до компакт-дисків є надзвичайно вичерпними й інформативними. Окрім біографічних відомостей про композиторів та виконавців, вони вміщують ґрунтовні музикознавчі статті.

Запис музики – це лише перша фаза проекту. Друга фаза UASP називається всесвітня бібліотека, і вона включає друковану версію твору. Існує сумлінність у забезпеченні широкої доступності цієї музики. Всі партитури, які були записані та видані, можна безкоштовно завантажити на вебсайті. Оскільки ці матеріали є у відкритому доступі, вони не захищені авторським правом і можуть бути скопійовані, розповсюджені та виконані.

Третій, завершальний етап проекту UASP, передбачає виконання та популяризацію цієї музики. Це відвідування різних шкіл, музичних факультетів та

музичних консерваторій, щоб познайомити студентів з цією великою кількістю існуючого вокального репертуару. Павло та інші артисти вже виступали в різних університетах, консерваторіях, на фестивалях та наукових конференціях.

Технології та соціальні медіа, а також загальне просування та популяризація зробили можливим, щоб новини про цей проект дійшли до різноманітних суспільних груп. До того часу в рамках проекту зібрано 1 161 українську авторську пісню. Павло Гунька прогнозує, що в кінці проекту може їх бути 2000. Серед них найбільш видатні українські композитори, як: Микола Дремлюга, Леся Дичко, Микола Фоменко, Петро Гайдамака, Дмитро Клебанов, Борис Лятошинський, Георгій Майборода, Юлій Мейтус, Мирослав Скорик, Ігор Соневицький, Валентин Соневицький та ін.²⁰

Сьогодні на сайті можна знайти записи пісень таких композиторів як Кирило Стеценко, Микола Лисенко, Яків Степовий, Денис Січинський, Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Стефанія Туркевич, Остап і Нестор Нижанківські, Ярослав Лопатинський, Мирослав Волинський, Ігор Соневицький, Антін Рудницький та Олександр Козаренко.

Проект є постійно в реалізаційному процесі тому на разі ще немає у доступі записів пісень таких композиторів як, наприклад, Олександр Яцовчук, Федір Якименко, Борис Лятошинський, Дмитро Клебанов, Юрій Мейтус.

Повністю наповненими являються графи з Кирилом Стеценком та Миколою Лисенком, а також галицькими композиторами. Останніх помістили в дві спільні збірки – до першої увійшли С. Людкевич, В. Барвінський, С. Туркевич, і Д. Січинський, а до другої Остап Нижанківський, Нестор Нижанківський, Я. Лопатинський і М. Волинський. Ще наповнюються закладки на тему Ігора Соневицького, Антіна Рудницького, Олександра Козаренка.

Вигляд сайту дуже прозорий. У графі кожного композитора, котрі вже повністю наповнені, можна знайти такі закладки – recordings (записи) – де розміщені усі виконані записи пісень; music scores (ноти) – можна завантажити

²⁰ Поп. Melanie Turgeon, *Broken Harp Strings: The Art Songs of Kyrylo Stetsenko and the Ukrainian Art Song Project*, <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/5ef2aa4b-d46d-4141-999f-b039675f6933/content> (дата звернення: 15.11.2023)

доступні версії у будь-яких тональностях; далі є графа booklets (буклет), в якому ми знаходимо тексти пісень чотирма мовами (українська, англійська, французька, німецька), короткі біографії композиторів та виконавців, а також коротка інформація про зародження мистецької пісні в Україні. Також під кожним твором знаходиться коментар від музикологів проекту, як введення у даний солоспів. Далі – графа literal translations & transliterations (літерацький переклад і транслітерація), де є короткий посібник, як правильно читати транслітерацію і пояснення, як саме повинні звучати ті чи інші приголосні і голосні в українській співочій вимові. Остання графа це audio spoken tekst (аудіозапис вимови тексту), де можна прослухати як правильно вимовляються слова та звуки, інтонацію і правильні акценти.

Висновки. Проєкт виконує освітню функцію. Він є загальнодоступним, спрямований до різних середовищ – як професійних так і аматорських. Освітній аспект даного проєкту також проявляється у тому, що виконавцями в основній більшості являються іноземні виконавці котрі в такий спосіб ознайомлюються і популяризуються українську музику яку нажаль раніше не стикалися.

Якщо проаналізувати готові продукти, які дає нам проєкт Ukrainian Art Song Project, то це перша ініціатива такого виміру в історії популяризації української вокальної лірики. Це абсолютна новинка на музичному ринку. Ініціатива, якої автором є Павло Гунька, виносить українську професійну музику на світові вершини. Показує, що вона до того часу не виконувалась за кордоном не тому, що не мала відповідного рівня, а тому, що ніхто про неї не знав. Проєкт Павла Гуньки дозволяє українській вокальній музиці заіснувати в найкращих кругах світової культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. 1997. НМАУ ім. П.І. Чайковського.
2. Корній Л., Сюта Б. *Історія української музичної культури*. 2011. НМАУ ім. П.І. Чайковського.

3. Корній Л., Сюта Б., *Українська музична культура. Погляд крізь віки*. Київ : Музична культура, 2014. С. 28.
4. Котляр М. *Історія України в особах: IX–XVIII ст.* 1993. 396 с.
5. Попович О. *Pieśń solowa w twórczości kompozytorów ukraińskich XIX i pierwszej połowy XX wieku*. Rzeszów, 2009.
6. Тургеон М. Broken Harp Strings: The Art Songs of Kyrylo Stetsenko and the Ukrainian Art Song Project.
7. URL: <https://ukrainianartsong.art/2023/04/09/what-is-an-art-song-5/> (дата звернення: 15.11.2023).
8. URL: https://youtu.be/upGMw_RjCF0?si=biWLkg9fZv3n-OmX (дата звернення: 15.11.2023)

*Галина СТЕЦЬ,
канд. пед. наук, доц. кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка*

СУЧАСНІ МЕТОДИ ВИКЛАДАННЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ГУМАНІСТИЧНОГО ПІДХОДУ

У представленому матеріалі розкривається проблема викладання музичного мистецтва, а саме впровадження в сучасний навчально-виховний процес методів, які сприяють розкриттю, насамперед, особистого творчого потенціалу кожної дитини, формуванню та розвитку її індивідуальних музичних здібностей.

Встановлено, що дотримання основних положень гуманістичного підходу при викладанні музичного мистецтва є надзвичайно важливою умовою ефективної модернізації системи вищої мистецької освіти України на шляху її інтеграції в єдиний міжнародний освітній простір, на основі яких відбуватиметься її подальше становлення.

Ключові слова: *методи викладання музичного мистецтва, гуманістичний підхід, мистецька едукція, навчально-виховний процес, творчі здібності, суб'єкт-суб'єктні взаємини, види музичної діяльності, творча особистість учня.*

Сучасний стан розвитку вітчизняної освіти характерний активним застосуванням гуманістичного підходу до процесу мистецької едукції, що сприяє виявленню різностороннього потенціалу особистості, формуванню її моральних якостей і почуттів задля збагачення власної культури та духовного внутрішнього світу. У цьому контексті особливо актуальною є мистецька освіта, художньо-естетичний вплив якої на особистість важко переоцінити.

Знецінення моральних цінностей сучасного молодого покоління зумовлене, насамперед, воєнними реаліями сьогодення, тому гуманістичне спрямування мистецького навчального процесу, практичні способи її реалізації стають одними з вагомих педагогічних проблем. На важливості гуманістичної орієнтації мистецької освіти наголошує Г. Падалка, яка у власних наукових напрацюваннях доводить

важливість «взаємодії сприймання, оцінювання й творення мистецтва як складових чинників художнього пізнання» [3, с. 12].

Процес викладання музичного мистецтва у сучасному закладі середньої освіти має бути спрямований на розкриття особистості учня, як найвищої соціальної цінності, виявлення його творчих здібностей, виховання високої музичної культури. Проведення уроку на високому фаховому рівні вимагає від учителя неабиякого хисту та докладання чималих зусиль, які передбачають сконцентрування власної уваги, пам'яті та мислення в різноманітних та, водночас, непередбачуваних педагогічних обставинах.

Сучасними методами викладання музичного мистецтва вважаємо різноманітні креативні способи взаємодії педагога та учнів, у процесі якої, безперечно, провідна роль відводиться для вчителя. На основі наукового дослідження Л. Сбітневої [4] щодо якісного проведення сучасного уроку музичного мистецтва спробуємо узагальнити ключові методи, які сприятимуть ефективній організації навчально-виховного процесу на уроках музичного мистецтва:

- *Вербальні методи* – застосування цих універсальних методів при викладанні даного предмету відбувається протягом всього уроку, адже усні пояснення педагога, так би мовити, «на словах» сприятимуть кращому та ефективнішому пізнанню учнями різноманітних видів музичної діяльності, серед яких ансамблевий спів, слухання музики, музична грамота, музично-ритмічна діяльність, різноманітні творчі завдання, які розвиватимуть креативність учня тощо. Систематичне використання цього методу у формі бесіди, чи співбесіди, різного роду повідомлень, цікавих розповідей у поєднанні з різноманітними наочно-слуховими, порівняльними методами, методами аналізу та узагальнення значно покращить процес мистецької едукації, сприятиме формуванню діалогічного стилю спілкування, що є однією з яскравих ознак гуманістичного спрямування мистецької освіти.

- *Метод спонукання до музичної діяльності* – застосування визначеного методу сприятиме формуванню позитивної атмосфери на уроці, атмосфери успіху,

унаслідок якої учні самостійно розв'язуватимуть поставлені художньо-пізнавальні завдання, тобто відбуватиметься процес виховання самостійності у школярів, що є важливою складовою гуманістичного підходу до процесу мистецької освіти;

- *Метод емоційного впливу* – сприяє ефективнішому залученню учнів до креативної діяльності, підкреслюючи величезний емоційний вплив музики на внутрішній світ особистості дитини;

- *Метод порівняння* – полягає у зіставленні музичних образів, засобів музичної виразності, що проявляються у процесі аналізу почутої композиції. Даний метод є доволі поширеним у навчальній практиці, оскільки виконання творчих завдань, з метою порівняння, передбачає формування пізнавального досвіду, розкриття індивідуальності;

- *Наочно-слуховий метод* – передбачає ілюстрацію різноманітного дидактичного матеріалу, демонстрацію музичних зразків, а також певних фрагментів з них за допомогою аудіо- та відеоапаратури та інше.

- *Проблемно-пошуковий метод* – використовується для створення певних пошукових обставин з визначеною проблемою, за яких відбувається розвиток творчості учнів, активізується мислення, пам'ять та увага. Як наслідок мистецької освіти, у школярів формуються особисті музичні вподобання, думки та погляди;

- *Метод узагальнення* – формування в учнів вміння самостійно визначати емоційно-образний зміст музичного твору, його ідею, трактувати категорію програмності в музичному мистецтві, різноманітні виразові засоби та інше;

- *Метод аналізу* – здійснюється у випадку розбору поданого навчального матеріалу, а саме ґрунтовне обмірковування школярами щодо основних музичних жанрів та інших фундаментальних понять [4].

Викладання музичного мистецтва, насамперед, сприяє розвитку музичних здібностей учнів, однак не у всіх дітей вони проявляються одночасно та відразу. Необхідно докласти неабияких зусиль у створенні відповідних умов щодо розкриття кожної особистості в мистецькому плані. *Метод анкетування* допоможе сучасному вчителю виявити рівень зацікавленості школярів, з врахуванням

їхнього власного досвіду, щодо певного виду до музичної діяльності чи мистецтва загалом.

Метод спостереження в сучасному музично-педагогічному процесі дає можливість визначити схильність школярів до конкретного виду діяльності в мистецтві та сприяти у подальшому їхньому вдосконаленню та розвитку виявлених здібностей. Ми погоджуємось з твердженням Л. Данько стосовно надання можливості вільного вибору кожній дитині улюбленого виду діяльності, адже, практично, усі учні проявляють інтерес до музичного мистецтва. Хтось краще співає і може проявити себе у вокальній діяльності, комусь добре вдається музикування, інші учні, засобами образотворчого мистецтва, вправно змальовують музичний образ [2].

Одним з ефективних сучасних методів викладання музичного мистецтва в контексті гуманістичного підходу є *метод діалогу*, застосування якого забезпечує організацію суб'єкт-суб'єктних взаємин між педагогом та учнями, спрямованих на розкриття їхньої індивідуальності та створення умов для власної успішної самореалізації та самовизначення. Саме діалогічний метод спілкування сприяє заохоченню до обміну думками між учасниками навчального процесу. На думку С. Горбенка, основна мета мистецької освіти полягає у шанобливому взаємовідношенні вчителя зі школярами, у «розвитку особистості учня; педагог і учень є рівноправними суб'єктами мистецько-освітнього процесу (учень не стає суб'єктом навчання, а він ним уже є первісно як носій суб'єктивного досвіду)...» [1, с. 335].

Для ефективної реалізації вищезазначених методів необхідно створити такі умови, які б сприяли розвитку креативності, розкриттю індивідуальності та творчого потенціалу. А для цього, насамперед, доцільно визначити завдання сучасної мистецької освіти, які містять гуманістичне спрямування. У цьому контексті звернемося до формулювання завдань, які представлені в наукових дослідженнях професора С. Горбенка [1]:

– організація навчально-виховного процесу в умовах створення психологічного комфорту, сприяння розкриттю творчих здібностей учнів, унаслідок чого спостерігаються успішні результати в навчанні та позитивна поведінка дитини;

– виховання високої мистецької культури школярів, формування та розвиток у них музичних смаків та вподобань як певного початкового художнього досвіду;

– сприяння зацікавленості учнів до мистецтва, зокрема музичного, яке є багатограним за своїми характеристиками, акцентування на емоційній сфері дитини;

– формування у школярів самостійності у плані ознайомлення ними з музичними творами та композиторами, застосовуючи різноманітну довідникову літературу та інші джерела;

– створення можливостей для забезпечення активності та самоактивності учнів, що передбачає розвиток їхніх успадкованих та набутих здібностей [1].

Упровадження сучасних методів викладання музичного мистецтва у навчальний процес спонукає педагога більш творчо підходити до викладу поданого матеріалу, створюючи ситуації успіху та досягаючи емоційного піднесення. В. Черкасов виокремлює ряд інших ефективних методів, серед яких: роз'яснення, відтворення та повторення, випередження в проходженні матеріалу та повернення до вивченого, демонстрація та інтерпретування, контраст та зіставлення музичних творів, виконання їх голосом, чи на слух, абсолютна та відносна сольмізація та інші [6].

Застосування вчителем інших цікавих та креативних методів на уроках музичного мистецтва лише сприятиме удосконаленню даного предмету, «сприятиме його модернізації та розширенню інноваційних підходів у музичній педагогічній практиці» [5, с. 166].

Висновки. Узагальнюючи науково-педагогічні дослідження щодо означеної проблематики, можна дійти висновку, що гуманістичний підхід є головним орієнтиром сучасної мистецької едукації, який проявляється у спрямуванні на розвиток самодостатньої, успішної особистості, її творчих здібностей та вміння вирішувати різноманітні питання в нетипових ситуаціях.

Сьогодні впровадження сучасних методів викладання музичного мистецтва у навчально-виховний процес повинне відбуватися в умовах суб'єкт-суб'єктних взаємин між педагогом та учнями, спрямованих на розкриття, насамперед, особистого творчого потенціалу кожної дитини, формування та розвиток її індивідуальних музичних здібностей, а також надання можливості вільного вибору для улюбленого виду діяльності та завдань для самостійного опрацювання.

Дотримання ідей гуманістичного навчання при викладанні музичного мистецтва є надзвичайно важливою умовою ефективної модернізації системи вищої мистецької освіти України на шляху її інтеграції в єдиний міжнародний освітній простір, на основі яких відбуватиметься її подальше становлення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горбенко С.С. Гуманізація загальної мистецької освіти учнів як стратегічна вимога сучасності. *Теорія та практика мистецької едукції у цивілізаційних викликах сьогодення* : зб. матеріалів VII Міжнародної наук.-практ. конф. Дрогобич : ДДПУ ім. Івана Франка, 2023. С. 334–337.
2. Данько Н.П. Умови реалізації гуманістичного підходу на уроках музики в початковій школі. *Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова. Серія : Педагогічні та історичні науки*. 2013. № 109. С. 40–50.
3. Падалка Г.М. Наукові надбання вітчизняної педагогіки мистецтва. *Мистецька освіта в онлайн-просторі : пошуки та перспективи* : зб. матеріалів Міжнародної наук.-практ. конф. Київ : НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2022. С. 11–17.
4. Сбітнева Л.М. Методика музичного виховання : методичні рекомендації. Старобільськ : ЛНУ ім. Тараса Шевченка, 2017. 58 с.
5. Стець Г.В., Кишакевич С.В. Сучасні методики викладання музичного мистецтва у закладі середньої освіти. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки : реалії та перспективи*. 2021. Вип. 83. С. 165–169.
6. Черкасов В.Ф. Теорія і методика музичної освіти : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. 472 с.

Людомир ФІЛОНЕНКО,
д-р філософії, канд. пед. наук, доц. кафедри
музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка,
голова Дрогобицького осередку НТШ (музикологічно-фольклористична комісія),
член НСКУ і Асоціації педагогів-піаністів України

МИСТЕЦЬКА ПАЛІТРА АВТОРА ПІСНІ-ТАНГО

«ГУЦУЛКА КСЕНЯ» ЯРОСЛАВА БАРНИЧА

У публікації проаналізовано музичну спадщину відомого українського композитора, музично-громадського діяча, педагога, диригента, скрипаля Ярослава Барнича (1896–1967). Він своєю творчістю вписав яскраву сторінку не тільки до історії музичної культури Коломийщини, але й всієї України та її діаспори. У статті подано інформацію про святкування 125-річчя від дня народження митця, першу постановку оперети «Гуцулка Ксеня», інтерпретацію монографії про митця у двох документальних фільмах та про створення повнометражного фільму-мюзіклу на основі музики і лібрето «Гуцулки Ксені» Я. Барнича.

Ключові слова: *Ярослав Барнич, святкування 125-річчя від дня народження, мистецька спадщина, постановка театрального твору, оперети «Гуцулка Ксеня».*

Мистецька постать Ярослава Барнича вражає своєю глибиною та неординарністю. На сьогодні його творчість і життєвий шлях ще недостатньо вивчені, оскільки більшість його композицій було знищено. До історії української музичної культури Я. Барнич увійшов, передусім, як автор оперет «Гуцулка Ксеня», «Шаріка», «Дівча з Маслосоюзу», «Пригода в Черчі», популярних пісень-танго «Ох, соловію», «Чи тямш?», «О гарна крале», «Львів», «В Стрийському парку», «Гуцулка Ксеня» та ін.

Творчий доробок Ярослава Барнича зайняв вагомe місце в еволюції українського музичного мистецтва. Його вдалося частково дослідити окремим музикознавцям, науковцям, краєзнавцям. Відомості про композитора подані в працях О. Гайського [2], Г. Карась [3], П. Медведика [7], С. Пушика [11], В. Ревуцького [12], О. Слободян [14], С. Стельмашука [15; 16], Л. Філоненка [17; 18], О. Яцківа [20; 21] та ін.

Наголосимо, що гідно й оригінально відзначили 125-річчя від дня народження Ярослава Барнича на його батьківщині. Адже за два дні на Коломийщині було проведено низку мистецьких і наукових заходів. Вже традиційно ювілейні святкування розпочались 30 вересня 2021 року Божественною літургією в церкві Різдва Пресвятої Богородиці на межі сіл Балинці і Трофанівка біля обійстя Барничів, яку очолили отець Роман Гуменюк (настоятель храму), отці Мирослав Паньків та Володимир Сенчук.

Згодом відбулося урочисте відкриття та освячення меморіальної таблиці Ярослава Барнича на фасаді Балинцівського ліцею його імені, а після обіду було проведено науково-практичну конференцію «Ярослав Барнич. На поворотах історичної долі», в якій взяли участь директор Хмельницької обласної філармонії, кандидат мистецтвознавства, доцент, один із ініціаторів проведення святкування Олександр Драган («Ярослав Барнич, Ярослав Вошак, Лев Туркевич – диригенти Львівської опери 1941–1944 роки»), музикознавець, доктор мистецтвознавства, професор Львівської Національної музичної академії ім. М. Лисенка, член-кореспондент Національної академії мистецтв України Любов Кияновська («Міфи і факти життєтворчості Ярослава Барнича в контексті української популярної культури міжвоєнного двадцятиріччя»), заслужений діяч мистецтв України, проректор Львівської Національної музичної академії ім. М. Лисенка, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка, професор Віктор Камінський («Роль Ярослава Барнича в еволюції української музичної культури»), доктор мистецтвознавства, композитор, піаніст, професор Львівського національного університету імені І. Франка, Мюнхенського вільного університету Олександр Козаренко («Оточення Ярослава Барнича – А. Кос-Анатольський, С. Гумінілович, Я. Ярославич»), директор Івано-Франківської філармонії ім. Ірини Маланюк Василь Тимків («Станиславівський період життя і творчості Я. Барнича: історія і сьогодення»), доктор мистецтвознавства, професор Прикарпатського Національного університету ім. В. Стефаника, заслужений працівник культури України Ганна Карась («Музично-драматичне мистецтво у життєтворчості Ярослава Барнича») (онлайн), доктор філософії, завідувач кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького Державного

педагогічного університету ім. Івана Франка, член НТШ і НСКУ Людомир Філоненко («Співець рідного краю (До 125-річчя від дня народження Ярослава Барнича)») (онлайн), доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника Віолетта Дутчак («Ярослав Барнич і українське еміграційне середовище»), історик, краєзнавець, журналіст Ольга Слободян («Василь Барнич та Тит Войнаровський – два світочі в історії села Балинці»), директор Балинцівського ліцею ім. Я. Барнича, одна із організаторів святкових заходів із відзначення 125-ї річниці від дня народження Я. Барнича в Заболотівській територіальній громаді Галина Гушул («Історія школи села Балинці. Роль Василя Барнича у громадсько-просвітницькому житті нашого краю»).

Кульмінацією святкування став показ знаменитої оперети Я. Барнича «Гуцулка Ксеня» у Балинцівському будинку культури у виконанні акторів Хмельницької обласної філармонії (директор, художній керівник і диригент Олександр Драган).

1 жовтня вшанування ювілею композитора продовжилось у Коломиї. Так о 14-ій годині учасники мистецьких акцій й коломийчани вшанували пам'ять Василя Барнича на старому цвинтарі біля церкви Благовіщення Пресвятої Діви Марії. Адже батько композитора проводив активну музично-просвітницьку роботу, працюючи директором Балинцівської школи. Він паралельно керував місцевим хором, який 3 грудня далекого 1903 року українською піснею зустрів на коломийському двірці основоположника української класичної музики Миколу Лисенка, який дав досить високу оцінку музикантам і його диригенту. А ввечері вперше у Коломиї була продемонстрована оперета «Гуцулка Ксеня» у міському Палаці культури «Народний дім» у виконанні митців Хмельницької обласної філармонії під орудою земляка композитора Олександра Драгана.

Ярослав Барнич написав оперету на 3 дії «Гуцулка Ксеня» у 1938 році (музика і лібрето автора, тексти до пісень – професора гімназії з Коломиї Д. Николишина). Поставлена оперета була у 1939 році у Делятині театром ім. Івана Котляревського під керівництвом Володимира Блавацького. Цікаво, що прем'єра

оперети мала відбутися в Косові, однак, як свідчить В. Блавацький у спогадах, польський староста не дозволив її ставити, бо «... гуцули це польське /?!/ плем'я і їх невільно показувати на підмостках українського театру» [12, с. 163]. Не допомогли навіть такі факти, що «Гуцулка Ксеня» пройшла цензуру й Володимир Блавацький сам просив у сприянні постановки її у відомого польського режисера, директора Варшавського «Народного театру» п. Зельверовича, який відпочивав у цей час на курорті в Косові.

Позитивно оцінили оперету провідні музиканти і критики, такі як В. Барвінський, О. Боднарівич, Н. Нижанківський, А. Рудницький та ін. Вони вважали Я. Барнича першим українським композитором, який «сюжети й музику до оперет брав із нашого життя, вбираючи їх у європейські рамки» [1, с. 489–490]. Окремі ж з критиків назвали Ярослава Барнича українським Легаром.

З приходом радянської влади годі було сподіватися на постановку й виконання оперет Я. Барнича. Лише у середині 90-х років, коли Україна виборола Незалежність, донька композитора п. Ірина Барнич-Дубас змогла передати клавіри та лібрето оперет «Гуцулки Ксені» і «Шаріки» на Батьківщину батька. Згодом Федір Стригун, Лауреат Державної премії ім. Тараса Шевченка, народний артист України, поставив на сцені Львівського драматичного театру ім. М. Заньковецької оперету «Шаріка». Прем'єра досить вдало відбулася у Львові 25 листопада 1995 року. Це надихнуло колектив і 26 липня 1997 року, з великим успіхом, було поставлено «Гуцулку Ксеню», яка і донині йде поряд з шедеврами світового мистецтва «Наталкою Полтавкою», «Марусею Чурай», «Мадам Боварі», «Медесю» та іншими.

Василь Нагірний, краєзнавець з Коломиї, створив два документальні фільми у 2004 і 2011 роках на основі монографії про композитора [18].

Вивчення творчості Я. Барнича продовжується. У театральних та концертних залах звучать його твори, реставруються раритетні документи й світлини з архівів та приватних колекцій (афіші періоду окупації у Львові (1941–1944) під час роботи композитора в оперному театрі, листи, написані рукою маестро тощо).

Також віднайдено нові музичні твори, які чекають на своє редагування та публікацію.

У 2017 році було відзначено 50-річчя від дня пам'яті композитора. У Дрогобичі був презентований посібник «Ярослав Барнич. Вибрані твори» (упор. Людомир Філоненко), до якого увійшло 27 композицій (на даний час віднайдено понад 70 творів митця та опубліковано 37).

У 2017 році в Ужгороді було поставлено оперету «Шаріка» (режисер Василь Марюхнич). До відома читачів: Я. Барнич досить продуктивно працював у цьому місті у театрі товариства «Просвіта» у 1925–1926 роках. 21 травня 2017 року у с. Джурові Снятинського району було відкрито школу мистецтв імені Ярослава Барнича.

Знамениті оперети композитора «Гуцулка Ксеня» і «Шаріка» з успіхом були поставлені у Дрогобичі, Львові, Тернополі, Івано-Франківську, Луцьку, Хмельницьку, Варшаві, Лондоні, Чикаго, Філадельфії та інших містах світу.

7 червня 2019 року у Тульчині на території Палацу Потоцьких, де проходив Grand Operafest Tulchyn, поряд з шедеврами світового мистецтва – «Тоска» та «Богема» Дж. Пуччіні, «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса, «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Рай і Пері» Р. Шумана – прозвучала оперета Ярослава Барнича «Гуцулка Ксеня» у постановці О. Драгана і отримала найбільше овацій та оплесків.

Важливою подією у 2019 році став показ фільму-мюзиклу «Гуцулка Ксеня», створений Оленою Дем'яненко та Дмитром Томашпольським на основі лібрето і музики Ярослава Барнича. Демонстрація фільму триває як в Україні, так і за її межами. На кінофестивалі у Японії «Atami Film Festival» (2019 р.) фільм отримав Гран-прі. Наголосимо, що у 2019 році вперше видано партитуру і лібрето оперети «Гуцулка Ксеня» О. Драганом та Л. Філоненком за сприяння О. Дем'яненко і Д. Томашпольського.

Висновки. Твори Ярослава Барнича все частіше звучать на сцені і це ще раз підтверджує, що композитор, як автор популярних пісень-танго й основоположник сучасної української оперети, займає вагомe місце в еволюції українського

музичного мистецтва. Доказом цього є те, що у грудні 2021 року оперети «Гуцулка Ксеня» було поставлено театром «Берегиня» (Київ), а 24 червня 2023 року відбулася прем'єра оперети «Шаріка» або «Кохання січового стрільця» в Одесі у театрі Музичної комедії ім. М. Водяного (режисер Віталій Сініков-Платов).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барнич Я. З автобіографії. *Визвольний шлях*. Лондон, 1975. Кн. 4. С. 488–490.
2. Гайський О. Ярослав Барнич: життя та творчий шлях. *Вісті* (США). 1966. Ч. 3.
3. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ : Тіповід, 2012. 1164 с.
4. Лист Надії та Софії Вергановських з Коломиї до Людомира Філоненка у Дрогобич від 25 серпня 1999 року.
5. Лист Олени Вергановської з Коломиї до Людомира Філоненка у Дрогобич від 14 жовтня 1992 року.
6. Лисяк О. 50 років за диригентським пультом. *Гомін України* (США). 1966. 13 серпня.
7. Медведик П. Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника): Барнич Ярослав. *Записки НТШ: Праці музикознавчої комісії* / ред. О. Купчинський, Ю. Ясиновський. Львів, 1993. С. 555.
8. Пам'ятник композиторові. *Крилаті* (Брюссель, Бельгія). 1970. № 12. С. 19.
9. Пісні та романси українських радянських поетів (1917–1957). Київ : Радянський письменник, 1960. 412 с.
10. Протокол засідання Президиума Союзу советских композиторов Украины от 24 мая 1956 года. Державний Архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 661. Опис 1. Лист 118.
11. Пушик С. Про авторів пісень «Червоні маки» і «Гуцулка Ксеня». *Галичина*. 1995. Ч. 106–114.
12. Ревуцький В. В орбіті світового театру. Київ – Харків – Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 1995. 245 с.

13. Рукопис цього спогаду зберігається у приватному архіві професора Степана Стельмащука.
14. Слободян О. Гідне пошанування земляка. *Снятинська вежа*. 2021. 7 жовтня. № 38.
15. Стельмащук С. Гуцулка Ксеня. Львів: Самвидав, 2007. 27 с.
16. Стельмащук С. Спогади про Євгена Козака. *Неділя*. 1994. Ч. 21.
17. Філоненко Л. «Гуцулка Ксеня» за Збручем. *Дзвін*. 2019. 4. С. 177–182.
18. Філоненко Л. Ярослав Барнич: науково-популярний нарис про життя та творчість. Дрогобич : Відродження, 1999. 152 с.
19. Ярослав Барнич. Вибрані твори / упор. Л. Філоненко. Дрогобич : Посвіт, 2016. 140 с.
20. Яцків О. Вшанування 100-річного ювілею Я. Барнича. *Гуцулія* (США). 1997–1998. Ч. 4–1. С. 2–5.
21. Яцків О. Гуцулка Ксеня завше з нами. *Просвіта*. 1 лютого 1997.
22. City of Cleveland Honoring Late Yaroslav Barnych. *Svoboda*. 1967. June 6.

WORKING WITH ILLUSTRATORS IN BOOK PUBLISHING

The article will show different aspects of working with illustrators in book publishing, including the benefits and challenges.

Keywords: *Illustrations, artists, Ukrainian Folktales, publishing, art education, Winter Light Books.*

Publishing is a complex and multifaceted field that involves many different players. Among them, the illustrator occupies a unique position, bridging the gap between the written word and the visual world.

To illustrate means to enlighten, to clarify, and to make bright or clear. To understand and reinterpret written text into illustrations is a very important part of book publishing, especially in the publishing of children books.

«Winter Light Books» was founded to bring Ukrainian folk tales to English speaking world. To do that we had to find illustrators who would understand this world and be able to communicate it through the images.

But first we had to come up with a company logo. Fortunately, after conversations with several artists, we found Victoria Strickland, who understood our vision and brought it to life. Light from the candle will help you to read in the midst of winter. We are hoping to bring that light to the less known world of Ukrainian folk tales.

It was challenging to find illustrators who would feel the spirit of the folk tales. In order to make the decision, we found it helpful to ask them to do some sketches. One of the artists did a sketch for «Mare's Head» that was dark and scary and just wasn't the path that we wanted to take. Not all artists like to do drawings, so if you are really interested in their vision, prepare to pay for it.

Traveling to Ukraine proved to be a success, because that is where I found a mother-and-daughter team of artists in my native town, Drohobych, who were just right for our company.

Olesya Sikora and Dzvinka Zagajska were both graduates of the Lviv Academy of Art. Olesya taught in the Little Academy of Art in Pidbuz and is currently a teacher at the Children's Art School in Drohobych.

Dzvinka is an independent artist who paints on glass, uses acrylic and oil, and works in graphics, book illustration, and photography. She is an active member of Plast, the Ukrainian scouts organization.

Olesya and Dzvinka collaborated with us on several projects (books, cd cover, coloring book, greeting cards). First and foremost it's very important to give artists their creative freedom. Direction is essential, but freedom is key. Communication plays the biggest role.

We were able to pick the stories and talk about the characters, but ultimately, the vision was up to the artist. During this process we discovered the importance of image proportions and the quality required for digital graphics.

We also learned about the challenges of publishing books with many illustrations. For example, it was sometimes hard to work out how to do bleeds that allow artwork to run to the edge of a printed page. The potential of leaving out important details is always a concern because of the way books are bound and finished.

Conclusion. During our work we not only learned more about the process of book illustrating, but we also developed life-lasting friendships that are so important in this ever changing world.

Many thanks to Victoria, Olesya and Dzvinka!

REFERENCES

1. Tetro, Maria Zemko. *The Fox Judge and Other Tales*. New York : Winter Light Books, Inc., 2007.
2. Tetro, Maria Zemko. *How the Animals Built Their House and Other Stories*. New York : Winter Light Books, Inc., 2008.

3. Tetro, Maria Zemko. Secret of the Glass Mountain and Other Folktales from Ukraine. New York : Winter Light Books, Inc., 2013.

4. Winter Light Books Website. URL: <http://winterlightbooks.com> (accessed on 20 November 2023).

5. Floral Park Public Library Website. URL: <https://www.floralparklibrary.org>. (accessed on 19 November 2023).

6. Instagram: Dzvinka Zagayska (@dzvinka_zagayskaart).

7. Instagram: Olesia Sikora (@sikoraolesia).

Mariya VYNARCHYK,
docteur es sciences pédagogiques
Université pédagogique de Drogobych,
Ukraine;
Sébastien BAILLET,
mediateur culturel
musée d'Aquitaine, mairie de Bordeaux,
France

EDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE

L'article examine l'importance de l'éducation artistique et culturelle au contexte européen, notamment en France. Sur tous les niveaux de la vie sociale on prête beaucoup d'attention à la réalisation des projets internationaux favorisant la compréhension mutuelle et le partage de références communes. L'éducation artistique et culturelle est envisagée par le Conseil de l'Europe et le Parlement européen comme l'un des objectifs primordiaux servant à former un vrai citoyen de son pays et de sa culture.

Mots clés : *l'éducation artistique et culturelle, France, Le Conseil de l'Europe, le Parlement européen.*

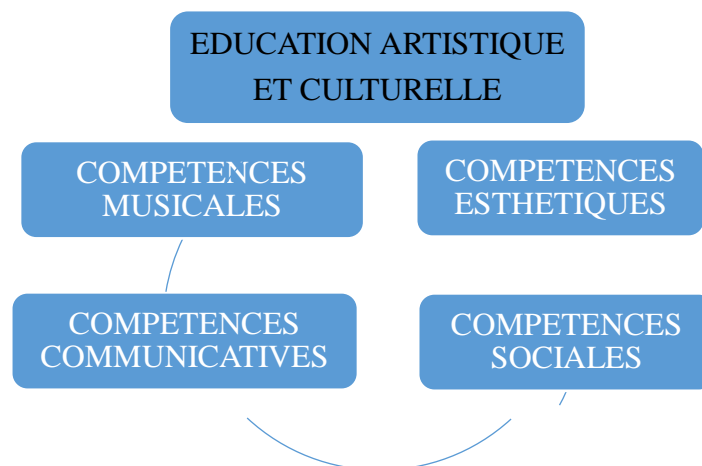
D'après le «Publictionnaire», «en France l'éducation artistique et culturelle est l'une des politiques publiques contemporaines» (*Dictionnaire encyclopédique et critique des Publics*). Dictionnaire Le Robert présente la définition du terme *artistique* comme celui «qui a rapport à l'art ou aux productions de l'art» et «qui est fait, présenté avec art» (*Le Robert dico en ligne*).

Charte pour l'éducation artistique et culturelle éclaircit dix points essentiels visant sur l'accessibilité de tous à l'art et à la culture, sur les rencontres avec des artistes, des auteurs et leurs oeuvres. L'éducation artistique et culturelle est considérée comme l'éducation à l'art visant l'acquisition d'une culture dans ses formes patrimoniales et contemporaines. Elle sert à éduquer les jeunes, à les former et instruire, à enrichir leur vision du monde. L'engagement mutuel entre les participants-partenaires est une des conditions de l'éducation artistique et culturelle. La réalisation des projets internationaux dans différents domaines de la vie sociale et culturelle favorisent la compréhension mutuelle et le partage de références communes (*Charte pour l'éducation artistique et culturelle, 2018*).

Il est important d'apprendre aux enfants à voir de belles petites choses et de moments agréables de la vie quotidienne. En France, les moyens d'éducation artistique et culturelle sont différents. La première activité importante comprend des rencontres avec des peintres, poètes et écrivains avec la présentation de leurs oeuvres. En organisant des ateliers artistiques on a la possibilité de développer les connaissances esthétiques et les pratiques culturelles des élèves. La décoration des couloirs et des salles scolaires qui représente telle ou telle époque sert à construire un environnement intéressant, une image parfaite des futurs connaisseurs de différents styles et courants. Le développement d'éducation artistique et culturelle ouvre de larges possibilités aux enseignants pour aider les élèves à choisir des exemples à suivre, pour découvrir les valeurs et les vraies richesses. Il est très important que l'accès aux arts et à la culture soit égal pour tous les jeunes.

La possibilité d'inculquer aux enfants les premières compétences du comportement culturel est l'un des objectifs primordiaux des pédagogues à l'étape actuelle. Des moyens visuels servent à aider les élèves à naviguer dans le monde de la musique et de l'art, à développer leurs savoir-faire, à promouvoir et à annoncer les événements culturels et artistiques de l'école. Différents programmes du Conseil de l'Europe et du Parlement européen favorisent la réalisation des objectifs clés dans des contextes d'ordre spirituel, moral, social et culturel.

L'éducation artistique et culturelle s'opère dans le monde contemporain sur toute une série de compétences:



Au niveau du collège les élèves ont chaque semaine une heure d'éducation musicale et d'une heure d'arts plastiques. C'est au collège qu'ils commencent à apprendre

l'histoire des arts, à obtenir de nouvelles connaissances ce qui servira à enrichir leurs vision du monde, à former les compétences sociales et les normes morales. Le sens de responsabilité par rapport à la société et aux autres élèves favorisera aussi l'éducation artistique et culturelle.

Au lycée les élèves peuvent bénéficier de l'enseignement de spécialité arts (4 heures hebdomadaires en première et 6 heures en terminale) et d'autres enseignements de spécialité : arts plastiques, cinéma-audiovisuel, histoire des arts, musique, théâtre, danse, arts du cirque (*Réussir le 100% Education artistique et culturelle – Feuille de route 2020–2021*).

En analysant les objectifs de l'éducation artistique et culturelle il est à constater que dans le contexte européen elle est envisagée comme l'objectif primordial adopté par le Conseil de l'Europe et le Parlement européen. Le développement des arts à l'école enrichit la vision culturelle de chaque élève. Pour pouvoir devenir citoyen actif, socialement intégré et apte chaque personne doit communiquer dans sa langue maternelle et respecter sa culture, maîtriser les langues étrangères, avoir des connaissances solides et des compétences différentes.

SOURCES ELECTRONIQUES

1. URL: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/artistique> (дата звернення: 14.11.23).
2. URL: <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Education-artistique-et-culturelle/Actualites/Charte-pour-l-education-artistique-et-culturelle> (дата звернення: 15.11.23).
3. URL: <https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/education-artistique-et-culturelle/> (дата звернення: 14.11.23)
4. URL: <https://www.eursec.eu/Syllabuses/2016-08-D-1-fr-7.pdf> (дата звернення: 13.11.23).
5. URL: <https://www.education.gouv.fr/bo/15/Hebdo28/MENE1514630A.htm> (дата звернення: 16.11.23)
6. URL: <https://www.musicschoolunion.eu/wp-content/uploads/2016/08/Weimar-declaration-French.pdf> (дата звернення: 14.11.23)
7. URL: <https://rm.coe.int/16806ae64a> (дата звернення: 15.11.23).

*Ольга БЕНЧ,
Нар. арт. України,
засл. діяч. мист. України,
ректор МЗВО «Київська Академія мистецтв»,
д-р філософ., проф. Католицького університету
в Ружомберку (Словацька республіка)*

«ТЕРНОВА РУЖА, ТЕРНОВА ДОЛЯ»:

ПІСНЯ ВИСТРАЖДАНОГО СЕРЦЯ БОРЦІВ ЗА НЕЗАЛЕЖНІСТЬ!

Пісня – це історичний Літопис кожного народу писав наш геніальний Гоголь, у ній усі відгуки Серця, усі страждання, переживання й світовідчуття. Уміння творити Пісню дано з Божої ласки і виринає Пісня із самої природи людини, а цей талант даровано вибраним. Скільки уже забуто цих безіменних творців Пісень, які вже стали народними.

Геніальна «Тернова Ружа» для більшості людей є народною Піснею, але вона має своїх талановитих авторів музики та слів, про яких нині знає невелике коло фахівців. Пісня присвячена усім Героям, які поклали й нині кладуть на алтар Свободи й Незалежності свою Родину і Кохання.

Галина Менкуш – гордість Київської Академії мистецтв! Талановита бандуристка і педагог, композиторка і співачка, доцент, член Вченої ради Академії, народна артистка України. «У репертуарі Галини Менкуш крім історичних, героїчних, побутових і жартівливих пісень одинадцять (!) дум безіменних творців XVII–XIX століть і сучасних авторів з наявними ознаками цього єдиного в світі епіко-героїчного жанру, що змусив світову громадськість глянути на кобзарську творчість нашого народу як на явище оригінальне й неповторне» (Кагарл.). Галина Менкуш – дочка патріотів України, які віддали своє життя за Незалежність: батько – відважний воїн УПА Іван Білий, розстріляний 1944 року енкаведистами, а його вірна дружина, зв'язкова УПА – Ярослава Менкуш, була заарештована та засуджена до кількох років суворого режиму.

Одного літнього дня пані Галина принесла в Академію лише невелику частку рідкісних домашніх архівів, які присвячені творенню Пісні «Тернова ружа». Саме пані Галина є автором прекрасної мелодії «Тернової ружі», тепер

згадує, що після прочитання слів, які відразу полонили її душу, музика вже сама собою вирвалася з глибини серця. Час творення Пісні – це період 70-х років, період політичних репресій й жорсткої цензури на тексти. Звісно, образи Пісні були несумісні з ідеологією тоталітарного режиму, тому й Пісня довгий час була під забороною: автора музики позбавлено права виконувати власний твір і називати автора слів. Також з тексту були вилучені окремі слова-образи й замінені на інші, наприклад «високе небо, небо України» на «високе небо, небо осіннє».

І тоді, як розповідає пані Галина, це безіменне творіння народу понесло по Україні і по світах славнозвісне тріо «Золоті ключі» в складі Ніни Матвієнко, Марії Миколайчук, Валентини Ковальської.

Аби не накликати на себе гніву «Тернову ружу» артистки до концертних програм не включали, а виконували лише «на біс», як улюблену народну Пісню. Слухачі сприймали Пісню, як власну тернову долю, повторюючи в думках разом з виконавицями щемний приспів: «Тернова ружа, тернова доля, спогадом білим кружляє в небі...». Галина Менкуш переконана, що Тернова ружа – це символ нашої історії, це доля і особистий шлях багатьох інтелігентів, героїв-політв'язнів висланих в Сибір і замучених в тюрмах!

Галина Менкуш з особливою любов'ю і хвилювання говорить про долю поета, який лише їй довірив ці прекрасні слова! Адже його ім'я на довгі десятиліття було вилучено й заборонено! Сім тернових руж, як пам'ять Серця, залишив Галині Менкуш кришталево чистий, правдивий патріот України, який загинув трагічно від рук ворога у розквіті сил – Володимир Іванишин.

Іванишин Володимир (1939–1985) – дисидент, поет, літературознавець, критик, педагог, художник. В'язень сибірських таборів, людина великого Серця і трагічної долі. Усе життя його переслідувало радянське КГБ. Народився Володимир 17 листопада 1939 року в селі Дуби на Івано-Франківщині. Загинув у грудні 1985 року на станції Роздільна на Одещині за «нез'ясованих обставин». Володимир Іванишин найтяжчою хворобою людства вважав «почуття страху», яке не давало можливості людям говорити Правду. Поет свідомо розумів власну причетність до долі України. Шістдесяті роки – це був період, коли формувалася

національно свідома молодь, яка замислювалася над долею України. Тоді Володимир писав: «Це нове покоління проти страшної сили виставило незламний спалах любові до Правди, до великої Істини Серця. Та любов вертала народові достоїнство вічності, гідності, честі, самоповаги, дитинної віри у Слово».

Загинув Володимир трагічно, залишивши й довіривши лише Галині Менкуш свою поезію, як вінок із Семи Тернових Руж. На крилах високої Музики і Поезії «Тернова ружа» нині здіймається на поклик Сонця і несе таємницю всієї України для цілого Світу.

«Високе небо, небо Вкраїни,
Шляхи далекі, стигле мовчання;
На чистих болях, на руїнах
Тернова ружа цвіла коханням...
Нас розлучили тумани ранні,
Хололо небо в очах тернових,
В мареві синім пливли останні
Терпкі суцвіття крил пелюсткових.
Холодні ночі, солоні вії,
Губи зашерхлі, довге чекання.
У снах торкаюсь сивої мрії,
Твоєї мрії, квіте кохання.
Тернова ружа, тернова доля,
Спогадом білим кружляєш в небі!
Тернова доля, тернова ружа,
Іду до тебе!
Іду до тебе!

Марія ВИНАРЧИК,
канд. пед. наук,
доц. кафедри німецької та французької мов
і методики їх навчання
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

БІЛІНГВАЛЬНА ОСВІТА І МУЗИЧНА ЕДУКАЦІЯ

У статті розглянуто особливості музичної едукації учнів в умовах білінгвальної освіти. Звернуто увагу на європейську музичну освіту. Проаналізовано визначальну роль фахівця білінгвального навчання. Автор мала змогу здійснити стажування у декількох навчальних закладах Франції і переконатися на власному досвіді у виборі музики для білінгвального вивчення як на рівні початкової освіти, так і в коледжі.

Ключові слова: *білінгвальна освіта, музична едукація, музична освіта, фахівець білінгвального навчання.*

Розвиток творчої і креативної особистості є одним із першочергових завдань білінгвальної освіти. У початковій школі в умовах білінгвального навчання в учнів закладаються основи для подальшого самовдосконалення, створюються можливості розвивати свої здібності, покращувати навички творчого і критичного мислення. Музична освіта, починаючи з початкової школи, є важливою частиною шкільної освіти Франції, оскільки сприяє розвитку особистості учня, збагачує його кругозір, стимулює уяву, творчість, чуттєвість, концентрує увагу.

Доволі часто учнів навчають гри на музичному інструменті і це заняття вимагає ретельності, терпіння та наполегливості як в учня, так і у фахівця музичної освіти. Позитивні сторони такої взаємодії величезні: учень вчиться контролювати своє тіло, дихання, емоції. Він виховує в собі таку рису як дисциплінованість, старанність, отримує задоволення від добре виконаної роботи, набуває впевненості в собі, що, врешті, сприяє його творчій самореалізації. Окрім практичних навичок, музична освіта відкриває перед учнями культурну спадщину, позаяк у процесі вивчення творчості великих композиторів, музичних творів,

участі в концертах, шкільних хорах, учні навчаються розуміти і цінувати національні та зарубіжні культурні надбання.

Музична едукція є однією із важливих складових білінгвальної освіти, спрямованих на всесторонній розвиток особистості не тільки учня, але й вчителя, оскільки передбачає його безперервну фахову підготовку. Сучасні інтерактивні та інноваційні технології становлять невід'ємну частину процесу навчання, а використання різних форм, методів та засобів слугують збагаченню досвіду білінгвального вивчення музики у французьких школах. Урізноманітнення способів викладання навчальних предметів і, зокрема, музики за допомогою іноземної мови, є цілями білінгвальної освіти. Музична едукція тісно пов'язана також із образотворчим мистецтвом, адже вони забезпечують формування цілісної і збалансованої художньої культури, відкривають перед молодими людьми світ мистецтва, формують здатність розуміти й цінувати його в усіх формах і проявах.

Визначальна роль у білінгвальному вивченні музики належить вчителям, оскільки саме вони є гарантами передачі учням не тільки знань іноземної мови, але й музичних знань та вмінь. Завдання фахівця білінгвальної освіти у тому, щоб зацікавити учнів, мотивувати їх і підтримувати. Необхідність адаптуватися до кожної дитини, до її потреб та природних талантів спонукає вчителів до постійного виваженого пошуку нових форм та засобів білінгвального викладання. Фахівці іноземної мови з музичною освітою виконують також відповідальну соціальну роль, адже покликані співпрацювати з іншими учасниками суспільного життя у сфері культури: з музикантами шкільних та муніципальних оркестрів, з культурними асоціаціями, співаками, композиторами. Так вони сприяють відкриттю перед учнями різних граней мистецького та культурного життя.

Музика має позитивний вплив на когнітивний розвиток дитини, її пам'ять, концентрацію, рухову координацію, емоційний інтелект. Вона взаємодоповнюється із іноземною мовою, оскільки полегшує засвоєння нових лексичних одиниць і модельних фраз. Вивчення пісень, створення музичного фону для декламування віршів і поем іноземною мовою, стимулює мотивацію і інтерес до вивчення обидвох навчальних предметів, надає уроку оригінальності і неповторності. Музика також

є чудовим інструментом для самовираження учнів, вона допомагає їм вивільнити свої емоції, встановити контакт з усіма учасниками білінгвального навчального процесу. Це може бути справжньою підтримкою у важку хвилину, способом подолати перешкоди, набути впевненості та підвищити самооцінку. Безперервний моніторинг якості знань, отриманих в результаті білінгвального вивчення музики, дає змогу вчителю оцінити позитивний досвід і проаналізувати досягнутий прогрес.

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що урок музики в умовах білінгвальної освіти – це набагато більше, ніж просто навчальний предмет в шкільній програмі. Це справжній важіль розвитку школярів, дорогоцінний інструмент для їх особистісного та культурного розвитку, в якому фахівці білінгвальної освіти відіграють важливу роль. Стимулювання дитячої допитливості, уяви та готовності експериментувати, допомагають їм розвивати не лише основні навички та конкретні знання учнів із шкільного предмету, але й компетентності іншомовної діяльності, необхідні в майбутньому для творчості і інновацій, критичного мислення і ініціативності.

Висновки. Отже, навчальний процес, протягом якого відбувається викладання музики як шкільної дисципліни, інтегрованої в іноземну мову, досягає ключової мети білінгвальної освіти: допомогти самореалізації та самовдосконаленню учнів. І саме музична едукція школярів є одним із тих важелів, без якого ця мета не могла б бути реалізована повною мірою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Винарчик М.П. Розвиток білінгвальної освіти у середніх навчальних закладах Франції (70-ті роки ХХ – початок ХХІ століття) : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Дрогобич, 2014. 243 с.
2. Волкова Н.П. Педагогіка: навч. посіб. 4-те вид., стереотип. Київ : Академвидав, 2012. 616 с.
3. Загальноєвропейські Рекомендації з мовної освіти: вивчення, викладання, оцінювання / наук. ред. укр. видання С.Ю. Ніколаєва ; переклад з англ. Київ : Ленвіт, 2003. 273 с.

*Богданна ГВОЗДЕЦЬКА,
канд. соціолог. наук,
доц. кафедри філософії, соціології та політології
імені професора Валерія Скотного
факультету історії, педагогіки та психології
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка*

САМОІДЕНТИФІКАЦІЯ ПЕРШОКУРСНИКІВ В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ (ЗА РЕЗУЛЬТАТАМИ ОПИТУВАННЯ ДДПУ ІМЕНІ І. ФРАНКА)

У публікації аналізується самоідентифікація першокурсників в умовах російсько-української війни як важливого чинника їх життєвих перспектив. Результати дослідження показують, що війна вплинула на формування громадянської ідентичності студентів, відчуття себе етнічним українцем переважає над відчуттям громадян України.

Ключові слова: ідентичність, молодь, першокурсники, війна, російсько-українська війна.

Сьогодні війна має потужний вплив на трансформацію сучасного українського суспільства зумовлюючи історичні зміни, які є як позитивними і мають вагоме історичне значення так і негативними, наслідки яких доведеться долати ще довгий час. Це кривава боротьба де Україна виборює свою свободу, ідентичність, мову, культуру та взагалі право на існування. Тому актуальним сьогодні є проблеми співвідношення європейських, національних, регіональних та локальних ідентичностей, адже їх розбалансованість спричиняє порушення рівноваги індивіда з соціумом, що може проявлятися у розбалансованості ціннісних орієнтацій, заниженні соціальних статусів тощо.

У даній розвідці ми відштовхуємося від того, що ідентичність – тотожність особистості самій собі, предмета, явища або її якісна самототожність за вектором часу. Ідентичність особистості базується на її самосвідомості [1, с. 68]. Будь-яка ідентичність є результатом особистісної та групової самоідентифікації, основу якої становлять різноманітні соціокультурні, географічні та психологічні ідентитети:

традиційні характеристики (стереотипи поведінки, расові, мовні, психічні), а також сучасні (продукти соціалізації й політизації суспільства та його окремих груп) [2, с. 60].

Д. Судин виділяє декілька етапів у кристалізації української ідентичності спираючись на важливі моменти такі як революція та війна. Так у період 1992–2004 роках частка тих, хто вважають себе передусім громадянами України, не перевищувала 50 %. Цей показник був подоланий після Помаранчевої революції. Наступний злет припав на Революцію гідності та початок російсько-української війни – тоді був подоланий поріг у 60 %. Лише з широкомасштабним російським вторгненням українське суспільство здолало позначку у 70 % [3, с. 60].

Метою нашого дослідження є аналіз самоідентифікації першокурсників в умовах російсько-української війни як важливого чинника їх життєвих перспектив.

З 25 лютого до 12 березня 2023 року методом анкетування було проведене соціологічне опитування студентів перших курсів усіх факультетів Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Опитування проводилося в рамках університетського дослідження випадкова вибірка склала 410 студентів. Методом дослідження стало онлайн анкетування.

Українцям важливим у час війни є зосередити увагу на потребах та настроях молоді яка тільки здобуває освіту, бере участь у бойових діях захищаючи Батьківщину, шукає місце праці, створює сім'ю тощо. Повномасштабне вторгнення змінило звичне життя молоді.

Одним із завдань нашого дослідження було з'ясувати чи вплинула війна на формування громадянської ідентичності молоді. Серед 91,7 % опитаних студентів першокурсників зазначили про те, що стали більше пишатися, що є громадянами України і лише 8,3% опитаних відмітили про те, що не відчували жодних змін у відчутті приналежності до громадянської спільноти.

На запитання «Ким Ви себе насамперед відчуваєте?» 52,1 % студентів відповіли «представником своєї національності, етнічним – українцем», 42,5% – «громадянином України», про регіональну ідентичність зазначили 2,2 % студенти, «громадянином світу» відчувають себе 2,2 % опитаних студентів.

З пропонованого дослідження можна стверджувати, що війна вплинула на формування громадянської ідентичності студентів, а саме посилилося відчуття себе етнічними українцями над відчуттями як громадян України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Етнічний довідник. Поняття та терміни. Ч. 1. / В.Б. Євтух. Київ, 1997.
2. Прибиткова І., У пошуках нових ідентичностей: Україна в етнорегіональному вимірі. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг*. 2001. № 3. С. 60–78.
3. Судин Д., Як війна вплинула на нашу ідентичність, пам'ять та цінності
URL: <https://tyzhden.ua/iak-vijna-vplynula-na-nashu-identychnist-pam-iat-ta-tsinnosti/>
(дата звернення: 25.11.2023).

Ірина ГЕРАСИМОВА,
д-р пед. наук, проф. кафедри педагогіки,
професійної освіти та управління освітніми закладами
Вінницького державного педагогічного університету
імені Михайла Коцюбинського

ПРОФЕСІЙНА МОБІЛЬНІСТЬ ПЕДАГОГА У КОНТЕКСТІ ВИКЛИКІВ СУЧАСНОСТІ

Розглядається проблема професійної підготовки майбутніх педагогів, зокрема вчителів мистецьких дисциплін, в умовах глобалізації, інформатизації, розвитку інформаційних технологій. Акцентується увага на перевагах та недоліках культурної глобалізації, на розробленні інноваційних технологій навчання, опанування якими стають передумовою професійного успіху сучасного вчителя. Підкреслюється необхідність гуманізації професійної підготовки майбутніх педагогів. Робиться висновок про необхідність формування професійної мобільності майбутніх освітян у період навчання у ЗВО.

Ключові слова: професійна підготовка, виклики сучасності, гуманізація, професійна мобільність педагога.

Ми всі є свідками стрімких змін, що відбуваються в усіх сферах суспільного життя. До числа факторів, які їх спонукають глобалізація, інформатизація, розвиток інформаційних технологій тощо.

Завдяки глобалізації, активний розвиток якої пов'язують з кінцем ХХ століття, все більш усвідомленим стає взаємозв'язок, взаємообумовленість суспільних процесів. Все більш очевидним стає і процес взаємопроникнення культур різних регіонів, країн світу. Відбуваються мистецькі експерименти з об'єднанням стилевих особливостей, що проявляється особливо яскраво у розвитку художньої культури.

Попри те, що жодна культура не існує без минулого, сучасності, без зв'язків з іншими культурами, очевидною стає і загроза нівелювання національних особливостей, втрати культурної самобутності. Відтак, виникає нагальна необхідність пошуку балансу між різними полюсами наслідків культурної глобалізації.

Сучасний світ значно розширив свої межі завдяки інформатизації. Культурне різноманіття стало даністю нашого часу, яке відкрило доступ до художньої спадщини народів світу.

Сучасний технічний і технологічний розвиток створив підґрунтя для розроблення інноваційних технологій, методів, засобів, які стали невід'ємною частиною розвитку освітньої галузі. Опанування ними є важливою складовою професійної компетентності педагога, вчителя, викладача.

Суттєві суспільні трансформації відбуваються і у зв'язку з процесами гуманізації та демократизації, які мають незворотне проникнення у сферу освіти. Це, на наше переконання, найбільш складний процес, особливо для педагогів старшого покоління. Проте прагнення України до євроінтеграції, довгоочікуване запрошення до спільноти країн Європи, робить ці ціннісні орієнтації для освітньої галузі не тільки актуальними, але й обов'язковими. Означене зумовлює важливість гуманізації професійної підготовки майбутніх педагогів, зокрема вчителів мистецьких дисциплін.

До числа особливостей соціального розвитку сучасного світу маємо відзначити тенденцію зникнення цілої низки професій, появи нових. Попри це професія вчителя залишається суспільно необхідною в будь-який період його розвитку. На сьогодні давно відомою істиною є залежність майбутнього розвитку країни від процесів, що відбуваються в освіті. Це зумовлює необхідність адекватного реагування галузі в цілому, і кожного окремого педагога зокрема, на соціальні зміни. Адаптація до них, опанування інноваціями, які виникають у сфері професійної діяльності, гнучкість і швидкість реагування на зміни стають передумовами професійного успіху. Тобто мова заходить про прояв професійної мобільності.

Ми можемо переконатися у цьому проаналізувавши події, що відбуваються у нашій країні останніми роками. Відійшла у минуле стабільність і передбачуваність, сучасність диктує нові вимоги до життєдіяльності людини. Починаючи з набуття нашою країною незалежності її розвиток супроводжують складні соціально-економічні процеси, які позначаються на всій соціальній сфері. Потужним випробуванням для суспільства стала пандемія Covid-19, під час якої відбулися

суттєві змінені умови життєдіяльності людини. Викликом для нас стала і військова агресія сусідньої держави. Ми вже пережили перший, надзвичайно складний рік війни, перехід на дистанційну форму навчання, необхідність перебудування звичного ритму роботи і життя. Педагогічна спільнота стикнулася з проблемами дітей-переселенців, їхнім психічним станом, необхідністю сприяння їхній адаптації до змінених умов. А стрімкий техніко-технологічний розвиток зумовлює неперервне навчання і самовдосконалення.

Усе означене є складовими прояву у професійній діяльності педагога професійної мобільності. Про пошуки вирішення проблеми формування професійної мобільності у професійній підготовці фахівців різних сфер діяльності, свідчить чисельність наукових досліджень, праць науковців. Серед яких – Н. Брижак, І. Герасимова, Н. Луцан, К. Олійник, Р. Пріма, Л. Сушенцева, І. Хом'юк та ін.

Попри аналіз професійної мобільності, як соціального явища, значна увага вчених приділяється формуванню професійної мобільності на індивідуальному рівні. Оскільки, як зазначає Н. Брижак: «Мобільність у педагогічній сфері – це особлива якість особистості, що формується в процесі навчання і виховання та має найважливіший вплив на професіоналізм майбутнього фахівця» [1].

Таким чином, проблема формування професійної мобільності майбутніх педагогів є актуальною проблемою сучасної психолого-педагогічної науки, що потребує відповідного теоретико-методологічного і практичного вирішення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брижак Н.Ю. Професійна мобільність як фахова якість майбутнього вчителя. *Науковий вісник ужгородського університету. Серія : Педагогіка. Соціальна робота.* 2016. Вип. 1. С. 67–70.

Андрій ГОЛОВКО,
здобув. другого (магістер.) рівня вищої освіти
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка;
Володимир САЛІЙ,
канд. пед. наук., доц. кафедри
музично-теоретичних дисциплін
та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

ВПЛИВ МУЗИКИ НА ЗАСОБИ КОМУНІКАЦІЇ

У тезах проаналізовано вплив музики на інформаційно-комунікативні технології. Розглянуто рекламу, як ключовий аспект сучасної культури, що використовує практично всі засоби масової комунікації.

Ключові слова: *інформаційно-комунікативні технології, реклама, «симулякри», мистецтво, інформаційна функція.*

Ключовим аспектом у сучасній культурі, яка користується практично всіма засобами масової комунікації, є реклама. У своїх кампаніях вона широко використовує музику, охоплюючи класичні шедеври, сучасні альтернативні напрямки, такі як джаз, рок, поп-музика, а також спеціально створені саундтреки для звукової реклами. У цьому нескінченному потоці рекламного аудіо музична комунікація посилює свій вплив на емоції та почуття людей, стаючи значущим інструментом маркетингу, хоча іноді може мати негативний вплив на масову свідомість.

Сучасна звукова реклама ілюструє використання різноманітної системи основних комунікативних функцій музики. Наприклад, позитивні музичні емоції використовуються для асоціацій із рекламованим товаром або послугою, спонукаючи споживача здійснити покупку. Музика також може впливати на смаки та уподобання людей, що визначає її комунікативно-соціальну роль. У рекламі музика виконує інформаційну функцію, передаючи різні аспекти повідомлення, включаючи настрій, стиль твору та його смислову семантику. З іншого боку, музична реклама може виводити на передній план маловідомі музичні твори, що розширює масовий слухач до різних аспектів музичного мистецтва. Таким чином,

у контексті реклами музична комунікація виконує важливу естетичну функцію для мистецтва.

Протягом ХХ століття суспільство пройшло шлях розвитку в напрямку все більш масових форм та засобів комунікації. Навіть з'явився термін «масово-особистісна комунікація», оскільки сучасна інтернет-комунікація об'єднує властивості як особистісної, так і масової комунікації. На початку ХХІ століття музична комунікація, яка пройшла великий етап розвитку від фонографа до сучасних комп'ютерних технологій, значно покращила якість звучання та отримала ряд нових модифікацій. Однією з найважливіших модифікацій стала інтеграція музики у масову комунікацію, де вона, активно взаємодіючи з різними інформаційними каналами, виконує різні функції, вирішує завдання формотворчості та визначає жанрову специфіку.

Це призводить до виникнення нової комунікативної структури, де цифровий запис музичного тексту, віртуально існуючий у світі, стає частиною масової комунікації. Важливою тенденцією масової музичної комунікації є синтез зі словом та зоровими елементами (у музичних роліках, кліпах), що призводить до вербалізації та візуалізації звучання і є прикладом сучасного синкретизму в масовій культурі.

Простір масового виробництва та споживання часто існує завдяки симуляції простору мистецтва та створенню ілюзії існування мистецтва в свідомості людини, яка піддається зовнішній маніпуляції. На цьому етапі твори мистецтва можуть втрачати свій первинний характер і перетворюватися на «симулякри», що призначені виконувати функції, які раніше виконували самі твори мистецтва. З появою комп'ютерів та мережевих технологій, переходом до нової інформаційної епохи, відбулися значні зміни у сприйнятті людиною світу та у самому мистецтві.

У ХХІ столітті мистецтво набуває рис симулякрів, де відбитки ілюзій представлені як реальність. Це відзначається наявністю псевдоречей, які, хоча і відсутні у реальності, викликають у нас реакцію і спробу пошуку сенсу. У контексті цього тренду основна відмінність музики ХХІ століття від академічної традиції полягає в тому, що музичний твір тепер не обов'язково призначений лише для естетичного задоволення. Багато творів сучасного мистецтва не є класичними

музичними творами в звичайному розумінні цього терміну. Сутність мистецтва визначається тим, на що людина вказує, відокремлюючи його від його колишніх утилітарних зв'язків. Мистецтво в новому контексті стає показником на іншу реальність, при цьому воно вже не є самою реальністю.

Сучасне мистецтво активно досліджує нові форми та створює нові художні простори. Однією з ключових особливостей цього мистецтва є перехід від само-вираження в музиці до вираження музики через себе: від «я – в музиці» до «музика – через мене». Нова художня практика орієнтована не на демонстрацію видовища, а на співучасть та спільну дію. Мистецтво виступає як ключова ланка глобального комунікативного механізму в межах культури загалом. Діалогічні концепції художньої комунікації розглядають учасниками комунікації автора і реципієнта, реципієнта та соціокультурного оточення епохи творення, реципієнта та інших реципієнтів, а також самодіалог, коли людина спілкується з самою собою. У художньому діалозі реципієнт та твір музичного мистецтва виявляють здатність до зміни своїх комунікативних характеристик та перетворення в партнерів і в співавторів мистецького тексту.

У сучасних умовах людина має можливість сприймати музичний твір у різних форматах:

- у повністю акустичній формі, що включає соціально взяте (живе виконання);
- через трансляцію;
- шляхом індивідуального прослуховування аудіо- або відеозаписів;
- у формі індивідуального чи групового виконання твору за нотами;
- за допомогою індивідуального «читання» твору за нотами без використання інструменту та інших варіантів.

Висновки. Однак, незважаючи на стрімкий прогрес інформаційно-комунікативних технологій, найбільш повне та цілісне сприйняття музичного твору залишається доступним тільки через акт виконання, який є соціальним актом перед аудиторією. Саме в таких обставинах відбувається повноцінний комунікативний процес, що включає не лише аудіовізуальний аспект, але й енергетичний. Інші

форми у різній мірі обмежують чи модифікують цей акт, але не здатні його повністю замінити.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? : монографія. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. 388 с.
2. Злотник О.Й. Комуникативна функція музики як засіб художнього спілкування. *Вісник НАКККиМ*. № 4. Київ : НАККиМ, 2018. С. 112–116.
3. Оленіна О.Ю. Мистецтво як фактор впливу на сучасні комуникативні практики. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2009. № 2. С. 96–103.

*Мирослав ГРИНИШИН,
проф., зав. кафедри
музично-сценічного мистецтва
МЗВО «Київська Академія мистецтв»,
Засл. діяч мистецтв України,
театральний режисер та продюсер*

**УКРАЇНО-ПОЛЬСЬКІ ВЗАЄМИНИ.
ОСЕРЕДОК ПРАКТИК ТЕАТРАЛЬНИХ «ГАРДЖЕНІЦЕ»
(м. ЛЮБЛІН, ПОЛЬЩА)**

У тезах викладається основні тенденції формування художніх принципів праці унікального європейського мистецького театрального простору – Осередок практик театральних «Гардженіце» (м. Люблін, Польща), а також багаторічна діяльність осередку у сфері театральної практики у контексті дослідження витоків європейського театру та педагогічна діяльність з метою обміну напрацьованим театральним досвідом України та Польщі.

***Ключові слова:** театральна практика, Владзімеж Станєвський, метод сценічного втілення, імпровізація, монастир, паломник, актор, енергія, голос, уява, сюжет, Єжи Гротовський.*

Польська театральна школа зазнала значного розвитку в другій половині 20 століття. Силою ваги польських театральних авторитетів Єжи Гротовського, Тадеуша Кантора, Крістіана Люпи, Юзефа Шайни, Кшиштофа Варліковського, Владзімежа Станєвського, Януша Опрінського освітня система підготовки майстерності актора вибудувалась у чітку практичну структуру з використанням давніх народних традицій, сучасних педагогічних концепцій та виразно пробудованого алгоритму з яким відбувається поступовий теоретичний розвиток та набування практичних знань.

Зокрема відомий Осередок практик театральних «Гардженіце» біля м. Люблін, котрий заснував Владзімеж Станєвський, багаторічний учень та сподвижник Єжи Гротовського. Осередок був заснований у 1977 році коли Станєвський спільно зі своїми театральними побратимами після тривалих дослідницьких експедицій та

подорожей світом знайшли притулок у маленькому селі Гардженице, за 20 км від м. Люблін. Місцева влада дозволила цій групі зайняти старе занедбане приміщення зернохословища, котре актори театру Станєвського відремонтували і пристосували в ньому театральний простір. Упродовж 40 років це було місцем паломництва багатьох театральних груп з цілого світу, створення спільних вистав з акторами з різних материків та національностей.

Метою Осередку практик театральних було глибоке дослідження спільного кореня сценічних практик різних народів планети. Станєвський обирав тему для постановки вистави з репертуару грецького античного театру, запрошував акторів з різних країн, вони спільно працювали над текстом, над власним тілом, голосом, спільно вибудовували кістяк майбутньої вистави і грали прем'єру, котра щоразу видозмінювалась у залежності від відходу та приходу нових учасників міжнародної групи. Паралельно учасниками підготовки вистави були різні молоді групи, що готувалися здобути професію актора, або цікавилися сценічними практиками незалежно від того який навчальний заклад вони завершували. Молоді учні ставали учасниками вистав Станєвського у різних напрямках: підготовка ролі, монтування декорацій, пошиття костюмів, розробка співочих партитур чи підготовка пластичного візерунку майбутньої вистави. Після прем'єри молоді актори самостійно обирали який напрямок їм ближче і у такому руслі рухались розвиваючи власну майстерність, або часто змінювали напрямок і в кінцевому випадку отримували знання з кількох театральних напрямків. У подальшому новостворена прем'єра вистави подорожувала довкола світу цілий рік, інколи два роки набираючи у кожній країні своїх симпатиків, котрі приєднувалися до групи однодумців Станєвського. Так повстали вистави «Живот протопопа Авакума», «Золотий осел» за Апулеєм, «Ораторія» за мотивами грецьких міфів, «Весілля» за Виспянським, «Любов та Гординя» за мотивами європейських хронік та літописів та ін.

Практичний метод сценічного втілення Станєвського базувався на вибудовуванні вистави на основі утримування певного музичного і пластичного ритму актором у просторі. Тому вистави Станєвського короткі, але надзвичайно

динамічні, що потребує окремої роботи актора над розвитком динаміки власного тілесного апарату, голосових даних для такої динамічної енергії та гнучкої уяви, що розковує актор в імпровізаціях і дозволяє моделювати швидкоплинний багатозмінювальний сюжет вистави. Зазвичай робота у виставах опиралась на молоді, досвіді постійних акторів та присутності гурту музичних інструментальних виконавців, котрі постійно підтримували ритм у виставі згідно чітко пробудованої партитури Станєвським, який постійно присутній на усіх виставах у ролі невидимого регулятора енергією вистави даючи непомітні вказівки музикантам чи акторам. Присутність на підготовці та показі таких вистав дуже збагачувало молодих учнів, котрі практично могли виступати учасниками і навчального процесу (тобто підготовки) і виробничого (тобто показу). Підготовка вистав загалом тривала 3 місяці і учень за навчальний рік отримував можливість набратися досвіду у двох різних виставах. Саме такий спосіб підготовки і здійснення вистави практикував вчитель Станєвського – Єжи Гротовський. Тому поєднання практичного та теоретичного компоненту у своїй роботі Станєвський перейняв як учень та актор театру-лабораторії Гротовського.

Це практичний освітній підхід має особливість організації схожу до праці у монастирі, де основна увага приділяється на вибудовуванні духу акторської мистецької спільноти метою якої є однаковість у намірах та власного духовному саморозвитку.

У 1996 році Влодзімеж Станєвський у якості художнього комісара Міжнародного театрального фестивалю «Конфронтації театральні-1996» (м. Люблін, Польща) запросив щойно створену театральну комедію «Швейк», за участю українських акторів Богдана Бенюка та Анатолія Хостікоєва, відкривати фестиваль. Комедія «Швейк» отримала найвищу нагороду фестивалю «За кращу режисуру».

Після початку повномасштабного вторгнення Московії в Україну 24 лютого 2022 року Влодзімеж Станєвський надав можливість широкої творчої співпраці доценту кафедри музично-сценічного мистецтва МЗВО «КАМ» Олегу Драчу в Осередку практик театральних, а саме участь у всіх репертуарних виставах.

У рамках творчої співпраці Муніципального закладу вищої освіти «Київська Академія мистецтв» та Осередку практик театральних «Gardzienice» (м. Люблін, Польща) для Театрального фестивалю «Генератор Надії» 13 жовтня 2023 року відбулася прем'єра монодрами «Мінетті» за мотивами одноіменної п'єси Томаса Бернгарда у виконанні доцента кафедри музично-сценічного мистецтва МЗВО «КАМ» Олега Драча. Режисером вистави є завідувач кафедри музично-сценічного мистецтва МЗВО «КАМ» Мирослав Гринишин. Рішенням художньої ради Осередку практик театральних ця вистава увійшла до репертуару і гратиметься надалі щомісяця у рамках Театрального марафону.

Фестиваль «Генератор надії» є продовженням традиції фестивалів, що організовуються в осередку театральних практик «Gardzienice» з 2010 року – спочатку під прапором Фестивалю мандрівного театру. Сучасна назва походить від програми Gardzienice для підтримки митців, які в її рамках створюють театральні вистави та концерти, використовуючи інфраструктуру, мистецькі та інтелектуальні ресурси осередку театральних практик. Фестиваль «Генератор надії» створений за ініціативи засновника Осередку театральних практик Влодзімежа Станевського та реалізується з 2015 року. У його рамках режисери та їх запрошені гості працюють над власними проектами на просторах театру «Gardzienice».

Результатом творчої співпраці МЗВО «КАМ» та осередку «Gardzienice», окрім прем'єри вистави, є обмін практичним творчим досвідом театральної акторської майстерності, а саме діалог «Методу креативної акторської імпровізації» створений та багато років поширюваний доцентом кафедри музично-сценічного мистецтва Олегом Драчем та практичної освітньої методики Влодзімежа Станевського. Це передбачає подальшу участь студентів-акторів МЗВО «КАМ» та студентів Академії при осередку «Gardzienice» у спільних мистецьких акторських тренінгах, постановках вистав та різноманітних театральних проектах на просторах Осередку практик театральних з метою подальшого гастрольного показу у театрах Польщі та України, а також на Європейських Міжнародних театральних фестивалях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Paul Allain. Gardzienice. Polish Theatre in transition. England, USA : Harwood Academic Publisher 1997. p. 110–135.
2. Staniewski, Włodzimierz. Monograph Archive: Gardzienice, Poland. Exeter : Arts Documentation Unit, 1993. p. 53–89.

Юрій ЛЕВИЦЬКИЙ,
здобув. другого (магістер.) рівня вищої освіти
факультету мистецтв Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка;
(наук. кер. **Ірина ГРИНЧУК,**
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка)

ФЕНОМЕН АВТОРСЬКОЇ ПІСНІ ЯК МИСТЕЦЬКЕ ЯВИЩЕ В УКРАЇНІ

Публікація присвячена актуальній проблемі становлення жанру авторської пісні в Україні, етапах та тенденціях її розвитку. Увагу зосереджено на ролі гурту «Бумбокс» як репрезентанта цього жанру, як активного учасника сучасних суспільно-культурних процесів. Представлено діяльність тернопільського гурту «Е-Но».

Ключові слова: музичне мистецтво України, авторська пісня, молодіжні гурти.

Авторська пісня, як подають довідкові видання, – умовна назва жанру пісенної творчості та пов'язаного з ним культурно-громадського руху, сформованого ще в умовах СРСР у 1950–60-ті роки (в умовах т. зв. «відлиги»), розвинутого у середовищі радянських студентів та молодих інтелектуалів переважно науково-технічного та природничого профілю і спочатку трактувалася як «аматорське явище у великих містах», як «фольклор інтелігенції» [1].

Це мистецьке явище отримало свої характеристики в українській культурі, набуло розвитку із здобуттям державної незалежності і пройшло кілька етапів свого розвитку. Джерелами авторської пісні в Україні стали т. зв. «загальносоюзна» авторська пісня і традиції власне української пісні різних жанрів. Так, відомо, що уже у 1979 році при БК заводу «Арсенал» був створений перший в Україні Міський клуб самодіяльної пісні, а у 1980 році відбувся перший у Києві Фестиваль самодіяльної пісні.

У роки т. зв. «перебудови», в українській культурі з'являється оригінальне явище т. зв. «співаної поезії», яка «цілковито спирається на українську мову й традиції української пісні та інституційно не пов'язана з російськомовним бардівським рухом». Її основною тематичною домінантою став український патріотизм, а виконавська манера – орієнтована на спів під гітару поетів-композиторів часів визвольних змагань, зокрема М. Гайворонського, Р. Купчинського, Л. Лепкого, на традиції українського міського співу Західної України міжвоєнного періоду.

Так, створений у 1987 році ще у Радянській Україні пісенний театр-кабаре «Не журись!», що продовжив вищезазначені традиції, відіграв роль першого об'єднання авторів-виконавців «співаної поезії». Далі – важливу організуючу і об'єднуючу функцію відіграв Перший всеукраїнський конкурс «співаної поезії» в межах фестивалю «Червона Рута» (м. Чернівці, 1989) [2].

Дослідники вказують, що «...після здобуття Україною державної незалежності у 1991 році авторська пісня втратила своє політичне значення, але збереглася як сфера мистецької творчості». Збереглася також сформована мережа об'єднань (клубів) авторської пісні, що діяли в усіх обласних центрах та в багатьох інших великих містах України.

Щороку в Україні проводилося від 10 до 20 фестивалів авторської пісні, однак, в Україні відсутня достатня державна підтримка розвитку авторської пісні в її концертно-фестивальному, медійному просторі та ін., зокрема, таких мистецьких феноменів як Театр авторської пісні «На Подолі». Тому, середовищем для популяризації авторської пісні став Інтернет, зокрема, створені українськими митцями власні інтернет-ресурси («Відкрита енциклопедія авторської пісні» (<http://www.bards.name>), «Poezia.org, поезія та авторська пісня України» (<http://poezia.org>), можливість представляти зразки своєї творчості на міжнародних інтернет-ресурсах тощо [2].

На сьогодні авторська пісня в Україні – це не лише жанр музики, це «глибоке вираження особистості, історії та культури», із характерним спектром емоційних та інтелектуальних вимірів, із відповідною стилістикою відображення унікального творчого досвіду української пісенної культури. Таким чином, її визначальними

характеристиками є включеність в історичний та соціальний контекст, художня виразність та індивідуалізм, емоційна глибина, мова як ключовий елемент української авторської пісні.

З боку композиторської техніки, їй притаманне органічне поєднання традицій та інновацій, зокрема, традиційних музичних елементів з сучасними технологічними інноваціями, народних мотивів з історичними «референсами», сучасними музичними тенденціями в аранжування тощо.

Авторські пісні на сьогодні стають «інструментом» національної самоідентифікації, джерелом натхнення та громадянської солідарності у складні часи сучасних викликів та змін.

У рамках публікації представимо коротко діяльність гурту «Бумбокс», творчість якого репрезентує синтез сучасних музичних тенденцій із культурною національною традицією. Заснований у 2004 році, «Бумбокс» завоював любов широкої аудиторії завдяки своєму унікальному стилю, який поєднує елементи хіп-хопу, фанку, джазу та року, із глибокими «думаючими» текстами [3].

Так, фронтмен гурту Андрій Хливнюк став прикладом не тільки музичної, але й громадянської позиції. У зв'язку з воєнними подіями в Україні, він приєднався до лав Збройних Сил України, демонструючи приклад відданості своїй країні. Цей крок викликав повагу та підтримку не тільки серед фанатів, але й у міжнародному культурному співтоваристві. Гурт «Бумбокс» організовує численні благодійні концерти, публічні виступи, актуалізує увагу до важливих соціальних ініціатив, донатить кошти на підтримку ЗСУ та постраждалих від війни [4].

Цей гурт став прикладом, імпульсом для творчості багатьох сучасних гуртів, зокрема, і на Тернопіллі.

На Тернопільщині, відомій своїми мистецькими традиціями, плеядою видатних митців – уродженців краю, свій розвиток отримав і жанр авторської пісні. Значною мірою цьому сприяли численні конкурси і фестивалі популярної молодіжної музики, діяльність гуртів та виконавців, що вийшла за межі регіону на всеукраїнський та європейський рівень (прикладом може стати гурт «С.К.А.Й.» та ін.).

У жанрі популярної музики розвивається і наш гурт «Е-Но», який народився саме з любові до авторської пісні з метою не лише зберегти традиції, а й привнести нове в цей жанр [6].

Гурт «Е-Но» заснований у Тернополі у 2021 році, і за короткий час набув популярності. Так, дебютний альбом та відео «Але ні» отримали позитивні відгуки, твори почали звучати у радіо-ефірах, в передачах на ТБ і ТТБ та ін. Важливим творчим етапом для гурту стало створення пісні «Я так хочу додому», яка відображає емоції українців, вимушених покинути свої домівки через військові дії.

На сьогодні перед гуртом завдання не лише створювати музику, поширювати її в молодіжному патріотичному середовищі, але й долучатися до «культурного фронту». Так, на благодійному концерті «Бункерник Live», організованому на підтримку ЗСУ, наш гурт виступив з новими піснями та учасниками, збираючи кошти для наших військових [7].

Можемо констатувати, що діяльність гурту продовжує привертати увагу слухачької аудиторії, медіа та Інтернет-мережі. Так, одна з останніх пісень «Знаєш» зібрала понад 400 тисяч прослуховувань, на черзі – нові творчі проекти, концерти та зустрічі з молодіжною аудиторією [5]. Окремим штрихом варто зазначити, що авторська пісня стає і виховним чинником у шкільному середовищі, про це засвідчили відгуки у час проходження педагогічних практик в освітніх закладах нашого міста.

Висновки. Підводячи підсумки, можемо стверджувати, що на сьогодні зростає коло шанувальників авторської пісні, жанр авторської пісні стає не лише мистецьким, культурно-просвітницьким явищем, але й «голосом нашої культури, історії, наших радощів і болю. Авторська пісня в Україні, а зокрема в Тернопілля, – це живе мистецтво, яке продовжує розвиватися та надихати» [8].

Переконані, що це демонструє важливу роль музикантів та мистецтва в цілому у підтримці суспільних та гуманітарних зусиль у складний період нашої історії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Різник О.О. Авторська пісня в Україні: пострадянський етап. *Посвіт*. 2000. № 2.
2. Картавий П В. Про співану поезію. Суми, 2001.
3. Євтушенко О. Легенди химерного краю. *Українська рок-антологія*. URL: <http://www.rock-oko.com/knizhki/oblichchya-muziki/tvorch-portreti/opalnij-princz.html> (дата звернення: 15.11.23).
4. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Бумбокс> (дата звернення: 15.11.23).
5. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jpGHAN4CNxg> (дата звернення: 15.11.23).
6. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=y1h8eaoikCM> (дата звернення: 15.11.23).
7. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=moZFCfNi2Fc> (дата звернення: 15.11.23).
8. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iqryza6QpL0> (дата звернення: 15.11.23).

Ольга МАРТИНІВ,
викладач кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Розглянуто мистецтво народного танцю в контексті загальнокультурних трансформацій; доведено, що народний танець є інструментом збереження духовного спадку, популяризації народної культури; сучасний танець утверджує народний дух у створених хореографічних образах XXI століття та виступає засобом виявлення індивідуальності хореографа; виявлено динаміку українського народного танцю в сьогоденні, яка зумовлює інтерес до вивчення фольклорних традицій в регіональних інтерпретаціях та особливостях.

Ключові слова: народний танець, фольк-танець, хореографічна культура, балет, етнос.

Народний танець є основною формою і способом існування ранньої танцювальної культури та основоположним елементом хореографічної культури. На сьогодні вивченням феномену народного танцю займаються спеціалісти різних галузей науки і мистецтва. Насамперед, дослідники послуговуються фольклористичним підходом. В основі фольклористичного підходу лежить розуміння народного танцю як танцю певного народу (етносу), що склався на основі народних танцювальних традицій у системі народної культури цього етносу, де виокремлюється його синкретичний характер, а також імпровізаційність і колективність. Тут народний танець співвідноситься з поняттям фольк-танець і важливий саме своєю етнічною складовою.

Виступаючи як «необхідна передумова творчих процесів» [1], народний танець змінюється разом із самою культурою і виступає живильним підґрунтям, матеріалом для розвитку сучасної хореографічної культури, у якій знайшов відображення хореографічний досвід попередніх поколінь. Лексика народного танцю впродовж кількох століть була джерелом збагачення танцювальних рухів і

розвитку хореографічної культури, зокрема, спричинила формування нових танцювальних систем. Кожна така система – це новий погляд на фольклорний матеріал, інновація стосовно традиційного народного танцю.

Для розуміння напрямів, процесів творчого опанування народного танцю в сучасній хореографії необхідно насамперед дослідити, як його духовні та художньо-творчі можливості використовувалися в історії танцювального мистецтва, визначити історичні типи взаємодії народного і професійного танцю, тобто виявити зумовленість такої взаємодії історико-культурними умовами певної епохи, потребами й можливостями соціокультурної системи, зокрема, специфікою того чи іншого домінантного (чи просто впливового) мистецького напрямку й методу в мистецтві.

У класичний балет народні танці вводилися для позначення простонародного в комічному або пасторальному ключі. Цей прийом виник у придворних балетах і балетах-маскарадах XVI–XVII ст. Важливо зазначити, що у ранніх формах балетного мистецтва визначилося два напрямки використання народних елементів у сценічній дії: танець у характері персонажа і національний танець. Зокрема, національний танець представляв народ (етнос) у гротескному, комічному вигляді. Як зазначали дослідники, «сценічне втілення національної своєрідності в балеті тісно пов'язане з політичною функцією останнього, проте національне постає в ньому як придворне, як маска. Національність персонажа ... втілена не в лексичі танцю, а в костюмі, комічному жесті, деталі» [2, с. 38].

Взаємодія народного і професійного танцю, де народний елемент став основоположним, яскраво проявилася в XIX столітті, в епоху романтизму. Саме в цей культурно-історичний період інтерес до народного мистецтва і, відповідно, його активне використання в структурі балетної вистави було виразним. Така увага пов'язана з потребою переосмислити культурне надбання попередніх епох, звернувшись до творчості народу як джерела естетичних цінностей, творчого прадавнього джерела.

Народний танець, ставши підґрунтям різноманітних творчих процесів, генерує дедалі нові сценічні форми в різні культурно-історичні періоди. Переміщення

танцювальних елементів народного танцю в професійну сферу відбувається так часто, що досить суперечливо відобразилось на розвитку самого фольклорного танцю. З одного боку, збагачення виражальних можливостей людського тіла сприяє набуттю нових якісних характеристик народного танцю (при формуванні різноманітних модифікацій танцювальних напрямів у процесі взаємодії з фольклорними елементами). З іншого боку, як наслідок процесу інтеграції відбувається технологічна зміна самих елементів народного танцю.

Так, ХХ століття характеризується тим, що у творчих пошуках багатьох балетмейстерів виявляється потреба у зверненні до спадщини народного танцю та інших його модифікацій, які здавалося б, уже не актуальні. Через сценічні адаптації регіональних зразків народного танцю спостерігалось дбайливе ставлення хореографа до першоджерела та його сценічна адаптація (надання композиційної форми і розробка лексики, посилення засобів виразності (надання більшої експресії у виконанні), введення прийомів режисури та ін.) передбачала ретельний добір характерних і специфічних прийомів виконання на досить високому технічному рівні. На початку ХХІ століття народний танець у всьому своєму різноманітті стає джерелом відкриття нових тілесних можливостей, способом утворення нових смислів, посилення специфічності та характерності танцювальної лексики.

Висновки. Народний танець як основоположний елемент хореографічної культури є багатовимірним та історично мінливим явищем, що ґрунтується на етнопластичних мотивах, які забезпечують незмінну основу танцювальних практик того чи іншого етносу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко О. Контамінація як прояв еkleктичності в сучасній стилізації українського народно-сценічного танцю. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Випуск 39. С. 106–111. URL: <http://arts-series-кnukim.pp.ua/article/view/153668> (дата звернення: 22.10.2023).

2. Благова Т.О. Дослідження етапів професіоналізації народно-сценічної хореографії в історико-культурній динаміці. *Journal «ScienceRise: Pedagogical Education»*. 2017. № 7 (15). С. 36–40.

*Лілія ПАВЛИШАК,
здобув. першого (магістер.) рівня вищої освіти
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка;
(наук. кер. Зоряна ГНАТІВ,
канд. філософ. наук, доц. кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка)*

ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ У ВИКЛИКАХ СЬОГОДЕННЯ

У сучасному періоді військової боротьби, захисту та збереження української незалежності вкрай гостро та актуально звучить питання патріотизму та національної свідомості. В освітній діяльності, яка щоденно проходить у важких небезпечних умовах, організація навчання виходить на новий рівень відповідальності, формування нового педагогічного досвіду, де основним є збереження життя та здоров'я громадян. У таких умовах патріотизмом пронизана вся реальність – цілеспрямовано чи безпосередньо, свідомо чи підсвідомо, з внутрішнім чи зовнішнім виявом. Освітня мета – формувати свідомих, сильних духом патріотів з почуттям високих національних цінностей та пріоритетів.

Ключові слова: *патріотичне виховання, національна свідомість, вчитель, виховання, освітня діяльність.*

У сучасних реаліях патріотичне виховання певною мірою набуває нового сенсу та значення. Адже життя в умовах війни підсвічує багато тих факторів, які колись могли бути тільки номінативними. Сьогодні побудова методів та шляхів формування національної свідомості та патріотизму є для освітян важливим завданням. Віра, надія, сильний дух, жага до свободи та незалежності, любов, милосердя, співчуття та ін. є тими переплетеними чеснотами, що віддзеркалює наша українська вишиванка, українська пісня, українське серце. Серед типових рис національного характеру, психологічних особливостей, ментальності українців – щедрість, гостинність, доброзичливість, чуйність, емпатія, сентиментальність, любов до свободи та незалежності, пісенність, ліризм та ін.

Увесь культурно-історичний досвід нашого народу складає те середовище, в якому впродовж віків виховувалися наші покоління. Багато зразкового, але й, на жаль, багато помилок. Усвідомлення цього всього спонукає до пошуку тих виховних засобів, тих форм та методів формування національного духу, що в сучасних умовах буття української нації будуватимуть світобачення, національно-психологічні особливості представників своєї Богом даної країни, народ якої ціною власного життя виборює право на своє життя.

Сьогодні, результати соціологічних опитувань (зокрема соціологічною групою Рейтинг) доводять, що «більша частина українців вважають ознаками патріотизму волонтерство, донати, спілкування українською мовою, службу на фронті, а також залишатись в Україні, працювати, вести підприємницьку діяльність» [5]. Також ознаками патріотизму є споживання українського контенту, громадська діяльність, ходити до церкви, знати гімн України, носити українську символіку, підтримувати українського виробника.

Досягати результатів допомагає спільна мета. На вчителів мистецтва в сучасній школі відведена вагомий роль духовного лідера, місією якого є не тільки теоретичне та практичне навчання, а й формування духовних потреб. Актуально звучать і сьогодні слова М.Грушевського про необхідність розбудови національної школи, який зазначав, що «потреба нашої національної школи є найголовнішою серед усіх потреб національного життя, бо ніколи не виб'ється на самостійну дорогу існування той народ, який не має своєї школи» [3, с. 13].

М.Г. Стельмахович, досліджуючи виховні цінності підростаючого покоління в Україні, стверджує, що національна система виховання повинна продовжувати й розвивати національний дух особистості: «... мудрість нашого народу йде від діда-прадіда, вітця-матері, родини, рідної оселі й материнської мови, землі-годувальниці, від ясного неба і світлого сонця, матінки-природи, від доброго серця й щирої душі, глибоких людських почуттів і переживань, кришталевої чесності й людяності, світлої духовності, сердечної любові до дітей, духу Матері-України» [4, с. 131].

Українська народна пісня, вся різноманітна народнопісенна культура, релігійна культура є вагомим чинником у збереженні та передачі історичної

пам'яті народу, формування національної самосвідомості, виховання почуття патріотизму, людяності, моральності тощо. Бо головне – бути Людиною. Такі настанови людства ведуть до глибини віри, надії, любові, до розуміння причин та наслідків людських гріхів, до покаяння та навернення, розуміння сутності людини в ширшому контексті її культури та існування.

Говорячи про «національне виховання» Професор Омелян Вишневський відзначає двозначність терміну «національне»: «По-перше – це національне виховання, що випливає з основ державності і відповідає процесам державотворення, – професор називає таку систему українським вихованням (опираючись на К. Ушинського), та вказує на те, що воно має відношення до всіх громадян України, незалежно від етнічного походження. По-друге – це національно-етнічне виховання нашого народу. Під цим вихованням О.Вишневський розуміє «виховні зусилля, спрямовані на відродження природовідповідного національного самосвідомлення української дитини» [1, с. 278–279].

Поняття патріотизм та націоналізм теж не є тотожними, тому слід вміти їх розрізняти. Для будь-якої людини національне є вродженим, що передається з молоком матері. Якщо має місце національна несправедливість, то тут почуття націоналізму буде значно загострене. Отже, можемо говорити про націоналізм як реакцію-ставлення до своєї держави. У націоналіста виявляється любов до своєї нації, у патріота – до своєї Батьківщини. З цього можемо констатувати ширше поняття патріотизму за націоналізм.

Сьогодні в Україні ведеться реформа освіти. Складний процес, який викликає багато різноманітної реакції, вимагає великих ресурсів, як людських, так і фінансових. Щоб освіта в Україні була на достойному високому рівні, була цікавою для учнівської молоді, необхідно шукати, вивчати ефективні напрацювання, продукувати свій неповторний та враховувати міжнародний досвід. Відтак, слід вчити дітей мислити, творити, комунікувати, аналізувати, включати логіку тощо і відходити від накопичення інформації та зубріння. Але цей процес неодмінно повинен супроводжуватись духовним наповненням, роботою над упущенням, відповідальністю за свої дії. Бо мистецтво виховання – найважче із мистецтв.

Наші предки залишили нам багату наукову, філософську, педагогічну, мистецьку спадщину для духовного зростання майбутніх поколінь. «Народознавчі підходи в педагогічній роботі допомагають звільнити едукаційний процес від абстрактності, примусовості, заформалізованості, заорганізованості. Бо в такому процесі мають місце емоційні чинники, які вступають у дію, забезпечуючи відсутність психологічного тиску на дітей у навчально-виховному процесі. Відтак, діти часто не відчують, що їх виховують педагоги, батьки, оскільки виховання відбувається здебільшого в контексті повсякденного життя, у тих способах та формах, які притаманні народному буттю і максимально наближені до інтересів та потреб учнів» [2, с. 121].

Висновки. Отже, формування суспільства освічених людей, свідомих патріотів – одна з ключових потреб сьогодення. У сучасних соціокультурних умовах поза мистецтвом, культурою, освітою не живе жодна людина. Тренування душі обов'язково відбувається свідомо чи підсвідомо або високими, духовними образами, або низькопробними, примітивними.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вишневський О. (2006). Теоретичні основи сучасної української педагогіки. Дрогобич : Коло, 608 с.
2. Гнатів З. (2022). Виклики мистецької едукації в сучасних умовах «турбулентності»: рятівна сила національної свідомості. *Педагогічні науки: теорія та практика*, (3), 117-122. URL: <https://doi.org/10.26661/2786-5622-2022-3-17>
3. Грушевський М. (1917). Про українську мову і українську школу. Київ, 61 с.
4. Стельмахович М. (1997). Виховні цінності традиційної української родини. *Цінності освіти і виховання : наук.-метод. зб. / за заг. ред. О.В. Сухомлинської ; ред. П.Р. Ігнатенка, Р.П. Сеульського ; упор. О.М. Павліченка*. Київ. С. 129–132.
5. Українці назвали «ознаки патріотизму» – донати, рідна мова та служба на фронті (2023). URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3752110-ukrainci-nazvali-oznaki-patriotizmu-donatiti-rozmovlati-ukrainskou-ta-sluziti-na-fronti.html> (дата звернення 23.10.2023)

*Марта ШВЕЦОВА,
викладач кафедри музичного мистецтва
Львівського національного університету
імені Івана Франка*

СКЛАДОВІ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

У тезах проаналізовано окремі теоретичні та практичні питання професійної діяльності концертмейстера закладу вищої освіти. Зазначено, що методологічна культура концертмейстера є важливим складником професійно-педагогічної культури фахівця. Охарактеризовано складові професійної діяльності концертмейстера закладу вищої освіти. Висвітлено роль концертмейстера у фаховій підготовці студента-музиканта.

***Ключові слова:** концертмейстер, акомпанемент, складові професійної діяльності концертмейстера.*

Осмислення концертмейстером закладу вищої освіти «принципово нових вимог до власної професійної діяльності стає досить важливим, оскільки музикант, як носій високої художньої культури стає творцем музичного мистецтва, яке відіграє значну роль у формуванні духовної культури людства» [2, с. 103].

Тема професійної досконалості концертмейстера висвітлена в багатьох статтях, монографіях, спогадах, дисертаціях науковців таких, як: Е. Афанасьєва, Л. Василенко, С. Вершловський, Ю. Харченко та інші.

Високий професійний рівень базується на потужній школі фортепіанного мистецтва. Співпраця з концертмейстером починається з перших кроків в музичній школі і продовжується все подальше творче життя. Тому професійна, інтелектуальна, духовно-ціннісна культура, рівень освіченості та інтелігентність – бажаний комплекс рис піаніста та людини. Це, безумовно, ідеальний портрет фахівця. Тому співпраця із концертмейстером-професіоналом надає можливість отримати поради, зауваження, обговорити деталі інтерпретації та інші проблеми виконання, – що спонукає до професійного зросту.

Професійна підготовка концертмейстера першочергово передбачає наявність музично-теоретичних знань, сформованості та зрілості виконавських якостей, необхідних для успішної практичної діяльності. Як зазначає Е. Афанасьєва «результативність педагогічної діяльності концертмейстера може бути забезпечена при достатньому рівні музично-педагогічних здібностей, а також артистизмі, комунікативності, креативності, що допомагає здійсненню більш оригінального та творчого підходу до роботи» [1, с. 523].

Піаніст-концертмейстер поєднує власну інтерпретацію твору, що виконується, з трактуванням викладача та студента. Таким чином, спільний аналіз стилістичних характеристик, відчуття музичної фактури, агогіки, динамічного розвитку, уважність до технічної розвиненості студента навчає концертмейстера мистецтву ансамблевої гри. Вміння бути повноцінним учасником ансамблю і водночас залишатись «на другому плані» – одна з професійних вимог до акомпаніатора. І це є головною відмінністю концертмейстера від піаніста-соліста. Ця професійна і змістовна перебудова може тривати кілька років. Саме цьому важливому періоду професійного становлення хотілося надати аналіз та висловити поради з власного досвіду.

Як правило, концертмейстери музичних академій працюють зі студентами певного фаху. Специфіка роботи в університеті на мистецьких факультетах надає можливість розвивати творчу співпрацю з викладачами та студентами різного фаху: інструменталістами, вокалістами, диригентами. Навчаються студенти різного фахового рівня – від початківців до професіоналів-виконавців.

Необхідність постійного оволодіння новим репертуаром вимагає самостійних занять, розширення слухового досвіду. Вміння читати з аркуша є важливою складовою професії. Воно полегшує оволодіння репертуаром. Хоча перед іспитами концертмейстеру варто «почистити вухка», тобто уважно прослухати партію фортепіано без соліста. Існує небезпека концентрації слухової, емоційної та ментальної уваги на солістові, що призводить до втрати якості супроводу. Сучасна школа фахової підготовки піаністів приділяє багато уваги вихованню навички читання з аркуша. Якщо проблема існує, то головне, на що необхідно звернути

увагу, відпрацьовуючи це вміння наступне: швидке читання нот очима (звикаємо не роздивлятися текст, а постійно дивитись вперед); уява про тональність; виділення гармонічної вертикалі; аналіз руху мелодії (поступовість, інтервальні стрибки); вміння виділяти мелодію та гармонійну основу, не беручи до уваги несуттєві деталі; відчуття ритмічного малюнку та метричного руху; паралельне слухання партії соліста.

У початковій репетиційній роботі не варто заглиблюватись в деталізацію нотного тексту. Корисно спрощувати фактуру, зберігаючи головне. А досконале вивчення залишити для самостійного опрацювання. Це головним чином стосується оркестрових перекладів концертів для сольних інструментів, арій з опер, віртуозного концертного репертуару студентів-магістрантів.

Висновки. Професійна діяльність концертмейстера у вищих мистецьких навчальних закладах освіти передбачає наявність таких складових: високих моральних якостей, ґрунтовної психолого-педагогічної підготовки, значного об'єму музично-теоретичних знань, умінь та навичок у виконавській та методичній сферах, розвинених загальних, педагогічних та музичних здібностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Афанасьєва Е.Ю. Сучасні вимоги до професійної роботи концертмейстера у вищих мистецьких навчальних закладах. *Молодий вчений «Young Scientist»*. 2017. № 11 (51). С. 251–253.

2. Харченко Ю.Т. Методологічна культура концертмейстера закладу вищої освіти: структурні компоненти, зміст. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*. Збірник наукових праць. Вип. 84. Том 2. Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 101–105.

**СЕКЦІЯ 2. ФАХОВА ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ
МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ
У ЗАКЛАДАХ ПЕРЕДВИЩОЇ ТА ВИЩОЇ ОСВІТИ**

СТАТТІ

Zuzana KENTOŠOVÁ,
*Odborná asistentka
Katedra hudobnej, výtvarnej a telesnej výchovy
Pedagogická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove,
(Prešov, Slovakia)*

**KLAVÍRNA INTERPRETÁCIA V KONTEXTE
HUDOBNO-PEDAGOGICKEJ KONCEPCIE JURAJA HATRÍKA**

Cieľom príspevku je poukázať na možnosti využitia špecifik klavírnej interpretácie pedagóga ako živého prevedenia hudby v kontexte princípov slovenskej hudobno-pedagogickej koncepcie Juraja Hatríka. V súčasnom zahraničnom diskurze sa sprístupňovanie hudby detskému percipientovi opiera o aktívne počúvanie hudby ako proces, v ktorom detský percipient participuje a prostredníctvom rôznych hudobných i nehudobných činností preniká do štruktúry hudobného diela (opak pasívneho počúvania hudby). Hudobno-pedagogická koncepcia Juraja Hatríka a model percepčnej analýzy reflektujú princípy aktívneho počúvania hudby, ktoré je možné aplikovať v primárnej hudobnej edukácii, ale i na ďalších stupňoch hudobného vzdelávania.

Kľúčové slová: *hudobno-pedagogická koncepcia Juraja Hatríka, klavírna interpretácia, primárna hudobná edukácia, aktívne počúvanie hudby.*

Úvod. Sprístupňovanie hudby detskému percipientovi je v súčasnom zahraničnom diskurze spojené s dôrazom na aktívne počúvanie hudby, tzv. active listening music (T. Machover, V. Boler). Podobne ako v minulosti, tak i v súčasnosti sa pri uvažovaní o možnostiach sprístupňovania hudby dostávajú do popredia tieto otázky: *Ako sprístupniť hudobné diela detskému poslucháčovi? Aký metodický postup zvoliť pri pedagogickej interpretácii hudobného diela? Ako usporiadať jednotlivé fázy pedagogickej interpretácie hudobného diela vo vzťahu k štruktúre a vyučovacej hodiny?* Snahy o hľadanie čo

najefektívnejšieho spôsobu sprostredkovania hudobného diela detskému percipientovi významne ovplyvnila nová koncepcia hudobnej výchovy v roku 1975/1976, keď izolované zložky (spev, počúvanie hudby, hudobná teória) nahradil komplex hudobných činností: vokálne, inštrumentálne, percepčné a hudobno-pohybové činnosti (termín «percepčné činnosti» nahradili termín «počúvanie hudby»). To viedlo k novému chápaniu počúvania hudby ako špecificky riadeného a vopred premysleného procesu, ktorého cieľom bolo vzájomným prepojením s ostatnými hudobnými činnosťami vychovávať v zmysle princípu «výchova k hudbe a výchova hudbou» [6, 77–78]. Snaha zvoliť najefektívnejší metodický postup pri sprístupňovaní hudobného diela postupne smerovala k špecifikácii percepčných činností na úroveň aktívneho a kreatívneho počúvania hudby, ktorý podľa Dunna zahŕňa jedinečné, individuálne kognitívne a afektívne reakcie na hudbu (1), umožňuje jednotlivcom participovať, byť spoluvorcom hudobného zážitku (2), zahŕňa objektívne aj subjektívne súvislosti, vrátane rozvoja imaginácie (3), môže obsahovať mimohudobné odkazy (4), je priamo ovplyvnený individuálnymi pocitmi a doterajšími receptívnymi skúsenosťami (5), umožňuje vytvárať holistické, vnútorné vnemové štruktúry hudby, t. j. kreatívny produkt (6), zahŕňa sluchové vnímanie (7) zahŕňa reflexiu priamo v akcii (8), proces, ktorý môže byť ovplyvnený kvalitou výchovno-vzdelávacieho procesu (9) [2, 42–55]. Aktívne počúvanie hudby nahradilo pasívnu a izolovanú činnosť bez zapojenia a participácie žiaka na hudobnom diele. Historický vývoj percepčných činností, formulácia cieľa, obsahu a celkového významu týchto hudobných činností podnietili vznik niekoľkých hudobno-pedagogických koncepcií a modelov počúvania hudby, ktoré slúžia k naplneniu cieľov percepčných činností rôznym spôsobom: hudobno-pedagogická koncepcia Juraja Hatríka a model percepčnej analýzy, «pedagogicky riadený posluch» Jaroslava Herdena a dynamický model počúvania hudby, pedagogická interpretácia hudobného diela (Burlas, Michalová). Ďalšie metodiky spojené s percepčnými činnosťami a aktívnym počúvaním hudby priniesli títo autori: Balcárová, Beličová, Boroš, Čunderlíková, Hudáková-Bystrá, Micháľková, Schneiderová.

Hudobno-pedagogická koncepcia Juraja Hatríka. Psychologická báza hudobno-pedagogickej koncepcie Juraja Hatríka reflektuje figurálny prístup vnímania hudby,

ktorý spočíva v gestách, obrazoch, metafore a postupne vedie k poznávaniu. Sláviková uvádza, že pri takomto prístupe dochádza k stimulácii «*celostného vnímania, intuície, imaginácie, fantázie, symbolizačných procesov a archetypálnych významov, afektívnej zložky a empatie, senzorickej intermodality a kognitívnych procesov*» [8, 163]. Súčasne sa ukazuje, že počúvanie hudby vychádza z tých istých vnútorných reprezentácií, ktoré sa súčasne podieľajú na kompozícii a interpretácii daného hudobného diela a ktoré sú zároveň prepojené i s procesom počúvania hudby. Hudobná predstavivosť (imaginácia) je ústredným konštruktom (mediátorom), ktorý sa nachádza medzi produkciou a vnímaním, t. j. spája skladateľa, interpreta, percipienta resp. samotný proces tvorby, interpretácie a počúvania daného hudobného diela [3, s. 539–557]. V tejto súvislosti Hatrík poukazuje na nevyhnutnosť držať sa striktnej zásady v oblasti výberu hudobnej tvorby vhodnej pre detského poslucháča a to s ohľadom na jeho ontogenetický vývoj. Je potrebné, aby skladateľ používal tie isté vyjadrovacie a umelecké prostriedky v tvorbe pre deti a mládež ako aj v tvorbe pre dospelých, avšak na požadovanej úrovni náročnosti súvisiacej so špecifikami psychologicko-vývinovej úrovne daného veku [4, s. 29–32]. Psychologicko-vývinová úroveň žiaka sa úzko viaže s detským aspektom výrazu, ktorý je možné chápať dichotomicky – a to v zmysle neustále sa vyvíjajúceho ontogenetického rozmeru (rané štádium človeka) a tiež ako archeopsychický rozmer, ktorého archetypálna zložka je v psychike trvalá a zároveň neustále sa obnovujúca [8, s. 7–8]. Hatrík uvádza: «*Najmä v hudbe máme skúsenosť, že detský výraz je prepojený so všetkým ostatným a nedá sa oddeliť. Duša dieťaťa sa síce len rodí, ale rodí sa ako komplexný celok, skôr sa vynára z nevedomia, aby sme ju mohli uvidieť a vnímať. To je tajomný a veľký proces ...*»²¹ [7, s. 9–16]. Z uvedeného vyplýva, že nevyhnutnou súčasťou pedagogického pôsobenia je poznanie štruktúry myslenia žiaka (to ako myslí, vníma, prežíva, učí sa) a súčasne poznanie vonkajších a vnútorných činiteľov, ktoré majú značný vplyv na tento proces. V spojitosti s uvedeným Hatrík popisuje vzťah učiteľa a žiaka ako taký, v ktorom učiteľ usmerňuje a pôsobí na žiaka ako na rozvíjajúci sa subjekt, čo reflektuje znak humanistickejšie orientovanej pedagogiky [1, s. 49–53].

²¹ Citát pochádza z osobnej korešpondencie Hatríka s autorkou štúdie, pričom autorka tento citát uvádza vo svojej štúdii s názvom *Konotačné pole detského aspektu výrazu* [Pirníková 2012, s. 9].

V súvislosti s ponímaním psychologicko-vývinovej úrovne žiaka častokrát dochádza k chápaniu «elementárnosti» vo vzťahu k žiakovi v mladšom školskom veku v zmysle primitivizmu, banalizácie, infantilnosti. To sa však môže javiť ako podceňovanie detského percipienta, ktorý vníma cez nevedomie archetypy, symboly a znaky oveľa viac než mu je častokrát prisudzované. Sláviková zdôrazňuje, že ide o podstatu ľudskej bytosti – základnú informáciu, ktorej je hudobné dielo akýmsi «nositeľom» [8, s. 7–8]. Sprostredkovanie názorov a myšlienok prebieha na základe použitia hudobných tvarov a štruktúr s určeným významom a účinkom na úrovni podriadenia sa mimohudobnému obsahu skladby. Hudba má za úlohu «naplniť» myšlienku, tému, posolstvo skladateľa výberom príznačného hudobného gesta [5, s. 108–109]. Vzhľadom na uvedené je potrebné preferovať výber takých hudobných diel, ktorých autor kladie dôraz na hľadanie radosti, lásky, zmyslu života a iných morálnych a duchovných hodnôt naplňujúcich ľudský život.

Princípy a charakteristické znaky hudobno-pedagogickej pedagogickej koncepcie Juraja Hatríka uvádzame v nasledovných bodoch:

- *didaktický prístup «od zážitku k pojmu»* – prostredníctvom tvorivých činností dochádza k prepojeniu hudobného zážitku s procesom poznávania vnútornej štruktúry hudby; touto cestou tiež dochádza k spontánnym a intuitívnym momentom prvotného dekódovania hudby prostredníctvom obrazov, symbolov a metafor (najmä metaforickosť pokladá za najefektívnejší prostriedok) ako efektívnych prostriedkov pre porozumenie hudobno-teoretickej bázy hudobného diela žiakom mladšieho školského veku; prehĺbenie hudobného zážitku prostredníctvom hudobných činností resp. komplementárnych činností a tým dosiahnutie komplexnejšieho obrazu integrácie jednotlivých aktivít smerujúcemu k vysokému prejavu zážitkovosti u detí a celkovému precíteniu daného hudobného diela;

- *motivácia cez zážitok z hudobného diela* – vzhľadom na klavírnú interpretáciu pedagóga možno hudobný zážitok umocniť prostredníctvom živého prevedenia hudobného diela, ktoré Hatrík uprednostňuje pred auditívnou technikou;

- *aktívny prístup k percepcii – participácia na hudobnom diele;*
- *metaforizácia hudobnej štruktúry a celostné vnímanie tvarov a štruktúr;*

- *spoznávanie hudobného gesta a jeho jednotlivých prvkov cez hru s hudobným materiálom, so zvukmi, motívmi a výrazovými prostriedkami hudby;*

- *rozvíjanie emočnej inteligencie dieťaťa, jeho estetických a mravných hodnôt;*

- *rozvíjanie všetkých psychických funkcií;*

- *chápanie percepcie ako aktívneho vzťahu medzi poslucháčom a tvorcom, ktorý sa vytvára priamo v interakcii – tzv. špirálovitý proces v ktorom v rámci opakovaného kontaktu s dielom prostredníctvom voľných asociácií či výrazových konotácií sa postupne dospieva k významovému jadrú, ktoré koreluje so štruktúrou hudobného diela;*

- *opiera sa o hudobno-semiotický koncept – každé dielo «ukazuje» na niečo, čo je mimo neho, vzhľadom k uvedenému Hatrík smeruje od neurčitého prvotného dojmu (fenomenológia – intuitívne asociácie, obrazotvornosť), cez inteligibilitu (pochopenie) až k jadrú významu; gesto a afekt je miesto prvotného dotyku a prvotnej komunikácie;*

- *autentický prístup k dielu – pomáha vnímať a reflektovať svet ako celok – živá osobná skúsenosť, individualizovaný hudobný zážitok z kontaktu s hudobným tvarom, štruktúrou, posolstvom (údiv, očarenie z hudobného diela);*

- *využívanie symboliky prírodných živlov a archetypálnych významov;*

- *snaha o prienik k podstate «veci» a k hlbším súvislostiam – «silný» odraz filozofického náhľadu, ktorý je nadčasový a aktuálny pre výchovu a vzdelávanie (poukazovanie na potrebu integrácie filozofického náhľadu do oblasti výchovy a vzdelávania).*

Využitie klavírnej interpretácie hudby v kontexte princípov hudobno-pedagogickej koncepcie Juraja Hatríka. V súvislosti s princípmi hudobno-pedagogickej koncepcie Juraja Hatríka uvádzame špecifiká klavírnej interpretácie ako živého prevedenia hudby, ktoré je možné uplatniť v rámci jednotlivých princípov sprístupňovania hudby detskému poslucháčovi:

- *didaktický prístup od zážitku k pojmu – klavírna interpretácia ako živé prevedenie hudobnej skladby môže umocniť hudobný zážitok;*

- *prvé počúvanie hudobnej skladby bez akejkoľvek informácie (spontánne a intuitívne momenty prvotného dekodovania hudby, voľné asociácie a hudobné postrehy môžu byť ovplyvnené vizuálnym vnímaním interpreta a jeho hry na hudobnom nástroji);*

• *aktívny prístup k percepcii* (participácia na skladbe, komplementárne činnosti, práca so skladbou) a hľadanie súvislosti medzi hudobnou štruktúrou a výrazom (mimohudobným programom) možno podporiť využitím klavíra ako didaktického prostriedku:

- ❖ interpretácia vybraných hudobných motívov a témy hudobnej skladby (práca s formotvornými prostriedkami), interpretácia kontrastných dielov hudobnej skladby – poukázanie na charakteristické odlišnosti (kontrast, opakovanie, gradácia);
- ❖ realizácia zámerných náhlych a plynulých zmien tempa a dynamiky za účelom zvýraznenia špecifik hudobnej skladby a rozvoja citlivosti pre uvedené zmeny;
- ❖ interpretácia postupných a náhlych zmien tempa a dynamiky v rámci väčšej i menšej hudobnej plochy;
- ❖ interpretácia stúpajúcej a klesajúcej melódie – zámerné zvýraznenie pohybu melódie vo vyššej a nižšej polohe ako významného výrazového prostriedku hudby pre hudobnú skladbu;
- ❖ interpretácia harmonického sprievodu na klavíri v durovej a v molovej tónine – rozvoj citlivosti pre zmeny harmónie;
- ❖ klavír ako sprievodný hudobný nástroj pri hudobno-dramatickej činnosti;
- ❖ klavírna interpretácia (pedagóga) spojená s inštrumentálnou činnosťou: hra žiakov na rytmických a melodických hudobných nástrojoch a hra na tele (grafická partitúra);
- ❖ klavírna interpretácia (pedagóga) spojená s vlastnou inštrumentálnou činnosťou žiakov – improvizácia na rytmických a melodických hudobných nástrojoch, hra na klavíri.

Záver. Špecifiká klavírnej interpretácie pedagóga ako živého prevedenia hudby poukazujú na možnosti využitia klavíra ako motivačného i didaktického prostriedku v hudobnej edukácii. V súvislosti s hudobno-pedagogickou koncepciou Juraja Hatríka je možné jej princípy umocniť v rámci sprístupňovania hudobného diela detskému percipientovi práve aplikovaním vyššie uvedených špecifik klavírnej interpretácie pedagóga. Ukazuje sa, že princípy hudobno-pedagogickej koncepcie Juraja Hatríka sú

z didaktického i psychologického hľadiska nadčasové a aplikovateľné i v súčasnej primárnej hudobnej edukácii, vzhľadom na aspekt aktivity a tvorivej činnosti žiaka, ktorý hudbu sám «objavuje» .

BIBLIOGRAFIA

1. Čunderlíková, E. Hlas pamäti, portrét skladateľa Juraja Hatríka. Bratislava : HC plus, 2003. s. 49–53.
2. Dunn, R.E. Creative Thinking and Music Listening. *Research Studies in Music Education*. Roč. 8, č. 1, 1997. s. 42–55.
3. Hargreaves, D.J. a kol. Musical imagination: Perception and production, beauty and creativity. *Psychology of music*. Roč. 40, č. 5, 2012. s. 539–557.
4. Hatrík, J. Tvorba pre deti – fikcia, či skladateľská výzva?. *Hudobný život*. Roč. 34, č. 3, 2002. s. 29–32.
5. Hatrík, J. Cesty za hudbou a k hudbe. Bratislava : H Plus, 2016. s. 108–109.
6. Medňanská, I. Systematika hudobnej pedagogiky. Prešov : Fakulta humanitných a prírodných vied, 2010. s. 77–78.
7. Pirníková, T. Konotačné pole detského aspektu výrazu. *The Slovak Journal of Aesthetics*. Roč. 1, č. 1, 2012. s. 9–16.
8. Sláviková, Z. Umelecká výchova v interdisciplinárnom kontexte. Prešov : Pedagogická fakulta, 2017. 212 s.

MUZYKOTERAPIA – FORMA ODDZIAŁYWAŃ PEDAGOGICZNYCH I TERAPEUTYCZNYCH

Artykuł opisuje interdyscyplinarność muzykoterapii. Przedstawiono w nim wartość tej dziedziny oraz konieczność kształcenia specjalistów w tym zakresie. Ponadto skupiono się na różnych kontekstach i metodach muzykoterapii. W podsumowaniu przedstawiono rolę i zasadność procesu kształcenia muzykoterapeuty.

Słowa kluczowe: muzyka, muzykoterapia, pedagogika, psychoterapia, terapia.

Muzykoterapia to hybryda wielu dziedzin nauki, która oferuje bardzo szeroki zakres korzyści w różnych kontekstach zarówno pedagogicznym jak i terapeutycznym. Uważana jest za dziedzinę interdyscyplinarną, która łączy w sobie elementy psychologii, medycyny, pedagogiki muzycznej, estetyki. Jest ona w dodatku formą oddziaływania psychoterapeutycznego i niekiedy fizjoterapeutycznego, co wpływa leczniczo na psychikę jak i cały organizm człowieka. Jej forma jest elastyczna i może być dostosowana do indywidualnych potrzeb każdego uczestnika, co sprawia, że jest wartościowym narzędziem w pracy nad różnymi aspektami rozwoju jednostki. Terapia muzyką może stać się metodą, która wspomaga rozwój np. niedostosowanej społecznie młodzieży.

Niestety mimo licznych korzyści i dowodów na jej skuteczność nadal ta forma pracy muzyką jest niedoceniana i często pomijana. Wynikać to może z wielu czynników, które obejmują przede wszystkim brak zrozumienia dla tej sztuki terapii. Wielu ludzi nie zdaje sobie prawdopodobnie sprawy z pełnego zakresu możliwości muzykoterapii. Brak wiedzy na temat wpływu muzyki, brak świadomości na temat tego jak może ona być skuteczna w różnych kontekstach na przykład od edukacyjnych po terapeutyczne sprawia, że jest ona umniejszana i niedoceniana. Muzykoterapia to dziedzina, która często opiera się na indywidualnych doświadczeniach i preferencjach, co może wpływać na trudność w ocenie tej właśnie skuteczności w sposób dość jednoznaczny. Niekiedy muzykoterapia może być uważana za mniej znaczącą lub mniej ważną formę terapii w porównaniu do

innych bardziej znanych lub tradycyjnych form, takich jak psychoterapia czy farmakoterapia, co w konsekwencji może prowadzić do niedoceniań jej potencjału. Dodatkowo w niektórych regionach muzykoterapia może być trudno dostępna z uwagi na brak wyspecjalizowanych muzykoterapeutów. Publiczna edukacja, w tym kształcenie zawodowe studentów o profilach artystycznych i artystyczno-pedagogicznych i promocja korzyści płynących z muzykoterapii, a także zwiększenie dostępności do tych usług mogłoby przyczynić się do większego zainteresowania i akceptacji tej formy terapii lub formy wspomagającej terapię np. grupową.

Muzykę włącza się do terapii pedagogicznej, gdzie obok terapii przez zabawę, psychodramę, biblioterapię można stosować ją do ćwiczeń relaksowo-koncentrujących. Z dużym powodzeniem stosuje się ją również w pracy resocjalizacyjnej.

Bardzo często muzykę wykorzystuje się głównie do różnego rodzaju treningów relaksacyjnych. Pamiętać należy, że muzykoterapia to dużo więcej niż tylko relaksacja. Ta forma terapii obejmuje znacznie szerszy zakres celów i korzyści. Muzykoterapia umożliwia wyrażanie swoich emocji poprzez muzykę. Dźwięki, melodie, rytm mogą być używane do wyrażania smutku, radości, gniewu lub innych uczuć, które niejednokrotnie w terapii są trudne do przekazania słowami.

W kontekście terapii grupowej może ona wspomagać rozwój umiejętności społecznych poprzez wspólne muzyczne działania. Wspólne granie lub śpiewanie w grupie może budować więzi i wspierać te interakcje społeczne. Stosowana w procesie rehabilitacji fizycznej wspomaga poprawę koordynacji ruchowej, równowagi i siły mięśniowej. Poprzez eksperymentowanie z dźwiękami, muzykoterapia wspiera rozwój kreatywności. Uczestnicy są często zachęceni do tworzenia własnej muzyki, co może mieć pozytywny wpływ na myślenie twórcze, a sam proces tworzenia własnej muzyki może być używany do eksploracji wewnętrznych doświadczeń.

Poprzez metody projekcyjne w muzykoterapii jej uczestnicy tworzą lub reagują na muzykę co może być interpretowane w kontekście procesu terapeutycznego. Improwizacja na instrumentach lub poprzez śpiew to swobodna ekspresja, która może odsłaniać ukryte emocje i myśli trudne do wyrażenia słowami. Badanie i analiza tekstów muzycznych mogą być formą projekcji, gdzie uczestnicy interpretują go w kontekście

swojego życia i własnych doświadczeń. Może być to odniesienie do dyskusji o uczuciach i ich problemach. Tworząc narrację, opowiadając historię poprzez dźwięki, melodię, rytm uczestnicy mogą wyrażać trudne doświadczenia życiowe.

Metody projekcyjne w muzykoterapii pozwalają na twórcze wyrażanie siebie i eksplorację swoich myśli i uczuć za pomocą muzyki. Kluczową jednak rolę w tym procesie odgrywa przede wszystkim muzykoterapeuta, który wspiera i właściwie interpretuje ten proces, co może prowadzić do głębszego zrozumienia i rozwoju osobistego. Kształcenie zawodowe studentów w zakresie muzykoterapii jest procesem wymagającym posiadania określonych umiejętności i predyspozycji osobowościowych.

Wnioski. Kształcenie zawodowe w zakresie muzykoterapii jest procesem wymagającym, który obejmuje zarówno zdobycie specjalistycznej wiedzy teoretycznej jak i praktycznych umiejętności. Studenci muszą zdobyć solidną wiedzę z zakresu różnych dziedzin nauki, w tym przede wszystkim psychologii, teorii muzyki a także rozumienia różnych modeli terapeutycznych. Znajomość podstaw psychoterapii jest kluczowa w tym procesie. Studenci muszą rozwijać umiejętności terapeutyczne, takie jak nawiązywanie relacji terapeutycznej, umiejętność słuchania, empatia, zdolność do stawiania granic i asertywności. Zdolność do obserwacji i interpretacji zachowań, reakcji emocjonalnych czy niewerbalnych wyrażań uczestników sesji terapeutycznych jest niezwykle ważna w muzykoterapii. Zrozumienie etyki w pracy terapeutycznej, zachowanie zasad poufności, szacunek wobec pacjentów oraz zgodność z normami i standardami zawodowymi są kluczowymi elementami profesjonalizmu w muzykoterapii.

Proces kształcenia zawodowego w muzykoterapii powinien być kompleksowy. Równowaga między teorią a praktyką, umiejętnościami muzycznymi a umiejętnościami terapeutycznymi. Studenci muszą być gotowi do ciągłego rozwoju i zdobywania nowych umiejętności przez całą swoją karierę zawodową.

BIBLIOGRAFIA

1. Czajkowska I., Herda K. Zajęcia korekcyjno-kompensacyjne w szkole: poradnik dla nauczycieli. Warszawa : WSiP, 1996. s. 42.

2. Bogdanowicz M., O dysleksji, czyli specyficznych trudnościach w czytaniu i pisaniu. Lublin : Linea, 1994. s. 116.
3. Cichocki A., Podstawy organizacji oddziaływań terapeutycznych w szkole, [w:] Balejko A., Zińczuk M. (red) Terapia pedagogiczna w teorii i praktyce. Białystok : Logopeda Radzi, 2006.
4. Gąsienica-Szostak A., Muzykoterapia w rehabilitacji i profilaktyce. Warszawa : Wydawnictwo Lekarskie PZWL, 2015. s. 7–21.
5. Osak P. Muzyka jako element pracy psychoterapeutycznej wśród uzależnionych osadzonych w zakładzie karnym, [w:] Domina I., Maciąg M. Muzyka w kontekście społecznym kulturowym i medycznym. Lublin : Wydawnictwo Naukowe Tygiel sp. z o. o., 2023. s. 107–116.
6. Kupczyk M., Osak P. Siła dźwięku, czyli muzyka w sporcie. Pozytywny wpływ muzyki w sporcie i szeroko pojętej aktywności fizycznej. [w:] Domina I., Maciąg M. Muzyka w kontekście społecznym kulturowym i medycznym. Lublin : Wydawnictwo Naukowe Tygiel sp. z o. o., 2023. s. 166–174.
7. Skorny Z. Psychologia wychowawcza dla nauczycieli. Warszawa : WSiP, 1987. s. 17–18.

Світлана КИШАКЕВИЧ,
канд. пед. наук, доц. кафедри
вокально-хорового, хореографічного та образотворчого
мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

ВИКЛАДАННЯ ЕСТРАДНОГО СПІВУ У ЗВО: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Актуалізовано проблему формування професійних вокально-технічних навичок на заняттях з естрадного вокалу з врахуванням принципів систематичності, логічної послідовності та індивідуальності. Застосування такого підходу сприятиме віднайденню оригінальної та неповторної манери співу, розвитку власної виконавської майстерності.

Встановлено, що майбутній викладач естрадного співу, чи співак повинен на високому фаховому рівні володіти музично-виконавською та педагогічною майстерністю, вміти застосовувати здобуті знання та вміння у власній подальшій практичній діяльності.

Ключові слова: *естрадний спів, вокально-технічні вправи, вокально-виконавські навички, фонація, мелізми, естрадна манера, музично-культурний простір, естрадне вокальне виконавство.*

Однією з визначальних тенденцій розвитку вищої освіти в Україні є орієнтація на підготовку висококваліфікованих фахівців у відповідності до європейських стандартів. У цьому аспекті важливо зазначити, що від закладів вищої освіти вимагається, насамперед, створення та забезпечення таких умов, які б сприяли набуттю студентами відповідних професійних навичок та формуванню готовності у них до здійснення ефективної практичної діяльності.

У сучасному музично-культурному просторі естрадне вокальне мистецтво є найбільш популярним явищем. Яскравим підтвердженням цього є присутність чималої кількості сольних виконавців, різноманітних груп та колективів, популярність естрадних вокальних конкурсів тощо. Оскільки естрадний спів є одним з найбільш затребуваних видів вокального мистецтва, то завдання викладача

естрадного співу полягає у підготовці професійних співаків та вчителів, які на високому фаховому рівні володітимуть музично-виконавською та педагогічною майстерністю та вмітимуть застосовувати здобуті знання і вміння у власній подальшій практичній діяльності.

Процес опанування різноманітними вокально-виконавськими прийомами у кожного студента відбуватиметься неоднаково, адже хтось уже оволодів початковими навиками у закладах передвищої освіти мистецького чи мистецько-педагогічного профілю, а комусь доводилось займатися самоосвітою, застосовуючи наявні медійні засоби інформаційного характеру. З огляду на це, виникає необхідність в обґрунтуванні основних теоретико-методологічних засад щодо розвитку та формування голосу естрадного співака, застосування у вокально-виконавській практиці досягнень вітчизняних науковців щодо означеної проблематики.

Важливим завданням для викладача, у процесі викладання естрадного співу, є зосередження уваги студента на власній співочій поставі, адже саме від неї залежатиме естетично повноцінне звуковидобування. Так, положення корпусу та голови певною мірою впливатимуть на фонацію (в перекладі з грецької мови означає «голос»; це доволі складний процес злагодженої роботи усіх органів голосового апарату, який контролюється центральною нервовою системою), тому педагогу варто зацентувати увагу на цьому саме на початковому етапі заняття, перш, ніж приступати до розспівування. Іншими словами, *фонація* – це процес утворення певних звуків голосовими зв'язками.

Продовжуючи питання раціональної співочої постави вокаліста на заняттях з естрадного співу необхідно наголосити, що тут найважливішим моментом є природність, невимушеність та ненапруженість. Внутрішня емоційна свобода, еластичність та пружність усіх м'язів, комфортний психічний тонус – усі ці характеристики повинні відчуватися у статурі співака в процесі вокальної діяльності. Вважається, що найбільш оптимальним та результативним для процесу співу є положення, при якому м'язи черевного пресу студента-вокаліста дещо напружені, а грудна клітина випрямлена та знаходиться у вільному положенні. За

таких обставин стояти необхідно рівно, не сутулитися, твердо та впевнено опершись на ноги, при цьому руки знаходяться у вільному положенні. Власне вільне, проте активне положення корпусу стимулює м'язи вокаліста до виконання різного роду вокальних завдань.

Зосередження окремої уваги до співочої постави особливо важливе тому, що саме на перших вокальних заняттях відбувається процес формування та розвитку співацьких навичок. У випадку апатичного вокального виконання студентом, при млявому стані та розслаблених м'язах, відбувається пасивне виконання вокально-технічних вправ, тому при викладанні естрадного вокалу педагог одразу повинен зробити зауваження та шукати причину такої поведінки. При наявності таких ознак на розвиток необхідних вокальних навичок не варто сподіватися.

Аналізуючи наукові дослідження з означеної проблеми, можемо стверджувати, що більшість педагогів з естрадного вокалу дотримуються наступних рекомендацій щодо формування ефективного співацького звуку у процесі співу:

- *Положення голови* у процесі співу знаходиться прямо перед собою. Порушення цієї рекомендації спричиняє надмірне напруження передніх м'язів шиї, внаслідок чого відбувається сковування гортані, що негативно позначається на фонації;

- *Мускулатура обличчя* естрадного співака повинна бути без жодних гримас, та відповідати характеру виконуваної вокальної композиції;

- *Вуста* розкриваємо спокійно, плавно опускаючи нижню щелепу, одночасно вимовляючи необхідну вокальну голосну [3].

Оскільки у процесі формування якісного вокального звучання співака бере участь чимала кількість різноманітних м'язів, то це вимагає докладання неабияких зусиль. На цьому наголошують В. Бокоч, Л. Кузьменко-Присяжна та Л. Остапенко: «...внаслідок того, що в процесі звукоутворення при співі приймають участь численні групи м'язів, зокрема дихальні, артикуляційні, гортанні, їх робота потребує значних тренувань...» [1, с. 32].

Викладання естрадного вокалу в ЗВО на початковому етапі розпочинається з практичної роботи над основами техніки голосу, тому саме за допомогою

вокальних розспівок викладач повинен у тактовній формі виявити можливі дефекти чи недоліки звуку в студента-співака. Для усвідомлення та запам'ятовування студентом тої чи тої вокальної розспівки у процесі пояснення викладач повинен робити паузи та демонструвати власним голосом навчальний матеріал. Не рекомендується водночас вимагати у студента рухливості голосу, тембрової виразності чи вміння володіти широким та тривалим диханням, оскільки для ефективної організації вокальної діяльності та чіткої координації голосового апарату студента необхідні час та неабияке терпіння.

Особливу увагу при викладанні естрадного вокалу в ЗВО варто приділяти тривалості розспівування, яке залежатиме від рівня отриманих знань. Так, студентам початкових курсів необхідно відводити більше часу на виконання вокально-технічних вправ, ніж студентам старших курсів, які мають більший співацький досвід. Середня тривалість такого розспівування становитиме 15–20 хвилин щоденно. Для професійного зростання студента самостійна робота також вважається корисною та необхідною, проте у випадку узгодження з викладачем комплексу відповідних вправ.

Початковий етап навчання естрадного вокалу характерний виконанням вокально-технічних вправ, простих у ритмічному та інтервальному плані, які охоплюють звуки примарного тону (такими звуками є ті, що знаходяться в середині «робочого діапазону» орієнтовно в межах фа-сі першої октави, є найбільш виразними та зручними для вокальної діяльності) та не вимагають значної затрати великої кількості повітря. Найбільш ефективним є спів розспівок помірним звуком середньої сили без надмірного напруження голосових зв'язок. Процес вивчення нової вправи зі студентом може відбуватися з фортепіанним супроводом в унісон, який повинен виконуватися тихіше, щоб не заважати студенту-співаку чути самого себе. Для подальшого розвитку активного музичного слуху та з виробленням стійкої інтонації у студента рекомендовано застосовувати вокально-технічні вправи у супроводі гармонічного акомпанементу. Здебільшого, вокально-технічні вправи у формі коротких відрізків музичних фраз, транспонуються на півтон вгору або вниз.

Постійно повторюваний процес виконання розспівок та систематичність занять з естрадного вокалу сприятимуть виробленню міцних вокально-виконавських навичок, як певного комплексу технічних і художніх навичок. А. Бондарчук відносить до вокально-технічних навичок «постановку голосового апарату, дихання, звукоутворення, дикцію, артикуляцію, інтонування та роботу над вокальним твором» [2, с. 25]. Систематичність та послідовність у процесі формування вокально-технічних навичок сприятиме легкому та професійному відтворенню музичного образу виконуваного твору.

Виконання вокальних вправ у темповому відношенні залежатиме від голосових характеристик вокаліста. При вираженому надмірному вібрато рекомендується співати вправи у повільному темпі. І навпаки, студенти з рівним голосом, без великої кількості обертонів, можуть виконувати розспівки і у більш рухливих темпах.

Застосування вокально-технічних вправ з мелізмами (це вокальні прийоми для прикраси мелодії) вимагає певної вокальної підготовки, оскільки будь які прикраси не зможуть приховати фальшивий спів чи неправильно взяте дихання. Саме тому, на початковому етапі занять з естрадного вокалу вважаємо не доцільним використання у розспівках мелізмів (форшлаги, морденти, трелі, акценти тощо), які відволікають увагу студента від формування правильного звукоутворення. Лише після тривалого навчання вокаліст може прикрашати свій спів самостійно, в індивідуальному стилі та неповторній естрадній манері, роблячи його складнішим, цікавішим та оригінальнішим у процесі імпровізації.

Варто зауважити, що кожна вокальна розспівка на заняттях з естрадного вокалу має конкретно визначену мету, повинна добиратися індивідуально, враховуючи голосові дані співака, контролюватися при відтворенні викладачем та самим студентом, а також не відхилятися від принципів систематичності та логічної послідовності. На важливості принципу індивідуальності при виборі вокальних вправ наголошує О. Ушакова, яка стверджує, що «вправи, які є однією з головних умов успішного вокального виховання, формування і удосконалення вокальних навиків, слід обирати індивідуально [5, с. 6]. «Берегти вокальну та

виконавську індивідуальність – одне з головних завдань викладача естрадного співу», – зауважує Т. Ткаченко [4, с. 32].

Висновки. З огляду на вищезазначене, можемо стверджувати, що викладання естрадного вокалу в ЗВО складається з ряду завдань, пов'язаних з формуванням професійних вокально-технічних навичок, врахуванням принципів систематичності, логічної послідовності та індивідуальності, які допоможуть віднайти оригінальну та неповторну манеру співу та розвинути власну виконавську майстерність.

В умовах сьогодення естрадний спів є одним з найбільш популярних видів вокального мистецтва, тому сучасний професійний співак чи викладач естрадного співу повинен на високому фаховому рівні володіти музично-виконавською та педагогічною майстерністю, вміти застосовувати здобуті знання та вміння у власній подальшій практичній діяльності.

Означена проблема розкриває широкі перспективи для подальших наукових досліджень і є доволі актуальною для сучасного естрадного вокального виконавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бокоч В.А., Кузьменко-Присяжна Л.І., Остапенко Л.В. До проблеми методики навчання естрадному вокалу. *Молодий вчений*. 2017. № 8. С. 31–34.
2. Бондарчук А.Я. Методика формування вокально-виконавських навичок студентів мистецьких спеціальностей засобами естрадної пісні. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського*. Одеса, 2020. Вип. 3 (132). С. 24–30.
3. Естрадні вокально-технічні вправи для розвитку та удосконалення голосу співака : навч.-метод. посіб. / упор.: С.В. Кишакевич. Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. Івана Франка, 2020. 38 с.
4. Ткаченко Т. Особливості викладання естрадного вокалу на музично-педагогічних факультетах педагогічних вузів України. *Молодь і ринок*. 2011. № 1 (72). С. 97–101.
5. Ушакова О.А. Інтерактивні методичні підходи вокальної підготовки до практики навчання естрадному співу. *Академічні візії*. 2022. Вип. (8–9). С. 3–17.

*Валерій КУРСОН,
ст. викл. кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя*

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МИСТЕЦТВА В КЛАСІ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ

Підготовка майбутнього вчителя мистецтва має глибокий педагогічний і соціальний смисл, оскільки від його вирішення залежать успіхи перетворень не тільки в галузі освіти, але й у житті суспільства. Це цілеспрямований процес розвитку формування духовності людини, її морально-естетичних уявлень, здатності розуміти й оцінювати крізь призму мистецтва життєві явища.

***Ключові слова:** професійна компетентність, вчитель мистецтва, клас постановки голосу.*

Музична педагогіка намагається розв'язати одну з найскладніших проблем освіти – перехід від авторитарної до особистісно-зорієнтованої моделі навчання та виховання.

Серед основних ознак таких змін є побудова навчально-виховного процесу на гуманістичних засадах, формування таких умов, за яких існуватиме можливість саморозвитку, самонавчання, особистісного росту. «Компетентність» в перекладі з латини означає «домагатися», «відповідати», «підходити до володіння знаннями й розвитком у широкому колі питань».

Питання професійної компетентності у свій час розглядали відомі вчені та педагоги: М. Аверніна, С. Антоненко, А. Асмолова, О. Біранова, О. Бондаревська, С. Вершловський, О. Власова, Н. Глузман, В. Колініна, Л. Карпова, Н. Лібанова, Л. Лєсохіна.

Сутність педагогічної майстерності вчителя музики у свій час розглядали А. Арчажнікова, Л. Деревянко, М. Маркова, Т. Стрелан, А. Самусенко, Г. Стасько, О. Чеботаренюк, Г. Ципін та ін.

Проблему методичної компетентності учителя досліджували В. Адольф, Т. Гущина, В. Добромислов, О. Зубков, С. Івашньова, Н. Кузьміна, Л. Лебедєва, Н. Руденко та ін.

Окремі питання теорії та практики розвитку компетентності знайшли своє відображення у дослідженнях О. Ростовського, А. Арчажнікової, Г. Падалки, О. Олексюк, О. Рудницької, В. Орлова, О. Щолокової, В. Шульгіної та ін.

У дослідженнях Є. Бондаревської, І. Коваленко, Є. Риданова, Н. Цюлюпи та ін. висвітлюються педагогічні умови, процеси формування щодо питань компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Компетентність ставить високі вимоги до здатності виявляти «ініціативу, самостійність, незалежність, творчість, критичність, наполегливість, оптимізм при зіткненні з труднощами, уміння доводити розпочате до кінця, відповідальність за помилки» [4]. Самостійно аналізувати естетичні якості твору, цікаво й грамотно інтерпретувати зміст художніх образів дозволить вчителю «виховувати в дітях свідоме ставлення до мистецтва, а також розвивати оцінне сприймання художніх творів» [6].

Така робота вимагає від педагога музиканта удосконалення не тільки окремих якостей його особистості, але й набуття в процесі навчання загальних і спеціальних знань, умінь і навичок.

Змістом музично-педагогічної діяльності є використання у процесі освіти соціально-культурного досвіду, а результатом професійно-педагогічної діяльності є формування педагогічної культури майбутнього вчителя музики. У процесі педагогічної діяльності фахівця формується його об'єктивне ставлення до власних знань і умінь, удосконалюються навички, поглиблюється професійний інтерес, активізуються творчі можливості та здібності, активізуються розумові процеси при вирішенні пізнавальних завдань, формується система цінностей особистості, виявляється потреба в самоосвіті.

У процесі набуття педагогічної освіти майбутній вчитель музичного мистецтва має бути готовим до розуміння психологічних потреб дітей, різноманітних перетворень їх особистісних якостей, почуттів, емоцій, здібностей до самостійної

творчої діяльності. Цей процес неможливий без формування професійної компетентності викладачів і методичної забезпеченості процесу навчання. Формування компетенції залежить від спрямованості особистості, рівня спеціальної та загальної підготовки, можливостей її реалізації, наявності відповідних психолого-педагогічних компетенцій. Сучасний учитель музики має бути гармонійно розвинутою особистістю, високоосвіченою, досвідченою, професійно компетентною, ініціативною, активною людиною.

У системі вищої педагогічної освіти на даному етапі важливу роль відіграє розробка критеріїв, що визначають успіх професійної підготовки та формування компетентності вчителя музики: проблема обґрунтування критеріїв готовності студентів до педагогічної діяльності стає ключовою, оскільки від її вирішення залежить змістова основа професійних дій. Під поняттям «критерій» стосовно до педагогічних явищ мається на увазі «об'єктивна ознака, на основі якої виробляється порівняльна оцінка чи класифікація процесів і чинників, що вивчаються» [8].

Розглядаючи стан сформованості фахової компетентності майбутнього вчителя музики, пропонується 5 критеріїв відповідно до змісту цього поняття.

Аналізуючи різні наукові підходи до поняття «компетентність», ми приєднуємось до виділення сформованості фахової компетентності майбутнього вчителя музики, дослідженням М.А. Михаськовою, в якому виділено п'ять критеріїв відповідно до змісту цього поняття.

Перший з них характеризується змістовно-інтелектуальними показниками в галузі соціально-гуманістичних, психолого-педагогічних та фахових дисциплін.

Другим критерієм визначаються діяльнісні показники вчителя, розвиток його педагогічних умінь і навичок.

Третій критерій визначає сформованість системи цінностей. Учитель музики покликаний послідовно виховувати й удосконалювати духовний світ дітей, крок за кроком творити прекрасну будівлю їх музичної, художньої й естетичної культури.

Четвертий критерій характеризується сформованістю музично-педагогічних здібностей, без яких неможлива успішна музична діяльність майбутнього вчителя музики.

П'ятий критерій визначається професійною самостійністю майбутнього вчителя, який передбачає індивідуальний розвиток особистості.

Унаслідок таких процесів розвивається критичне мислення, креативність, емоційний інтелект, вміння аналізувати, здатність висувати гіпотези, генерувати ідеї, вирішувати проблемні питання тощо.

Розглядаючи оновлену концепцію педагогічної освіти, наша увага була зосереджена на формуванні педагогічної компетентності майбутнього вчителя музики. Зазначимо, що компетентність у музичній діяльності визначається рівнем розвитку естетичного сприймання об'єктів і явищ, умінням аналізувати й інтерпретувати музичні твори та їх виконання, добирати відповідні засоби реалізації задуму, виявляти творчу уяву, естетичну чутливість, емоційно-ціннісне ставлення до творів мистецтва.

Таким чином, визначення критеріїв фахової компетентності дозволить удосконалити зміст підготовки педагога-музиканта, сприятиме ефективнішому формуванню різних компонентів професійної діяльності.

Аналіз науково-педагогічної літератури дає підставу зробити висновок, що таке розуміння компетентності, на наш погляд, є найбільш структурованим. Формування професійної компетентності майбутнього вчителя мистецтва – педагогічно організоване явище, яке потребує подальшого наукового обґрунтування, значного розширення, вдосконалення форм, методів, змісту організації навчально-виховного процесу.

Отже, професійна компетентність є одним із основних елементів педагогічної діяльності педагога-музиканта. Вона поєднує в собі сукупність знань та вмінь, необхідних для здійснення успішної педагогічної діяльності, це той необхідний комплекс умінь та досвіду, що допоможе сформувати у майбутніх фахівців готовність до самореалізації у музично-освітній діяльності.

Професійна компетентність складає основу у формуванні і подальшому розвитку та вдосконаленні фахової діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жеревчук І.М. Творча активність, як компонент фахової підготовки майбутнього вчителя музики. *Педагогічна майстерність як система професійних і мистецьких компетентностей* : зб. матеріалів VI мистецько-педагогічних читань пам'яті проф. О.П. Рудницької. Чернівці : Зелена Буковина, 2010. С. 164–167.
2. Клименко В.В. Психологія творчості : навчальний посібник. Київ : Центр навчальної літератури, 2006. 480 с.
3. Лук'янова А. Психолого-педагогічна компетентність учителя. *Педагогіка*. 2001. № 10.
4. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (теорія і практика викладання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України, 2008. 274 с.
5. Падалка Г.М. Учитель, музика, діти. Київ : Музична України, 1982. 144 с.
6. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в основній школі : навчально-методичний посібник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. 272 с.
7. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в початковій школі : навчально-педагогічний посібник. Тернопіль : Богдан, 2001. 215 с.
8. Рудницька О.П. Формування оцінного ставлення до музики як важливий компонент підготовки майбутнього вчителя. *Музика в школі*. 1977. № 4. 104 с.
9. Сисоєва С.О. Основи педагогічної творчості : підручник. Київ : Міленіум, 2006. 346 с.

Вероніка КУЧМА,
здобув. другого (магістер.) рівня
вищої освіти факультету
початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка;
(наук. кер. **Світлана КИШАКЕВИЧ,**
канд. пед. наук, доц. кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка)

ЕВОЛЮЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВОКАЛІСТА

Обґрунтовується важливість набуття професійної майстерності вокаліста шляхом певної еволюції його виконавської діяльності, що передбачає оволодіння базовими вокально-технічними та художніми навичками та, у підсумку, проявляється на сцені, у формі концертного виступу.

Встановлено, що у процесі виконавської творчості студент-співак стикається з низкою вокальних труднощів, вирішення яких у методично правильній організації навчального процесу, підтримуванні стабільного стану емоційної рівноваженості, впевненості в собі, створенні позитивної атмосфери навколо себе.

***Ключові слова:** виконавська діяльність, еволюція виконавської творчості, мистецтво співу, вокально-технічні навички, художні навички, професійна майстерність, художньо-музичний образ, концертний виступ.*

Сучасна парадигма музичної освіти визначає цілу низку вимог щодо оновлення її змісту, модернізації, впровадження різноманітних інновацій. Розвиток освітньо-культурної сфери не можливий без професійно підготовлених, творчих особистостей, формування яких здійснюється в освітніх закладах мистецького та мистецько-педагогічного спрямування. Саме тому, сьогодні, особливо актуальною педагогічною проблемою є підготовка студентів-виконавців, які б достойно

змогли презентувати та популяризувати музичне мистецтво, демонструючи високий виконавський рівень.

Як відомо, одним з найбільш сприйнятливих та зрозумілих видів сучасного музичного виконавства є мистецтво співу. Воно відіграє надзвичайно вагомую роль у різносторонньому гармонійному розвитку особистості. Обираючи вокальну діяльність, студент-співак повинен пройти певний шлях свого вдосконалення, так би мовити, еволюцію власної виконавської творчості, яка розпочинається з оволодіння базовими вокально-технічними та художніми навичками та, у підсумку, проявляється на сцені, у формі концертного виступу, де на високому рівні необхідно продемонструвати власну професійну майстерність.

Важливу роль у формуванні досвіду виконавської діяльності студентів-вокалістів на початковому етапі відіграють ряд чинників, які сприяють розвитку у них професійної майстерності, виконавської культури та художньо-естетичного смаку. Спробуємо узагальнити їх на підставі аналізу наукових джерел [3]:

- *раціональне звукоутворення* – для втілення цих початкових навичок в реальну виконавську практику необхідно систематично та послідовно здійснювати контроль за відповідністю норм вокального діапазону, плавним звуковеденням, високою співацькою позицією, силою звучання голосу, при цьому не змінюючи його природне тембральне забарвлення;
- *розвиток вокально-інтонаційного слуху, чистого та раціонального інтонування, формування досконалого чуття ритму* – сприяє виробленню відчуття якісного звучання, яке студент-вокаліст досягає внаслідок вміння контролювати його висотність, тривалість та силу протягом навчання;
- *емоційність студента у процесі вокального виконання* – цей чинник значною мірою впливає на процес звукоутворення та його якість. Створення позитивної атмосфери у процесі вокально-виконавської діяльності сприяє усуненню м'язевого затиснення не лише обличчя, але й тонусу тіла;
- *формування виразної співацької дикції* – цей навик є особливо актуальним у виконавській діяльності вокаліста, адже співак повинен володіти чіткою

та виразною артикуляцією, вміти правильно розспівувати як голосні, так і приголосні звуки для відтворення правдивого художнього образу твору;

- *організація та стимулювання студента до самостійної роботи* – уможливує прагнення вокаліста до самовдосконалення шляхом систематичної роботи над собою. Зрозуміло, що це рекомендовано для студентів з певним рівнем технічної підготовки, однак працювати над собою необхідно постійно, залучаючи до цього процесу викладача, який надасть настанови щодо теситури, усунення форсування звуку та характеру його звучання.

Опанувавши основними вокально-технічними навичками, майбутній співак може приступати до інтерпретації вокального твору та роботи на сцені, що відносяться до художніх навичок, як компонентів успішної виконавської діяльності. Створення інтерпретації виконуваної композиції є однією з важливих вимог, які висувуються перед вокалістом, адже на цьому етапі роботи необхідне застосування творчих здібностей, умінь, певного психологічного налаштування.

Продовжуючи питання інтерпретаційної версії, варто зацентувати увагу на тому, що саме цей етап виконавської діяльності вимагає від вокаліста значно більшої майстерності, аніж звичайне відтворення музичного твору. На цьому наголошують І. Семененко, М. Іваненко та Г. Павлюкова, у дослідженнях яких висвітлюється проблема залежності інтерпретації вокальної композиції від його творчого сприймання і світоглядних орієнтацій [6].

Готуючись до виконавської діяльності студент-вокаліст проходить певні поступові стадії у цьому процесі. Так, Л. Лабінцева виділяє три етапи творчого процесу, які необхідно подолати співаку, перш ніж вийти на сцену та продемонструвати власну професійну майстерність:

- *усвідомлене вивчення нотного тексту та його структурних складових* – на цьому етапі відбувається усвідомлення музичної побудови тексту, вокальних мотивів, фраз, інтонацій, тем тощо;
- *переведення вищезазначених складових у художнє ціле;*

- *формування драматургічного задуму вокальної композиції* – передбачає відповідність його з нотним матеріалом, а також відображення індивідуального погляду співака-виконавця [4].

Результатом усіх еволюційних процесів виконавської діяльності вокаліста є, безсумнівно, концертний виступ, в якому відображена професійна майстерність. Тут необхідно зауважити, що у процесі виступу відбувається не тільки процес демонстрації змісту музичного твору перед глядачем, але й внутрішня боротьба вокаліста зі стресовою ситуацією, яка виникає внаслідок публічної презентації. Дослідники цієї проблеми зауважують, що відчуття психологічного налаштування до концертного виступу варто формувати та розвивати на ранніх етапах розвитку особистості. Постійна участь у різноманітних концертах, всеукраїнських та міжнародних конкурсах і фестивалях потрібно «сприймати не як привід для хвилювання, а для демонстрації власних здібностей», – зазначають В. Бокоч, О. Тринько та О. Шпортко [1, с. 19].

На проблемі психологічного налаштування до виконавської діяльності акцентує Л. Василенко. Авторка визначає низку вимог стосовно готовності співака до публічного виступу:

- *засвоєння вокальної постановки голосу*, що є основою усієї співацької діяльності;
- *налаштування власного голосу*, що полягає у виробленні вібраційного, м'язевого та слухового контролю задля точної вокальної інтонації для кожної обраної композиції, із застосуванням методу «вспівування» музичного та словесного тексту;
- *здійснення художнього доопрацювання вокального твору, застосовуючи принцип послідовності у розгортанні музичного образу* – дана вимога передбачає взаємозв'язок трьох етапів вокально-виконавської установки [2].

Готовність студента-вокаліста до виконавської діяльності, а саме рівень сформованості його професійної майстерності, ступінь відтворення ним художньо-музичного образу можна визначити, застосовуючи метод моніторингу. Означений метод дасть змогу відстежити:

- рівень мотивації студента-співака стосовно його майбутньої виконавської діяльності;
- рівень розвитку вокально-музичних здібностей студента;
- ступінь здобутих наукових знань щодо вокального процесу як певного психологічного, біофізичного та культурно-мистецького явища;
- рівень формування та розвитку вокальних компетентностей і музичного слуху співака у процесі виконавської діяльності;
- відповідність отриманих знань, вокально-технічних навичок студента в процесі навчальної діяльності щодо формування його співочої культури;
- рівень знань вокального репертуару для різних типів співацьких голосів [5].

Виконавська діяльність студента-співака характерна низкою певних труднощів, подолання яких є надзвичайно важливим для створення правдивого, переконливого музичного образу твору на сцені. У процесі навчання вокаліст стикається з проблемою раціонального дихання, чіткої та виразної артикуляції, відтворення ритмічної та інтонаційної складової музичного твору тощо. Вирішення цього питання вбачаємо у методично правильній організації навчального процесу, підтримуванні стабільного стану емоційної рівноваженості, впевненості в собі, створенні позитивної атмосфери навколо себе. Ці фактори сприятимуть ефективній інтерпретації музичного твору, передачі відповідного емоційного стану вокалістом, демонструючи справжню професійну майстерність.

Висновки. Підготовка студента-співака до вокальної діяльності передбачає певну еволюцію його виконавської творчості, так би мовити, шлях проходження власного розвитку та вдосконалення, починаючи з оволодіння базових знань і відповідних навичок, які уможливають набуття професійної майстерності та завершуючи концертною діяльністю, що є логічним підсумком усього процесу навчання.

Концертний виступ є основним показником активності студента-вокаліста у процесі його діяльності. Готуючись до нього, співак послідовно повинен пройти певні рівні творчого процесу, що стосуються усвідомленого вивчення нотного

матеріалу та його структурних компонентів, перевтілення усіх складових у єдине художнє ціле, а також створення драматургічного задуму вокальної композиції.

У процесі еволюції виконавської діяльності співака відбувається його гармонійний розвиток як різносторонньо обдарованої особистості, яка здатна на високому рівні презентувати власну творчість, демонструвати професійну майстерність, захоплюючи глядацько-слухацьку аудиторію красою вокального мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бокоч В., Тринько О., Шпортько О. До проблеми виконавської діяльності естрадного вокаліста: психологічний аспект. *Наукові записки. Серія : Мистецтвознавство*. 2018. № 1 (Вип. 38). С. 17–22.

2. Василенко Л.М. Проблема свідомого та позасвідомого у теорії та практиці вокального виконавства. *Педагогічні науки*. 2011. Вип. 94. С. 31–40.

3. Кліш І.Й. Вокальна підготовка майбутніх вчителів музичного мистецтва в навчальному процесі закладів вищої освіти України. *Молодь і ринок*. 2019. № 9 (176). С. 128–132.

4. Лабінцева Л.П. Концертний виступ як особливий вид музично-виконавської діяльності. *Вісник ХДАДМ*. 2010. № 1. С. 215–216.

5. Мережко Ю.В., Петрикова О.П., Леонтієва С.Л. Вокально-виконавська підготовка майбутніх артистів-вокалістів у вищій школі на основі міждисциплінарної інтеграції. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2017. Vol. (23), 139. С. 71–73.

6. Семененко І.В., Іваненко М.В., Павлюкова Г.В. Концертний виступ в контексті виконавської діяльності вокаліста. *Молодий вчений*. 2017. № 11 (51). С. 652–655.

Олександра НІМИЛОВИЧ,
доц. кафедри музично-теоретичних дисциплін
та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

ВОЛОДИМИР ГРУДИН: ШЛЯХИ ТВОРЧОГО СХОДЖЕННЯ (ДО 130-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Творчість визначного українського композитора Володимира Грудина сьогодні залишається маловідомою в Україні. Мета статті полягає у висвітленні багатогранного мистецького портрету Володимира Грудина як піаніста, композитора, педагога, диригента й музикознавця. Стаття розкриває обставини збереження (завдяки Катерині Лисенко-Масляниковій, доньці славного Миколи Лисенка) фортепіанних композицій В. Грудина, написаних у 1920–30-х років в Україні. Значної уваги надається творчій діяльності митця в умовах еміграції у США, зокрема сольним виступам піаніста, авторським концертам композитора.

Ключові слова: *Володимир Грудин, композитор, диригент, фортепіанна творчість, сольні концерти, українське зарубіжжя, національна музична мова.*

Імена значної кількості українських композиторів довгий час залишалися в забутті й сьогодні повертаються до наукового обігу, а їхні твори здобувають популярність на концертній естраді. Серед них чимало таких мистецьких особистостей, які будучи уродженцями України, отримавши ґрунтовну освіту на Батьківщині, вимушено продовжували свою творчу працю за межами рідної землі, в іноетнічному середовищі. Серед грона українських митців, які через складні політично-історичні перипетії 1940–50-х років емігрували за кордон і плідно трудилися на ниві розвитку й збагачення української культури – постать композитора, піаніста, диригента, музичного критика, педагога Володимира Грудина (1893–1980). У 2023 році виповнилося 130 років від дня народження митця, творча спадщина якого стала гідним здобутком української музичної культури.

Фрагментарні факти з життєтворчості композитора знаходимо у працях українських вчених Г. Карась [3], М. Копиці, А. Житкевича. Концертно-виконавську й композиторську спадщину, а також риси стилю митця частково висвітлюють матеріали А. Рудницького, І. Соневицького, Є. Крахно, М. Недзведзького, Я. Лабки. Особливості камерно-вокальної творчості композитора розкриває стаття О. Таранченко, а окремі фортепіанні мініатюри й цикли київського періоду творчості В. Грудина знайшли відгомін у нотному виданні в упорядкуванні О. Німилович.

Мета статті полягає в розкритті мистецької палітри Володимира Грудина як піаніста, композитора, музичного критика і педагога в контексті розвитку музичної культури в Україні та діаспорі.

Володимир Грудин народився 8 січня 1893 року в Києві (помер 14 листопада 1980 року в Філадельфії, США). Фахову освіту піаніста, композитора і диригента отримав в одеській (1921; клас фортепіано К. Левенштейна, диригування – Й. Прибика) і київській консерваторіях (фортепіано у Сергія Тарновського, композиції у Рейнольда Глієра).

Дослідник А. Житкевич зазначає, що за батьківською лінією митець «походив із роду французьких аристократів. Його мати була піаністкою. Батько – хоч і лікар за професією, але також був закоханий у музику й достатньо добре грав на фортепіано» [2]. З раннього віку хлопчик проявляв музичне обдарування, годинами захоплено слухав гру матері, яка була піаністкою і навчалася у знаменитого Миколи Лисенка [5], «а інколи й сам, бувало, підходив до фортепіано та підбирав надумані мелодії». Навчатися музики він почав лише в дев'ятирічному віці, від п'ятнадцяти років почав писати музику, і серед перших композицій були фортепіанні п'єси. Початкові заняття з теорії музики брав у Ф. Якименка. У музичній школі талановитий хлопчик навчався у педагогів А. Химиченко та Є. Риба, а закінчивши її, молодий музикант вступив до Київської консерваторії.

В. Грудин належав до студентського складу київського класу композиції відомого педагога Р. Глієра, серед яких: О. Кошиць, О. Карцев, Б. Лятошинський і Л. Ревуцький, В. Дукельський. Як зазначає доктор мистецтвознавства М. Копиця: «...Р. Глієр особистим прикладом вчив жити, мислити, працювати, навіть

говорити. Несхильний до багатослів'я, він намагався у бесідах з учнями бути добрим, мудрим, ніколи нікого не засуджувати... Як справжній майстер, він не тільки підтримував своїм авторитетом молоді таланти, а й допомагав їм знайти свій шлях у мистецтві... Р. Глієр тільки вимагав від своїх вихованців не втрачати безпосередності власних висловлювань, а особливо – усе життя підносити професійний рівень» [4]. Володимир Грудин прагнув втілювати у своїй мистецькій та педагогічній діяльності схожі принципи. Варто зазначити, що мабуть під впливом знаного педагога В. Грудин і Б. Лятошинський так захопилися диригентською діяльністю так, що Володимир продовжив навчання ще й на диригентському факультеті й згодом став відомим диригентом. Як зазначає дослідниця О. Марценківська: «Під керівництвом Р. Глієра у багатьох залах Києва (в Оперному театрі) були виконані шедеври ... західноєвропейської класики. У цих концертах звучали твори сучасних композиторів... Як відомо, Б. Лятошинський як диригент, брав участь у симфонічних концертах, в яких виконував свої симфонії» [6].

Тож навчання в Одеській консерваторії в класі оперного диригування професора Й. Прибіка задовільнило бажання талановитого молодого музиканта отримати фах оперного диригента і відомий педагог довірив йому практикуватися в Одеському театрі опери та балету й диригувати оперою «Травіата» Дж. Верді. Після закінчення навчання В. Грудин викладав у класі фортепіано й читав музично-теоретичні дисципліни в Одесі, а з другої половини 1920-х років переїхав до рідного міста й став доцентом київської консерваторії (теоретичні предмети), водночас працював диригентом оперних театрів Києва й Одеси. До 1941 року був членом Спілки композиторів України. Це були натхненні роки творчої праці.

Початок композиторської діяльності В. Грудина позначився впливами імпресіонізму та символізму. Значну увагу митець надавав творчості французьких імпресіоністів К. Дебюссі, М. Равеля, музика О. Скрябіна, а згодом – композиторів французької «шістки» (Л. Дюрея, Д. Мійо, А. Онегера, Ж. Оріка, Ф. Пуленка, Ж. Тайфера). Звертався В. Грудин і до фольклору, наснажуючи мелодику своїх композицій інтонаціями, близькими до народних пісень чи шляхом цитування

народних зразків, що особливо позначилося у тогочасних вокально-інструментальних та фортепіанних творах.

Навесні 1943 року В. Грудин подався на Захід, активно концертуючи як піаніст у Львові, Празі, Брно та Парижі [2]. У 1949 році переїхав до США, де завзято долучився до викладання музично-теоретичних предметів в Українському Музичному Інституті Америки (Філадельфія). Згодом жив у Нью-Йорку, де працював викладачем теоретичних дисциплін при Українському Музичному Інституті, виступав як піаніст-соліст та концертмейстер, дописував рецензії та відгуки в україномовній пресі – у часописі «Свобода», журналах «Наше життя», «Овид», характеризуючи різноманітні концертні програми, виступи українських виконавців (піаністів, співаків, хорових колективів). Твори композитора були популярними й публікувалися в американському видавництві в Нью-Йорку. Фортепіанні твори часто виконуються в Америці, Канаді й Європі: у Відні, Мюнхені, Лондоні і Парижі. Як зазначив Я. Лабка, у Парижі в Національній Вищій Консерваторії ці твори були прийняті до вивчення в класах фортепіано [5, с. 7].

Об'ємний фортепіанний доробок митця складають різножанрові твори: соната, концерт для фортепіано з оркестром, цикли прелюдій та етюдів, поеми, сюїти, вальси, написані в Україні. В еміграції, В. Грудин багато концертуючи як піаніст, продовжував творити для улюбленого інструменту й з'явилися нові фортепіанні композиції – два фортепіанні концерти, етюди на різні види техніки; фортепіанні цикли та мініатюри. Серед композицій В. Грудина: балет, симфонія, дві оркестрові сюїти, камерно-інструментальні і камерно-вокальні композиції, обробки народних пісень. Ранні вишукані й змістовно глибокі камерно-вокальні твори В. Грудина 1920–30-х років О. Таранченко охарактеризувала як приклад «високого рівня української камерної музики 20-х років ХХ століття, що відповідала найвищим здобуткам сучасного європейського композиторського мислення» [8, с. 61].

На початку 2017 року у відділі музичних фондів Національної бібліотеки України імені В. Вернадського вдалося розшукати доволі значну кількість фортепіанних композицій Володимира Грудина, які, як виявилось, дивом уціліли в

1940-х роках, після виїзду композитора за кордон. Під час праці над нотним матеріалом кандидат мистецтвознавства, завідувачка відділу музичних фондів НБУ Лариса Івченко розповіла, що ці твори В. Грудина були врятовані від знищення завдяки старшій дочці Миколи Лисенка – Катерині Лисенко (в заміжжі – Масляникова, 1880–1948). Після закінчення Музично-драматичної школи М. Лисенка по класу фортепіано, Катерина Лисенко очолювала її у 1912–1913 рр. Згодом вона стала однією з фундаторів нотного відділу бібліотеки АН України (тепер Національна бібліотека України ім. В. Вернадського).

Відвага і усвідомлення необхідності збереження доробку В. Грудина спонукали Катерину Лисенко-Масляникову приблизно у 1945–46 році заховати ці видання в спеціальній скриньці в підвальному приміщенні бібліотеки. Коли 1991 року відділ музичних фондів перебирався на вулицю Володимирську, 62, тоді й було віднайдені ці, напевно єдині в Україні екземпляри друкованих у 1920–30-х роках фортепіанних творів В. Грудина. Серед них: Два офорти ор. 2, Соната ор. 4, Дитяча сюїта ор. 5, Два етюди ор. 7, Три парадокси ор. 9, Три інструктивні п'єси ор. 11, Бурре і Токата ор. 12, Вальс і Фарандоль ор. 19, Осінь.

У 2019 році в Дрогобичі вийшов друком навчальний посібник, до якого ввійшли всі віднайдені композиції В. Грудина, що дало змогу ввести їх до педагогічного і концертного репертуару українських піаністів [1].

Серед врятованих у Києві композицій: мініцикл Три інструктивні п'єси ор. 11 із позначкою автора «помірної трудности» – завершені за формою композиції розраховані на розвиток певних видів техніки й прийомів звукодобування; Дитяча сюїта (1930), що складається з шести різножанрових мініатюр; два Етюди ор. 7 (1930) з присвятою Олені Грудиній та колоритною і ефектною образністю, поєднанням різних видів техніки; цикл Два офорти ор. 2, присвячений другу композитора В. Дашковському з відбитком переживань, емоцій, настроїв і почуттів; цикл Три парадокси ор. 9, що містить п'єси – Прелюдію, Вальс і Marche Redoublee (швидкий марш); Дві п'єси для фортепіано ор. 12 – Бурре (Bourree) і Токата (In modo di toccata) та Дві п'єси ор. 19 – Вальс і Фарандоль; самотійна (поза циклами) п'єса Осінь, яка за виданням 1925 року була присвячена Анні Михайлівні

Отроковській, сестрі українського поета й літературознавця Володимира Отроковського, а згодом, після переїзду до США, композитор, можливо вважаючи її втраченою, створив інший однойменний твір, дедикуючи його Дарії Гординській-Каранович – українській піаністці, педагогу та довголітньому президенту Українського музичного інституту Америки, яка часто виконувала фортепіанні твори В. Грудина, а композитор присвятив виконавиці чимало схвальних відгуків і рецензій на її сольні програми; Соната для фортепіано (опублікована 1924 року) патетичного характеру з ясністю архітектоніки, логічністю розвитку тем – це чудовий приклад одночастинного твору сонатної форми в українському музичному мистецтві першої половини ХХ ст.

Загалом збережені у фондах Національної бібліотеки України імені В. Вернадського фортепіанні композиції Володимира Грудина були написані у 1920–30-х роках і представлені різноманітними жанрами: дитячі альбоми, фортепіанні цикли, етюди, соната.

Весною 2023 року на науковій конференції у Національній музичній академії ім. П. Чайковського на кафедрі спеціального фортепіано № 1, яку очолює відомий сучасний піаніст-виконавець, композитор, кандидат мистецтвознавства, професор Олег Безбородько мені випала чудова нагода презентувати вище згадану збірку фортепіанних творів В. Грудина. Після презентації педагогічний колектив кафедри вирішив на основі опублікованих у збірці творів провести 17–18 листопада 2023 року Всеукраїнський відкритий конкурс піаністів пам'яті Володимира Грудина (до 130-річчя від дня народження) та Всеволода Задерацького (до 70-річчя від дня відходу в засвіти) [9]. За інформацією знаного піаніста, кандидата мистецтвознавства, доцента Андрія Кутасевича до програми конкурсантів ввійшло 20 хвилин музики за вільним вибором учасника і обов'язковою умовою конкурсу було включення до конкурсних програм творів В. Грудина, або В. Задерацького. Мета конкурсу полягає в популяризації та вшануванні творчої спадщини українських композиторів, виявленні обдарованих музикантів та піднятті їхньої професійної та виконавської майстерності.

Загалом у програмах конкурсантів звучали Офорти тв. 2, «Осінь», Етюд тв. 7 № 2, Три інструктивні п'єси тв.11. Учаснику Миколі Галаю вручено диплом за краще виконання Етюду тв. 7 № 2 В. Грудина. Свої програми продемонстрували 26 піаністів з різних міст України: Харкова, Сум, Чернігова, Дніпра та з Китаю. 21 листопада лауреатам конкурсу вручили дипломи переможців і учасників. Лауреатами Першої премії стали Лешо Валерій і Андреев Артем з КНМА ім. П. Чайковського. Тож добрий почин зроблено, музика В. Грудина зазвучала в рідній alma mater вперше за понад 80 років!

Примітно, що проживаючи в еміграції, Володимир Грудин продовжував концертувати як піаніст-соліст і концертмейстер. У 1950-х і на початку 1960-х років професор Грудин щороку влаштовував свої авторські концерти в Карнегі Рісайтл Гол в Нью Йорку, представляючи публіці щоразу нову програму з ново-написаними творами – фортепіанними, камерно-інструментальними чи вокальними. Композитор завжди був виконавцем своїх сольних творів і фортепіанних партій у ансамблевих творах. Про один з таких концертів і враження від почутої музики відомий композитор І. Соневицький писав: «Музична творчість В. Грудина – це творчість чистокровного професійного музики, що прекрасно володіє засобами композиторської техніки» [7, с. 3].

Виступав В. Грудин також у численних концертних програмах, влаштованих Українським Музичним Інститутом Америки (УМІА), Українським Літературно-Мистецьким Клубом, гастролюючи в Нью-Йорку, Ньюарку, Трентоні, Ірвінгтоні, Філадельфії, Пассейку. В ансамблевих творах виступав з відомими виконавцями: М. Кокольською, З. Лавришко, Т. Маковською, М. Ясінською-Мурованою, Ю. Шашаровською (сопрано), М. Мінським (баритон), І. Гошем (тенор), В. Цісиком, Рафаїлом Венке (скрипка), Д. Гординською-Каранович (фортепіано).

Цікавою сторінкою мистецької діяльності В. Грудина виявилася його музикознавча і публіцистична праця, адже він автор численних творчих портретів композиторів, виконавців та представників мистецьких і релігійних кіл, рецензій на виступи відомих співаків, інструменталістів, а також талановитих вихованців УМІА, які публікувалися на шпальтах часопису «Свобода» та журналів «Овид» і

«Наше життя», а також виступи з доповідями на відзначеннях пам'ятних дат про творчість українських композиторів.

Музикознавча і публіцистична праця В. Грудина стала виразником освітнього і музичного життя української діаспори, передусім мистецьких заходів, проведених Українським Музичним Інститутом Америки, Літературно-Мистецьким Клубом й Комітетом об'єднаних українських організацій Нью-Йорку, Українською музичною Фундацією, які відтворюють обставини і реалії розвитку музичного життя українців діаспори середини ХХ ст.

Висновки. Життєвий і творчий шлях митця – це добрий приклад для сьогоденних і майбутніх представників музичної культури – композиторів, виконавців і педагогів. Провівши значну частину життя в еміграції, композитор спрямував свій хист, любов до музичного мистецтва і України на виховання нових поколінь талановитих українців за кордонами історичної батьківщини й до прослави на світовій мистецькій ниві досягнень української музичної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грудин В. Фортепіанні твори: навчальний посібник / ред.-упор. О. Німичев. Дрогобич : Посвіт, 2019. 78 с.
2. Житкевич А. До 125-річчя уродин композитора Володимира Грудина. *Міст*. 2018. 16 квітня. С. 6.
3. Карась Г. Українські композитори західної діаспори. Композитори української діаспори : Бібліографічний покажчик / укладач В. Хімейчук. Івано-Франківськ, 2007. С. 3.
4. Копиця М. Діяльність Р.М. Глієра в Києві: джерелознавчий аспект URL: http://chasopysnmau.com.ua/chasopys/11_NBUV/docs/19_Kopytsya.pdf (дата звернення 16.08.2023)
5. Лабка Я. Концерт творів композитора-піаніста Володимира Грудина. *Свобода*. 1971. Ч. 17. С. 7.

6. Марценківська О. Учитель та учень (Р.М. Глієр та Б.М. Лятошинський). URL: <https://arhiv.glieracademy.org/wp-content/uploads/2019/10/47.28-Marcenkovkaya.pdf> (дата звернення 16.10.2023)

7. Соневицьки І. Авторський концерт В. Грудина в Карнегі Гол (Перед концертом в Карнегі Рисайтл Гол). *Свобода*. 1958. Ч. 33. С. 3.

8. Таранченко О. Дві японські сюїти Володимира Грудина в контексті новітніх тенденцій української камерно-вокальної музики 1920-х років. *International scientific and practical conference «Cultural studies and art: European development direction»*: conference proceeding, July 16–17, 2021. Riga, Latvia, 2021. P. 58–61.

9. 17–18 листопада 2023 року відбувся I Всеукраїнський відкритий конкурс піаністів пам'яті Володимира Грудина та Всеволода Задерацького. URL: <https://knmau.com.ua/17-18-listopada-2023-roku-vidbuvsya-i-vseukrayinskij-vidkritij-konkurs-pianistiv-pam-yati-volodimira-grudina-ta-vsevoloda-zaderatskogo-za-initsiyuvannya-kafedri-spetsialnogo-fortepiano-1/> (дата звернення 10.11.23).

Євгенія ШУНЕВИЧ,
доц. кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

ОРГАНІЗАЦІЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТА У КЛАСІ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ

У пропонованій публікації робиться спроба зосередити увагу на проблемі організації самостійної роботи студента у плані оволодіння і закріплення ним вокально-технічних навичок, здобутих на уроках навчальної дисципліни «Постановка голосу» та виховання самостійності студента в процесі вивчення вокальних творів різних за епохою та стилевими особливостями та виконавської інтерпретації на концертній естраді.

Ключові слова: *постановка голосу, вокально-технічні навички, самостійна робота, гігієна голосу, голосовий апарат, виконавська діяльність.*

Оскільки основне навантаження вчителя музичного мистецтва загально-освітньої школи припадає на голосовий апарат: ілюстрація та вивчення пісенного матеріалу, робота з гуртками та окремими солістами, важливим завданням для студента є оволодіння вокально-технічними навичками, правилами режиму та гігієни власного голосу та охорони дитячих голосів. Висвітлення проблеми організації самостійної роботи студента у плані оволодіння навичками співацького процесу, вокально-технічного розвитку голосу, основними засадами гігієни та охорони голосу є метою публікації.

Враховуючи індивідуальні особливості студента, етапи його вокального розвитку, педагог-вокаліст має встановлювати та контролювати форми та норми голосових систематичних тренувань і навантажень. З цього приводу Одарка Бандрівська висловлюється так: «Самостійність музиканта-виконавця визріває скоріше або пізніше, залежно від обставин, таланту, здібностей, відчуття мистецтва, фантазії, темпераменту, сили волі, певності себе і відваги, а також від виховання і навчання... Самостійна праця над засвоєнням музичного твору, на мою думку,

повинна проводитись від перших занять по вокалу. А самостійна робота над постановкою голосу дещо пізніше, як студент зрозуміє, що педагог вимагає, щойно студент розвине свій вокальний слух (здатність за якістю звуку визначати правильність функції голосового апарату) та навчиться при співі слухати себе самокритично» [1, с. 52].

Основною метою самостійної роботи студента є розвиток співочого дихання, сили звуку, рухливості голосу, розширення робочого діапазону, оволодіння динамічними відтінками, педагог має конкретно встановити норми та акценти тимчасового характеру на певних вправах для досягнення конкретної мети.

Студент може починати самостійно займатись тоді, коли на заняттях з педагогом усвідомить поняття опертого високопозиційного звуку, починає оволодівати філіруванням звуку, що є основною ознакою правильної емісії при співі, засвоює основні правила гігієни голосу [1, с. 51–57].

Однією з найважливіших проблем, яка стоїть перед педагогом є охорона голосу, оскільки на голосовий апарат студента лягає величезне навантаження. При самостійній роботі важливо не допускати форсування звуку. Учень-початківець не вміє розрізняти гранично допустиме звучання голосу і крик. Про цю проблему Д. Євтушенко пише: «Кожен учень-вокаліст повинен розвивати свій голос в максимальних для нього природних межах. Слід тільки уникати навмисних відхилень, тобто шкідливих для голосу перевантажень, перенапруження голосового апарату» [2, с. 55].

Для того, щоб свідомо і правильно керувати своїм голосом, контролювати його, молодому вокалістові потрібно спочатку під наглядом педагога засвоїти правильну звукову емісію, виробити вокальний слух, тобто відчуття роботи м'язів голосового апарату. Тому студентам початкових курсів необхідно тривалий час займатись під наглядом педагога.

Робота над розумінням музичного твору та над його виконавським аспектом ведеться на заняттях з педагогом, а вивчення твору і засвоєння належить до самостійної роботи. Для студента, який вже має певний рівень вокально-технічної та теоретичної підготовки вже з першого курсу можна ставити вимоги до

самостійної роботи над опрацюванням вокалізу, народної пісні, побутового романсу у зазначеному автором темпі, з агогічними відхиленнями, виконанні у власній інтерпретації та підготовки до професійного виконання на виступі перед однокурсниками або шкільною аудиторією.

За час навчання студент має оволодіти важливими прийомами самостійної роботи в процесі занять з постановки голосу:

1) складанням розпорядку і плану занять(виявлення режиму і найбільш працездатного для себе часу), мотиваційно-цільовим осмисленням матеріалу;

2) засвоєнням музичного твору (попередній аналіз із метою виявлення художніх завдань і основних вокально-технічних проблем для розкриття його стилю, програмності, форми, метро-ритмічних особливостей), вмінням слухати себе, контролюючи гармонію фортепіанного супроводу;

3) естрадно-виконавським спрямуванням занять і вокально-технічним вдосконаленням(настанова на слухача, осмислення поетапного формування вокально-виконавських навичок, накопичення вокального репертуару.

Практикою доведено, що перші публічні виступи студентів на початковому періоді їх професійного зростання є головним стимулом самопізнання, з якого і починається формування самостійності.

Висновки. Отже, основними завданнями самостійності студента є: вироблення свідомого ставлення до музичного мистецтва, розширення його світогляду, розвиток індивідуальності, вдосконалення самоконтролю, навчання раціональних методів роботи над вокальними творами. Оволодіння спеціальними знаннями і навичками, пов'язаними з постановкою голосу, слід поєднувати з вирішенням таких професійних завдань: музично-педагогічних (розвиток музичних здібностей та художніх смаків студентів у процесі сприйняття музичних творів, що виконується педагогом), музично-освітніх (організація ті проведення музичних лекторіїв), вокально-методичних (вокальна робота в гуртках, студіях, з окремими виконавцями, до того ж студентам бажано було б володіти азами естрадної манери співу).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії. Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2002. 147 с.
2. Євтушенко Д. Роздуми про голос. Київ : «Музична Україна», 1979. 87 с.
3. Вокально-педагогічні принципи і виконавські поради Олександра Карпатського : методичні рекомендації для студентів-вокалістів / автор-упорядник Т. Карпатська. Львів, 1990. 56 с.
4. Люш Д. Розвиток і збереження співочого голосу. Київ : Музична Україна, 1988. 138 с.

ТЕЗИ

Наталія БАБ'ЯК,
здобув. другого (магістер.) рівня вищої освіти
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка;
(наук. кер. **Оксана ФРАЙТ,**
д-р. мистецтвозн., проф. кафедри музично-теоретичних дисциплін
та інструментальної підготовки
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка)

ПАТРІОТИЧНО-ВИХОВНЕ ЗНАЧЕННЯ ПОПУЛЯРНОГО НАРИСУ МАРІЇ ЗАГАЙКЕВИЧ ПРО ДЕРЖАВНИЙ ГІМН УКРАЇНИ

У вагомому й фундаментальному доробку однієї з чільних представниць українського музикознавства другої половини ХХ – початку ХХІ століття – доктора музикознавства, професорки, колишньої провідної співробітниці відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України Марії Петрівни Загайкевич (1926–2014) – знаходилося місце й для науково-популярної літератури. Зокрема, значну цінність представляє популярний історичний нарис «Державний гімн України», виданий 2006 року видавництвом «Музична Україна» на замовлення Державного комітету телебачення і радіомовлення України за програмою «Українська книга». Художнє оформлення обкладинки ошатного видання, де на тлі золотого пшеничного поля й синього неба розташовано прапор і герб нашої держави, здійснив художник Ю.Г Кудь.

Ключові слова: державний Гімн України; нарис; Марія Загайкевич.

На перших сторінках нарису вміщені Указ Президії Верховної Ради України (січень, 1992) та Закон України (березень, 2003) «Про Державний Гімн України», а також нотний аркуш куплету й приспіву (одноголоса мелодія зі словами) в музичній редакції Мирослава Скорика та Євгена Станковича. Наприкінці – резюме

англійською мовою. Кілька розділів послідовно розкривають історико-культурні передумови появи пісні, що полонила серця мільйонів українців у всьому світі. Подано відомості про авторів слів і музики Павла Чубинського та Михайла Вербицького, про текстуальні й виконавські видозміни на основних етапах функціонування твору (починаючи від першоджерела, як сольної пісні зі супроводом гітари), видавничі здобутки.

У вступі «Пісня-гімн – символ національної і державної величі» М. Загайкевич торкнулася питань походження й різновидів гімнів, а також витоків цього жанру в Україні. Вже починаючи від княжої доби, виконувалися закличні християнські гімни перед битвами. Прикметами гімнів були наділені деякі козацькі пісні, а саме, маршово-похідні: «За світ встали козаченьки», «Гей, на горі там женці жнуть» і ін. Приклади пісень-гімнів, що побутували в Галичині, на Закарпатті та Наддніпрянщині впродовж ХІХ століття, довели, що «провідною ідеєю всіх цих творів було національне відродження і самоутвердження українців» [1, с. 8]. Але вони мали здебільшого місцеве, обмежене в часі побутування. На початку ХХ століття козацьку традицію продовжили Українські Січові Стрільці, своєрідними бойовими гімнами яких стали «Ой у лузі червона калина», «За Україну, за її волю» тощо.

Проте честь стати справжнім всеукраїнським, а згодом державним гімном випала пісні «Ще не вмерла Україна», про що йдеться в розділі «З народом – на шлях звитяги й боротьби». Чим інспірувалося стрімке розповсюдження твору й утвердження в масовій свідомості людей саме як гімну? Насамперед «творця віщих слів» П. Чубинського (літератора, юриста, етнографа, активного громадського діяча з Наддніпрянщини) та М. Вербицького (священника, композитора, педагога з Галичини), який підніс ці слова «на крилах музики», поєднало палке патріотичне почуття любові до України, що вирросло на ґрунті національно-соборних переконань, а також глибоких знань народної психології та обрядовості – як фольклорної, так і релігійної. Цим і пояснюється, що «твір «Ще не вмерла Україна, в якому злилися найсокровенніші помисли представників Сходу й Заходу

України, невідворотно йшов шляхом всенародного визнання, з плином часу дедалі впевненіше розширюючи простір свого духовного впливу» [1, с. 27].

Знаменними віхами видавничо-виконавського життя гімну стали вміщення його хорової версії Остапом Нижанківським у збірнику «Слов'янські гімни» 1891 року вперше під назвою «гімн русько-український» і презентація «Львівським Бояном» у Празі на відкритті чеської Краєвої виставки; перший сольний запис на грамофонну платівку у виконанні одного з найвидатніших європейських оперних співаків Модеста Менцинського 1910 року; публікація в «Шкільному співанику» Кирила Стеценка 1918 року в Києві, затвердження цього ж року урядом УНР в якості державного гімну; звучання на різних континентах під час виступів Української Республіканської Капели, заснованої 1919 року й очоленої визначним диригентом Олександром Кошицем. Його співали українські юнаки перед смертельним боєм із військом Муравйова під Крутами (1918); полонені колишні вояки УНР перед більшовицькими розстрілами в містечку Базар (1921), герої і героїні інших величних подвигів, яких було немало. Зі здобуттям незалежності нашої держави вже у вересні 1991 року був здійснений запис і трансляція гімну на Українському радіо, в січні 1992 року він отримав статус Державного гімну, а незабаром було затверджено його музичну редакцію і здійснено фондовий запис із двома оркестрами. Після довгих дебатів про зміну начебто застарілого поетичного тексту було вирішено «не нехтувати законами генетичної пам'яті і повернути текст, що десятками літ звучав з уст мільйонів, кликав на визвольну боротьбу, вселяв віру у майбутнє і став по-справжньому народним» [1, с. 39]. Тож офіційно затверджений Верховною Радою варіант Гімну для мішаного хору в супроводі фортепіано було опубліковано 2003 року видавництвом «Музична Україна» (відповідно до редакції Скорика й Станковича).

Висновки. Закономірно, що цей нарис вийшов з-під пера першої дослідниці музичної культури Галичини XIX століття й авторки монографії про М. Вербицького. Видання покликане ознайомити громадськість, в тому числі, молодь із генезою та історичною долею нашого гімну, яким ми заслужено пишаємося і

який уже понад 140 років супроводжує український спротив, продовжуючи надихати нас у важкому воєнному сьогодні. В цьому й полягає патріотично-виховне значення популярного нарису.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Державний гімн України: популярний історичний нарис / упорядники М.П. Линник, В.М. Пономаренко, автор тексту М.П. Загайкевич. Київ : Музична Україна», 2006. 55 с.

Орися БІЛОУС,
ст. викл. кафедри музичного мистецтва
Львівського національного університету
імені Івана Франка
Зоряна ЗАЯЧКІВСЬКА,
викл. кафедри музичного мистецтва
Львівського національного університету
імені Івана Франка

ФОРМУВАННЯ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У тезах обґрунтована актуальність використання компетентнісного підходу у педагогічному процесі. Розкрито специфіку формування фахової компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі хормейстерської підготовки. Визначено важливість комплексу фахових компетенцій, які набуваються вчителем музичного мистецтва у процесі хормейстерської підготовки у закладах вищої освіти.

Ключові слова: *диригентсько-хорове мистецтво, фахова компетентність, студенти, освіта, заклади вищої освіти.*

Одним із пріоритетних напрямів модернізації освіти вважається впровадження компетентнісного підходу у педагогічному процесі. Сучасні науковці розглядають професійну компетентність «як систему, що включає: професійні знання, уміння, навички, досвід застосування їх на практиці (у тому числі в нових умовах), володіння різноманітними засобами професійної комунікації, здатність до саморозвитку, готовність до здійснення продуктивної діяльності, що має базуватися на системі професійних компетентностей. Важливими складовими компетентності є мотиваційний та ціннісно-смісловий компоненти» [3, с. 10].

Проблеми формування фахової компетентності розглядається багатьма науковцями, педагогами-музикантами: Т. Белінською, А. Козир, В. Кузьмічовою, О. Олексюк, Г. Падалою, А. Растригіною, Т. Смірноюю та ін.

«Комплекс фахових компетенцій набувається вчителем музичного мистецтва у процесі вивчення хорового диригування у ЗВО і являється базою його якісної професійної підготовки» [2, с. 61].

Специфіка формування фахової компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі хормейстерської підготовки потребує певного підґрунтя, а саме: комплексу методичного забезпечення з диригентсько-хорових дисциплін; педагогічних умов для набуття професійного досвіду у процесі теоретично-практичної роботи.

Зміст диригентсько-хорової підготовки студентів потрібно забезпечувати та збагачувати історично-теоретичними та методичними знаннями які є основою фахових компетенцій. А саме: бути компетентними щодо хорової репертуарної політики; здійснювати теоретичний аналіз творів, вміння діагностувати музичні здібності дітей та коригувати їх недоліки та ін.

Комплексну фахову підготовку майбутніх вчителів музичного мистецтва та їх професійно-педагогічну спрямованість забезпечують міжпредметні зв'язки диригентсько-хорового блоку з іншими дисциплінами фахового спрямування. Так, володіння технікою диригування неможливе без знань, вмінь та навичок пов'язаних з дисциплінами музично-теоретичного циклу (теорія музики, гармонія, сольфеджіо, поліфонія, аналіз музичних форм, музична література). Володіння музичним інструментом має важливе значення, адже студенти мають можливість самостійно ознайомитись з хоровою партитурою, музичним супроводом. Диригентська діяльність тісно пов'язана із професійною постановкою голосу. Оволодіння правильними вокальними навичками та свідоме засвоєння методів вокального виховання також сприяє розвитку професійної компетентності студентів. Провідні вчені в галузі музичної педагогіки (Л. Арістова, О. Лобова, Л. Масол, А. Козир, Г. Падалка, В. Черкасов, О. Михайліченко, О. Щолокова) акцентують увагу на необхідності та важливості знань з методики музичного навчання і виховання, котра «синтезує в собі всі компетенції, отримані у процесі фахової підготовки, об'єднуючи її в систему необхідних умов для особистісного розвитку майбутнього педагога-музиканта» [1, с. 11].

Висновки. Виходячи зі специфіки професійної діяльності педагога-музиканта, основу диригентсько-хорової компетентності, на нашу думку, складають такі елементи: теоретично-практичний, диригентсько-управлінський, вокально-слуховий, структурно-аналітичний, та педагогічно-психологічний.

Збагачення змісту професійної освіти студентів шляхом підготовки відповідного теоретично-методичного забезпечення та створення умов для практичної діяльності – це важливе завдання закладів вищої освіти, у яких здійснюється хормейстерська підготовка учителів музичного мистецтва.

Також, важливим для сучасного педагога-музиканта є вміння передавати фахові знання на рівні предмету музичного мистецтва в Новій українській школі, структурувати навчальні матеріали, проектувати та організовувати власну навчальну та професійну діяльність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Козир А. Диригентська підготовка як основа фахового становлення майбутнього вчителя музики. *Молодь і ринок*. 2011. № 11 (82), С. 11–12.
2. Олексюк О.М., Ткач М.М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва : навч. посібник. Київ : Знання України, 2004. 264 с.
3. Растригіна А.М. Фахові компетенції з хорового диригування як складова професійної компетентності майбутнього педагога-музиканта. *Наукові записки КДПУ. Серія: Педагогічні науки* / ред. кол. В.В. Радул [та ін.]. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Вип. 140. С. 10–13.

Магдаліна ВАРГА,
здобув. другого (магістер.) рівня вищої освіти
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка;
Наталія СТОРОНСЬКА,
канд. мист., доц. кафедри
музично-теоретичних дисциплін
та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

ЛЮДВІК МАРЕК – ВИДАТНИЙ ГАЛИЦЬКИЙ ПІАНІСТ, ПОПУЛЯРИЗАТОР ІДЕЙ ФЕРЕНЦА ЛІСТА У ЛЬВОВІ (КІНЕЦЬ ХІХ ст.)

У тезах представлено постать піаніста Людвіка Марека (1837–1893), проаналізовано його концертно-виконавську і педагогічну діяльність у Львові наприкінці ХІХ століття.

***Ключові слова:** фортепіанна школа, виконавський стиль, педагогічна майстерність, концертна діяльність.*

Значний і навіть надмірний інтерес громади міста до визначеної особистості Ф. Ліста – великого музиканта-віртуоза, призвів до загального зацікавлення його творчістю і стимулював формування відповідної інфраструктури. Перші прояви громадської рецепції творчості Ф. Ліста виявились через публікації в місцевій пресі, збереження особистих речей, автографів та унікальних творів мистецтва, які нині є цінними експонатами у музейних колекціях Львова.

Згідно з дослідженням Стефанії Олійник [3, с. 60–70], один із етапів розвитку інфраструктури композитора припадає на другу половину ХІХ століття і характеризується глибшим ознайомленням музичної громади Львова з його творчістю. Цей процес ініціювали професійні музичні кола, такі як виконавці, педагоги та дослідники, які прагнули об'єктивно і повноцінно представити особистість митця та його творчий спадок. Значний внесок в цей етап вніс Людвік Марек (Marek, 1837–1893), піаніст, учень Ференца Ліста та професор консерваторії Галицького музично-театрального інституту (ГМТ), який став

послідовником та пропагандистом ідей композитора в Львові, особливо в сфері виконавства та педагогіки.

Людвік Марек визнається одним з найвидатніших піаністів-віртуозів Галичини. Він народився в Тернополі в родині чеського музиканта і вже в 10 років почав виступати на публіці, завдяки чому здобув значну популярність [1, с. 33–34]. Прізвище Л. Марека можна знайти у розкладах регулярних концертів Галицького музично-театрального інституту (ГМТ), де він отримував освіту від К. Мікули [2, с. 49]. Після завершення навчання він виступав в Польщі, Росії, Угорщині та Румунії. У 1872 році Л. Марек відправився до Ваймара до Ференца Ліста для вдосконалення своєї майстерності. Ф. Ліст приймав учнів з усього світу, приділяючи особливу увагу педагогіці і надававши безкоштовне навчання талановитим учням. Серед його учнів були такі видатні музиканти, як Е. д'Альбер, М. Краусе, К. Райнеке, М. Розенталь, І. Томан, Ю. Венявський та інші. Романтичний стиль та харизма Ф. Ліста сильно вплинули на галицького піаніста: Л. Марек перейняв ефектну бравурну віртуозність, багатство звукової палітри та колорит робіт Ліста. Дослідники характеризують піанізм Л. Марека як «енергійний, вольовий, заблиск віртуозності та романтичного пафосу» [1, с. 34–35]. Після закінчення навчання у Ф. Ліста та гастролей в Європі, Л. Марек повернувся до Львова, де розпочав активну концертну та педагогічну діяльність. Він неодноразово виступав у Львові як сольний виконавець та учасник ансамблів, а також організовував благодійні концерти з відомими музикантами, такими як К. Таузіг, Г. фон Бюлов, А. Рубінштейн, Г. Венявський та інші [1, с. 35]. У 1875 році Л. Марек був одним із засновників товариства «Гармонія», яке виступало проти ГМТ і підтримувало розвиток інструментальної музики. Товариство утримувало безкоштовну школу музики для бідної молоді, а у 1877 році Л. Марек відкрив власну фортепіанну школу та став професором ГМТ [2, с. 65]. Його педагогічна діяльність тривала до кінця його життя, і він надалі залишався активним учасником музичного життя Львова.

У галузі педагогіки та фортепіанного виконавства Людвік Марек виступав як противник методів свого колишнього вчителя Кароля Мікули. «Протягом десятиліть

у львівському музичному світі існували навіть дві партії – «маркістів» та «мікулістів»: «війна», яка відбувалася між ними, була, в принципі, безплідною боротьбою за «тендітний», «делікатний» виконавський стиль у витонченій творчості Фредеріка Шопена або ж за надзвичайно експансивний стиль, наповнений технічними ефектами, у фортепіанній творчості Ференца Ліста» [2, с. 145]. Це мало велике значення для львівської виконавської традиції, оскільки і Людвік Марек, і Кароль Мікула були вірними послідовниками методів своїх вчителів, передаючи своїм учням стиль гри, відповідно – Ференца Ліста та Фредеріка Шопена, фактично в оригінальному вигляді. Це уможливило зберегти виконавську манеру цих композиторів у львівській фортепіанній школі та збільшити інтерес слухачів до їх творчості. Учні Людвіка Марека, такі як Петер Доільє, Марія Адельман-Маєвська (пізніше учениця Ференца Ліста), Гелена Оттавова, постійно виступали та вивчали його методику. Людвік Марек також написав кілька фортепіанних творів та збірку фортепіанних вправ, яка включала брошуру з описом системи гри на фортепіано (1892) [1, с. 36]. Після смерті Людвіка Марека його школою керувала донька, а згодом – до початку Першої світової війни, учениця піаніста Гелена Оттавова.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Блажкевич Г., Старух Т. Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи. Львів : СПОЛОМ, 2011. 300 с.
2. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові : у 2 т. Львів : Сполом, 2003. Т. 1. 288 с.
3. Олійник С. Творчість Ліста в музичних традиціях Львова. *Українська музика*: науковий часопис. Львів, 2016. Ч. 4 (22).

Юрій ЖЕПЛІНСЬКИЙ,
здобув. другого (магістер.) рівня вищої освіти
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка;
Наталія СТОРОНСЬКА,
канд. мист., доц. кафедри
музично-теоретичних дисциплін
та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

ФЕНОМЕН «МІСТА» У ДУХОВНОМУ СВІТІ ЛЮДИНИ

У тезах проаналізовано психологічну сферу феномена «Міста». Розглянуто культуру, як сукупність традицій і норм, моральних і релігійних кодексів поведінки у суспільстві, міфологізм.

Ключові слова: «Місто», духовний вимір, епоха, урбаністичний соціальний клімат.

Феномен міста значно розширює горизонти розуміння людини та соціуму, переходячи від виключно суспільної до психологічної сфери. Людина, яка раніше вважалась раціональною і впевненою в своєму контролі над природою і самою собою, тепер визнає важливість внутрішнього світу, хоча він багатий і складний, але нестабільний. Психологічна сторона стає актуальною, а тривога, відчуття безсилля та усвідомлення жорстокості життя визначають урбаністичний соціальний клімат. Урбаністична самотність призводить до особистісної дезорганізації, душевних розладів і збільшення рівня злочинності, корупції та безладу в міському середовищі [3]. Ці явища, очевидно, набувають значно більших розмірів у містах порівняно із сільськими територіями, проте механізми, що лежать в основі цих явищ, вимагають подальшого розгляду й аналізу.

Страх перед безмежною метушливою порожнечею викликає глибоку деструкцію людської свідомості та психіки, що спричиняє відчуження від суспільства та ухилення від самого себе. Почуття великого розпачу та невпевненості у всемогутності людського розуму призводять до виходу за рамки традиційного мистецтва та мислення. Митець, наче осліплений зовнішнім світом,

переносить свій погляд усередину, у суб'єктивний ландшафт. На відміну від раціональності і прагнення до гармонії, які є основою філософських систем, людина шукає притулок у протилежному вимірі. Виявляється, що класичний ідеал раціональності абсолютно непридатний для розуміння феномену людини. У відповідь на це виникає відчуття невіри в універсальність науки, розділення гуманітарного і природничого знання. З іншого боку, ці процеси ведуть до фундаментальних відкриттів у сфері психології, де психоаналітики виступають як «священнослужителі індустріального суспільства», сприяючи досягненню його цілей та допомагаючи індивідуумам стати «абсолютно пристосованими до організації».

Вихід у підсвідомість, занурення у глибини людської психології, у світ марев, інстинктів і відчуттів виступають відповіддю відчуттями абсурдності людського існування. Більшість визначних літературних творів ХХ століття балансують на межі ілюзії та реальності, створюючи міфічну атмосферу нової реальності в уяві творця. Витоки індивідуального духу, при його глибокому дослідженні, приховані саме в первинних міфічних глибинах, «дна, за яким вже неможливо пройти». Сама ідея міфологізму, відроджена ще наприкінці ХІХ століття Фрідріхом Ніцше і Ріхардом Вагнером, стала однією з ключових категорій культури і світоглядних концепцій того часу. Також визнається сфера підсвідомості в провідних позиціях системи людського існування. Ерос і Танатос, два природні інстинкти, які визнаються як «потяг до життя» (сексуальний) і «потяг до смерті» (агресивний), направляють людське життя. Тут вбачається пряма залежність проблеми відчуження від динаміки цивілізаційних процесів у суспільстві. Отже, культура, як сукупність традицій і норм, моральних і релігійних кодексів поведінки у суспільстві, виступає в ролі суспільного цензора. І чим вищий рівень розвитку цивілізації, тим більше енергії людина сублімує, пригнічуючи свої первинні імпульси та інстинкти. Це і є причиною психологічних деструкцій у суспільствах більш високого ступеня розвитку. Всі соціальні потрясіння у вигляді воєн, революцій чи тероризму – це ніщо інше, як прояв «колективного неврозу».

У період цивілізаційного піднесення людина виявилась на роздоріжжі двох світів. З одного боку, це новий і постійно прогресуючий світ науки і техніки, який абсолютно безглуздий і позбавлений будь-якого сенсу; з іншого боку – світ ідеалів і цінностей. Людина постійно знаходиться в стані балансування, і саме це є причиною її трагічних коливань. Доля цієї епохи, з її характерною раціоналізацією та інтелектуалізацією, полягає в тому, що вищі, найбагатші цінності відійшли з суспільної сфери, потрапивши в потойбічне царство містичного життя або в братерську близькість безпосередніх відносин між окремими індивідами. Це призводить до переважання камерності та інтимності в мистецтві, навпаки до монументальності попередніх епох. У цьому криється причина великої різноманітності як філософських, так і культурно-естетичних тенденцій, які в основному розглядаються у контексті вигаданих абстракцій.

Спосіб життя у великих містах суттєво впливає на самоідентифікацію особистості, сприйняття власної важливості та корисності. У віддзеркаленні індивіда через призму його впливу на простір і час, урбанізоване суспільство надає важливість привертання уваги до власної особи як одного з основних шляхів самовираження і осмислення власної цінності. Ця інтенсивна конкуренція в умовах міського середовища призвела до вибуху в мистецтві всього екстравагантного та неординарного, яке, однак, частіше вразливе за формою, ніж за змістом, здатне швидко зацікавити і викликати шок. Процес деперсоналізації та рівняння особистості в урбанізованому суспільстві призводить до виникнення явища масового мистецтва, яке задовольняє потреби середнього міського мешканця. Культурні установи, такі як школи, кінотеатри, радіо та газети, через свою широку аудиторію також змушені впливати на рівень індивідуалізації.

Щоб брати участь у соціальному, політичному та економічному житті міста, індивід повинен підпорядкувати певну частину своєї особистості вимогам оточуючої спільноти. Причина агресії в урбанізованому суспільстві полягає у надто інтенсивних зовнішніх комунікаційних зв'язках через світові соціальні мережі, які насправді є обманливою ілюзією комунікації. Насиченість інформацією породжує зворотню енергію у формі ненависті, що набуває рис фатальної приреченості,

позбавленої об'єктивної мотивації і, отже, спрямованої на саму себе. В умовах метрополії людина поступово втрачає власну індивідуальність, що може в майбутньому призвести до гравітаційного колапсу.

Висновки. Отже, що означає Місто в духовному вимірі для людини? Чи є воно втіленням людського інтелекту, сили, волі та можливостей, що розширює простір для нових перспектив і сприяє гармонії між особистістю та навколишнім світом? Або це лише обманливий міраж, химера, від якої з часом людина намагатиметься відокремитись? Ці парадокси феномену Міста у філософсько-історичному та культурно-соціологічному вимірах стануть основою для подальших досліджень наступних поколінь філософів, науковців і соціологів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гакслі О. Який чудесний світ новий! / пер. з англ. В. Морозов. Львів : ВСЛ, 2016. 368 с.
2. Мартинова Н. Тема цивілізації і культури у філософських і культурологічних джерелах кінця ХІХ – поч. ХХ ст. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтво* : збірка статей. Київ, 2011. Вип. 38. С. 42–55.
3. Шорске К. Віденський Fin-de-siècle. Політика і культура / пер. з нім. Олеси Коцюмбас. Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. 320 с.

Зоряна ЖИГАЛЬ,
канд. пед. наук, доц. кафедри музичного мистецтва
Львівського національного університету
імені Івана Франка;
Андрій КОВБАСЮК,
канд. мист., доц. кафедри музичного мистецтва
Львівського національного університету
імені Івана Франка

ПЕДАГОГІЧНИЙ АРТИСТИЗМ ЯК СКЛАДОВА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У тезах розкривається роль артистизму в процесі підготовки педагога-музиканта, виявляється схожість акторської і музичної виконавської діяльності. Визначено спільні ознаки педагогічної та театральної діяльності. Проаналізовано важливі аспекти фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, пов'язані з розкриттям та розвитком педагогічного артистизму.

Ключові слова: педагог-музикант, педагогічний артистизм, фахова підготовка, педагогічна і театральна діяльність.

У процесі підготовки сучасного педагога-музиканта до майбутньої професії важливе значення відіграє оволодіння студентами артистичними вміннями, адже у музичній діяльності завжди присутні елементи сценічної творчості. Одним із найяскравіших проявів творчих можливостей майбутнього учителя у його здатності емоційно-образного впливу на учнів вважається педагогічний артистизм. Професійна підготовка музиканта-педагога, паралельно із формуванням психолого-педагогічних, методичних, виконавських якостей студента, передбачає розвиток основ артистизму.

Питання артистизму як професійної та особистісної характеристики педагога музиканта закладені у дослідженнях науковців, педагогів, музикантів, таких як: Т. Багрій, В. Білоус, Д. Будянський, М. Давидова, А. Козир, В. Моляко, Г. Падалка та ін.

Аналіз теоретичних досліджень, результати вивчення роботи педагогів-музикантів дають можливість стверджувати, що артистизм майбутнього педагога-

музиканта залежить від його характеру, темпераменту та від умов формування особистості в цілому. «Значущість розвитку даної професійної якості у майбутніх педагогів-музикантів зумовлена такими факторами: зростанням соціальних вимог до якості підготовки спеціалістів в умовах реформування вищої освіти; наявністю конкуренції в професійному середовищі; творчим характером професії педагога-музиканта і його музично-виконавської діяльності, успішність якої залежить від рівня сформованості його особистісних якостей» [1, с. 164].

Отже, «педагогічний артистизм виступає як комплекс професійно-значущих та взаємообумовлених особистісних якостей педагога-музиканта, що забезпечує досконале володіння вчителем акторсько-педагогічною технікою виразного між-суб'єктного спілкування з метою досягнення ефективних результатів навчальної роботи учнів та максимальної реалізації власного творчого потенціалу засобами, формами і методами музично-педагогічної діяльності» [1, с. 163].

Важливо зазначити, що педагогічна діяльність є дуже близькою до театральної, адже мають низку спільних ознак:

- процес театральної і педагогічної творчості реалізується в обстановці публічного виступу, безпосередньо у присутності групи людей;
- театральна і педагогічна діяльність робить об'єкт свого впливу одночасно і суб'єктом творчості, співтворцем;
- педагог як і актор повинен творити у чітко відведений для цього час, що вимагає від них вміння управляти своїм психоемоційним станом та викликати творче самопочуття;
- театральна і педагогічна творчість носить колективний характер.
- педагогічна і акторська діяльність вимагає уміння художнього перевтілення;
- педагог як і актор повинен володіти здатністю до творчої імпровізації;
- обидві діяльності вимагають інтонаційної виразності голосу, міміки та жестів;
- театральна і педагогічна діяльність вимагає розвитку емоційності, образності та психофізіологічних якостей особистості.

Але все-таки педагогічна професія вирізняється тим, що вчитель музичного мистецтва поєднує у собі вміння і роботу усього театрального персоналу: виконавця, режисера, ілюстратора, костюмера, звукооператора і концертмейстера, суфлера і т.д.

«З метою формування в майбутніх учителів музичного мистецтва режисерських, акторських, імпровізаційних умінь рекомендується застосувати тренінг, який складається з низки педагогічних етюдів різноманітного мистецько-освітнього характеру» [2, с. 6]. На практичних заняттях з дисципліни «Основи педагогічної майстерності» студентам пропонується моделювання ситуацій педагогічної взаємодії в урочній та позакласній роботі, по видам музичної діяльності учнів.

Висновки. Педагогічний артистизм є виявом багатогранного світу особистості і розглядається як частина комплексу професійних компетенцій педагога-музиканта. «Він формується в процесі духовно-практичного освоєння творчих видів діяльності з метою задоволення потреби в самовдосконаленні і професійному зростанні» [1, с. 163]. Необхідність формування артистизму педагога-музиканта зумовлена художньо-естетичною та творчою природою його професійної діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Багрій Т. Взаємозв'язок педагогічних та артистичних здібностей як необхідна умова досягнення професійного розвитку майбутнього педагога-музиканта. *Молодь і ринок*. 2019. № 5 (172). С. 160–165.

2. Будянський Д.В. Формування педагогічного артистизму майбутнього вчителя гуманітарних дисциплін : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Київ, 2006. 19 с.

*Ірина КОЛОДІЙ,
здобув. першого (бакалавр.) рівня вищої освіти
факультету мистецтв Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(наук. кер. **Ярослава ТОПОРІВСЬКА,**
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва
Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка)*

ПОСТАТЬ ЄВГЕНА ГУНЬКА У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ

Творчість Євгена Гунька стала невід'ємною частиною музичної культури Тернопільщини. Євген Гунько – видатний український диригент, хормейстер, педагог, заслужений артист України, доцент кафедри музикознавства, методики музичного виховання та вокально-хорових дисциплін факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка, художній керівник та засновник чоловічого вокального квартету «Акорд».

***Ключові слова:** Євген Гунько; творче кредо; аранжування творів; творча діяльність.*

Євген Гунько народився 6 лютого 1940 року у с. Завалля Снятинського району Івано-Франківської області. Музичну освіту здобув у Тернопільському музичному училищі (1962) та Львівській консерваторії (1969; кл. С. Прокоп'яка).

Він працював викладачем Тербовлянського та Чернівецького культурно-освітніх училищ (1962–1971); диригентом Чернівецького українського музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської (1968–1971); диригентом, хормейстером, завідувачем музичної частини Хмельницького українського музично-драматичного театру (1971–1983); завідувачем кафедри вокально-хорових дисциплін, доцентом Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Творче кредо Євгена Гунька – виховувати піснею. Виховувати – і навчати майбутніх учителів музики на заняттях керованих ним хорової капели «Освіта» та створеного ним чоловічого вокального квартету «Акорд».

Євген Гунько відомий своїми аранжуваннями українських творів для мішаних хорів, вокальних квартетів, жіночих хорів тощо. Він є автором музики та диригентом низки вистав («Івасик-Телесик» М. Кропивницького, «Третього не дано» В. Азерникова, «Вітька Магеллан» за В. Нестайком та інших) [1].

Не стало відомого українського диригента, хормейстера і педагога Євгена Гунька 5 липня 2019 року, на 80-му році життя.

Отже, важливою сторінкою в історії становлення та розвитку музичної культури Тернопільщини є творча діяльність диригента і педагога Євгена Гунька, мистецькі та педагогічні традиції якого продовжують його випускники та вихованців [2].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Канюка А.Г., Проців Л.Й. Творча діяльність диригентського класу Євгена Гунька. *Мистецька діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка)* : колективна моногр. Тернопіль, 2018. С. 315–321.
2. Приватний архів Михайлюк / Архів неупорядкований.
3. Топорівська Я.В. Чоловічий вокальний квартет «Акорд». *Мистецька діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка)* : колективна монографія. Тернопіль : Шкафаровський Ю.М., 2018. С. 94–107.
4. Чубата Д. Коли пісня виходить у люди. *Вільне життя*. 2014. № 49. (15577). С. 5.

Ірина МАТІЙЧИН,
канд. мист., доц. кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка;
Віктор ТАЛАЙЛО,
аспір. кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

«ГАРМОНІЯ СФЕР».

ТВОРЧА ЗУСТРІЧ ІЗ МИРОНОМ ЮСИПОВИЧЕМ

У тезах йдеться про нещодавно проведenu творчу зустріч кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка із відомим диригентом Львівського театру опери та балету імені Соломії Крушельницької Мирonom Юсиповичем. Подаються короткі біографічні відомості про мистця та окреслюється хід зустрічі, яка складалася із відеопрезентації авторського мистецького проєкту «Гармонія сфер» та його обговорення.

Ключові слова: *Гармонія сфер, Мирон Юсипович, мистецький проєкт, творча зустріч.*

28 листопада 2023 року кафедра вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва мала честь приймати у стінах Дрогобицького державного університету імені Івана Франка вельмишановного гостя, диригента Львівського театру опери і балету імені С. Крушельницької, Народного артиста України Мирона Юсиповича. Пан Мирон завітав на творчу зустріч, присвячену його мистецькому проєкту «Гармонія сфер: музика, живопис, світло», разом із дружиною Оксаною Винницькою-Юсипович, почесним консулом Канади у Львові, доктором філософії, викладачкою кафедри початкової та дошкільної освіти факультету педагогічної освіти Львівського національного університету імені Івана Франка.

Мирон Іванович є нашим земляком із Бойківщини, адже народився у м. Турка (1956), навчався у Самбірській музичній школі, професійну музичну освіту (гра на скрипці й фортепіано, хорове, а згодом і симфонічне диригування) здобував у Дрогобичі (музичне училище) та Львові (консерваторія). Пройшов стажування у Санкт-Петербурзі під керівництвом видатного диригента Юрія Темірканова.

З 1982 року маестро працює диригентом у Львівському національному театрі опери й балету імені Соломії Крушельницької. Протягом 1994–1996 рр. він був головним диригентом Львівського оперного театру, а у 1998–2002 рр. – художнім керівником і головним диригентом цього театру [3]. Від початку диригентської кар'єри М. Юсипович продиригував в Україні і за її межами з різними оркестрами і оперними трупами біля 60-ти опер, балетів, оперет і більше трьохсот симфонічних та камерних творів [2].

Особливе місце у творчому доробку М. Юсиповича займають його авторські літературно-музичні і театралізовані концерти-дійства, серед яких номіновані свого часу на Шевченківську премію мистецький проєкт «Гармонія сфер: музика, живопис, світло» (2011) до 80-річчя видатного художника і сценографа Є. Лисика, та оригінальна постановка кантати-симфонії «Кавказ» С. Людкевича до 200-річчя Т. Шевченка (2014) [2].

Втілений у «Гармонії сфер» задум Мирона Юсиповича справді величний і вражає глибиною концепції та синтезом задіяних засобів. В оригінальній версії М. Юсиповича²² всебічно висвітлюється космос людської душі, яка, піддаючись різноманітним спокусам і випробовуванням, переживаючи злети і падіння, шукає і знаходить свою дорогу, свій шлях до Бога, до Вічності [1, с. 165]. У мистецькому проєкті, побудованому за принципом концерту-вистави, поєднуються дивовижна за виразовістю сценографія знаного львівського художника Зеновія Лисика, на жаль, вже покійного, із високохудожньою симфонічною музикою різних компози-

²² У 2023 році Львівський театр опери та балету включив у свій репертуар однойменний мистецький проєкт у новій версії, детальніше про це див.: Матійчин І., Талайло В. Мистецький проєкт «Гармонія сфер» у творчій біографії диригента Мирона Юсиповича. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 67. Том 1. 2023. С. 159–166.

торів, світловими ефектами, а згодом доповнена і поезією Мирона Юсиповича, адже у 2013 році вийшла у світ його поетична збірка «Гармонія сфер» [4].

На творчій зустрічі (модератор – доцент, кандидат мистецтвознавства Ірина Матійчин) члени кафедри та гості мали змогу віртуально перенестися в атмосферу Львівської опери через відеопоказ мистецького проєкту, яке супроводжували вірші із згаданої збірки М. Юсиповича у виконанні аспірантки кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Ольги Білінської. Студенти та викладачі мали змогу не тільки зануритися у світ художнього втілення інтегрованими мистецькими засобами творчого задуму автора проєкту, а й спостерігати у різних проявах майстерність диригування низкою різнохарактерних високохудожніх музичних творів, поєднаних єдиною лінією розвитку.

В обговоренні відеопоказу мистецького проєкту взяли участь професор, завідувач кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, доктор мистецтвознавства Ірина Бермес, доценти кафедри Любомира Ластовецька, Михайло Сидор, Ірина Матійчин, заслужений працівник культури України Степан Дацюк, заслужений працівник освіти України Корнель Сятецький та інші. В ході обговорення було відзначено високий європейський рівень диригентського мистецтва М. Юсиповича, злагожене звучання симфонічного оркестру Львівської опери, добру якість презентованого відеозапису. Також зверталось увагу на актуальність подібних проєктів, які через синтез мистецтв володіють потужною енергетикою впливу на молоде покоління. Наголошувалося і на необхідності наукової дискусії з приводу визначення впливу українських за походженням композиторів, які силою долі чи обставин переїхали до Росії, на розвиток російської і світової музичної культури, а також, при тимчасовому утриманні від виконання їх музики, на потребі перспективної відповіді на питання: чи не збіднюємо ми себе, відмежовуючись від композиторської спадщини авторів, музична мова яких формувалась на українському ґрунті?

На завершення зустрічі Мирон Юсипович наголосив на визначній ролі мистецького середовища Дрогобича у його становленні як диригента, адже

завдячуючи таким особистостям, як Олег Цигилик та Володимир Грушак, музика стала справою його життя.

Висновки. Творча зустріч із відомим львівським диригентом Мироном Юсиповичем дала можливість викладачам і студентам не тільки познайомитися із оригінальним і потужним за художнім впливом мистецьким проєктом «Гармонія сфер», а й розкрити для себе різні грані мистецького таланту М. Юсиповича як автора проєкту, диригента-постановника, поета і цікавої, всебічно обдарованої особистості із неординарним мисленням та власним поглядом на події та процеси, що відбуваються. Зустріч спонукала її учасників до осмислення широкого кола питань, пов'язаних із творчістю та роллю мистецької особистості в культурно-історичних процесах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Матійчин І., Талайло В. Мистецький проєкт «Гармонія сфер» у творчій біографії диригента Мирона Юсиповича. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 67. Том 1. 2023. С. 159–166.

2. Мирон Юсипович – диригент (Україна). *Львівська національна філармонія*. URL: <https://philharmonia.lviv.ua/collective/%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%BD-D1%8E%D1%81%D0%B8%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87/> (дата звернення: 31.10.2023).

3. Юсипович Мирон Іванович. *Почесні імена України – еліта держави*. Видавництво Логос Україна. URL: <https://logos-ukraine.com.ua/project/index.php?project=riued6&id=2833> (дата звернення: 22.10.2023).

4. Юсипович М. *Гармонія сфер*. Львів : Сполом, 2013. 56 с.

Зіновій СТЕЛЬМАЩУК,
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва,
декан факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка

**ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ
«ПРАКТИКУМ РОБОТИ З ІНСТРУМЕНТАЛЬНИМ АНСАМБЛЕМ»:
З ДОСВІДУ РОБОТИ У ЗАКЛАДІ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

У тезах акцентовано увагу на важливості підвищення якості підготовки викладача музичного мистецтва шляхом досягнення необхідних компетентностей, пов'язаних з технологіями організації та функціонування різних типів і складів інструментальних ансамблів, керування інструментальними колективами в закладах освіти та культури. Висвітлено досвід роботи під час викладання курсу «Практикум роботи з інструментальним ансамблем» ТНПУ.

Ключові слова: *інструментальний ансамбль, навички ансамблевої гри, читання партитур, самотійна робота.*

Політичні і соціально-економічні перетворення, що відбуваються високими темпами в Україні та світі неминуче призводять до змін у сфері мистецької освіти. Перед системою освіти сьогодні стоїть завдання підготовки фахівців з високопрофесійними знаннями, творчим інноваційним мисленням, активною життєвою позицією, високими національно-свідомими моральними і духовними якостями.

З огляду на вище сказане проблема висококваліфікованої, всесторонньої підготовки майбутнього викладача музичного мистецтва в теперішній час набуває першочергового значення. В освітньому процесі навчання здобувачів вищої освіти провідне місце відводиться практичній підготовці.

Над теоретичними дослідженнями і практичним застосування різних видів, форм, методів, інноваційних технологій інструментального музикування, організації занять в інструментальному ансамблі, оркестрування творів для різних вікових груп школярів і студентської молоді з однорідними і мішаними складами ансамблів

працювали І. Мацієвський, Д. Пшеничний, В. Лапченко, В. Гуцал, А. Онуфрієнко, М. Різоль, В. Лабунець, Д. Губ'як, А. Душний та ін.

Навчальна дисципліна «Практикум роботи з інструментальним ансамблем» передбачає ознайомлення здобувачів другого магістерського рівня вищої освіти з різновидами інструментальних ансамблів, їх виконавсько-виражальними можливостями, репертуаром, навичками ансамблевої гри, оркеструванням п'єс тощо.

У процесі занять студенти удосконалюють уміння читання нот з аркуша, ескізне вивчення творів, їх художнє виконання, відшліфовують ансамблеве виконавство а також набувають навичок організації та керування ансамблевим колективом різного інструментального складу. В результаті вивчення навчальної дисципліни здобувач повинен знати: технології роботи інструментального ансамблю (однорідного та мішаного складів), характеристику народного музичного інструментарію та його художньо-виражальні можливості, методи розкриття музичного образу у творах, їх інтерпретацію, принципи підбору репертуару, структуру виконавського та музично-теоретичного аналізу твору.

Під час самостійної роботи студенти мають навчитися читати за інструментом партитури, вивчати ансамблеві партії, а під час репетиційної роботи виконувати ансамблеві партії одноосібно та у групі однорідних і мішаних інструментів, проводити репетиційну роботу з однорідним та мішаним складом (дуети, тріо, квартети) тощо.

Вивчається дисципліна на 1 курсі протягом другого семестру з обсягом 3 кредити ЄКТС.

Силабус дисципліни передбачає наступну структуру:

| Години (лекц./ Пр.) | Тема | Результати навчання | Завдання |
|------------------------------------|---|---|-----------------------------------|
| 2/0 | Тема 1. Вступ. Виразальні особливості інструментально-ансамблевого жанру | Знати предмет і завдання курсу. Опанувати знаннями про музичний інструментарій, його систематизацію по групах (знати назви, стрій, способи звуковидобування на музичних інструментах, їх художньо-виразові можливості). | Індивідуальні та групові завдання |

| | | | |
|------|--|--|-----------------------------------|
| 0/2 | Тема 2 Інструментально-ансамблеві уміння і навички | Опанувати знаннями про форми і методи гри у ансамблі різноманітного складу інструментів, технікою звуковедення, динаміки, агогіки, фразування. | Групові завдання |
| 0/2 | Тема 3 Музично-теоретичний та виконавський аналіз творів | Усвідомлювати інструментальну музику як одну з форм реалізації музично-професійної діяльності. Знати структуру складних і простих форм музичних творів, володіти умінням розгорнутого виконавського аналізу твору, послідовності розвитку драматургії твору. | Групові завдання |
| 0/2 | Тема 4 Методика читання інструментально-ансамблевих партитур. | Володіти методикою читання партитури різного складу ансамблю, усвідомити роль інструментів у загальній канві партитури. | Індивідуальні завдання |
| 0/8 | Тема 5 Розучування інструментальних творів ансамблем сопілок (дует, тріо, квартет, квінтет) | Усвідомити форми та методи роботи над розучуванням музичних творів, їх інтерпретацію, індивідуальні та колективні особливості інструментального музикування, володіти культурою фахового спілкування. | Групові завдання |
| 0/4 | Тема 6 Читання ансамблевих партій з листа мішаного складу ансамблю | Володіти уміннями звукодобування на ударних інструментах без визначеної висоти звучання (маракаси, бубон, дерев'яні палички, пандейра, трикутник, тарілки, великий і малий барабани). | Індивідуальні та групові завдання |
| 0/10 | Тема 7 Художньо-виконавська робота над вокально-інструментальними творами мішаним складом ансамблю. | Опанувати технологіями репетиційної роботи над музичним твором в процесі розучування та виконання художнього репертуару. | Індивідуальні та групові завдання |

Відвідування аудиторних занять є обов'язковою умовою. За роботу на заняттях всі студенти академічної групи (один – в ролі керівника інструментального ансамблю, інші – в ролях ансамблістів) отримують оцінки. Вивчення курсу закінчується підсумковим контролем у формі заліку з максимальним балом 100.

Висновки. Підсумовуючи констатуємо, що всі етапи роботи під час практику роботи з інструментальним ансамблем та музикування групи студентів у різних за складом однорідних та мішаних музичних інструментів, де кожен студент академічної групи виступає у ролі керівника, озвучуючи «свою» партитуру приносять очікувані результати. Викладач в більшій мірі виступає в ролі наставника, організатора і консультанта, який виправляє помилки, дає рекомендації, спрямовує і активізує діяльність студента і групи в цілому під час вивчення навчальної дисципліни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баштан С. В. Методика роботи з ансамблями бандуристів. Київ: Музична Україна, 1982. 28 с.
2. Гуцал В. Інструментовка для оркестру українських народних інструментів. Київ : Музична Україна, 1988. 76 с.
3. Лебедев В.К. Використання українських народних музичних інструментів у навчально-виховному процесі загальноосвітньої школи : навчально-методичний посібник. Вінниця, 2002. 147 с.
4. Онуфрієнко А., Дяк І., Сливинський Ю. Читання партитур для оркестру народних інструментів. Київ : Музична Україна, 1980. 164 с.
5. Стельмащук З.М. Вчимося грати на музичних інструментах: навчально-методичний посібник. Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2011. 96 с.
6. Стельмащук З.М. Особливості вивчення навчальної дисципліни «Інструментознавство та методика роботи з дитячим музичним колективом»: з досвіду роботи у закладі вищої освіти. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: педагогіка.* 2022. № 2. С. 135 – 144.

Тарас ШАЙКО,
здобув. другого (магістер.) рівня вищої освіти
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка;
Володимир САЛІЙ,
канд. пед. наук., доц. кафедри
музично-теоретичних дисциплін
та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

РОЛЬ СОЛО ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ОРКЕСТРІ Й. БРАМСА

У тезах проаналізовано концепцію раннього романтизму оркестру «традиціоналістів» останньої третини XIX століття Й. Брамса.

Ключові слова: оркестр «традиціоналістів», тембр, соліст, інтерпретація.

Оркестр «традиціоналістів» останньої третини XIX століття, представлений Й. Брамсом, Б. Сметаною, А. Дворжаком та Е. Грігом, залишається вірним ранньоромантичній концепції оркестру, як у функціональному розподілі груп, так і у відношенні до оркестрових технік. Зберігаючи значну схожість в інтерпретації оркестру, ці митці не виявляють таких значущих трансформацій у соло в оркестрі, як, наприклад, оркестр К. Дебюссі чи Г. Малера. Але в оркестрі «традиціоналістів» також існує своя специфіка соло.

Давайте розглянемо кілька творів Й. Брамса через призму інструментального соло в оркестрі. У Другому фортепіанному концерті Й. Брамса початкове соло виступає як засіб підсилення концертності, звучачи валторною абсолютним solo, що є тематичним зерном головної партії. Поява додаткового соліста в середині оркестру посилює концертність, розширює обмін матеріалом між учасниками, додає індивідуалізації та густішого забарвлення звучанню. Ця «бесіда» валторни solo і фортепіано взаємодіє інтонаціями теми, створюючи прототип майбутніх діалогів соліста й оркестру. Це може також бути своєрідною алюзією до творчості Л. Бетховена, який вперше ввів початкове соло в інструментальних концертах.

Поговоримо про Скрипковий концерт, де інтрасоліст слугує як абсолютно конкуруючий суб'єкт із екстрасолістом. Очевидно, що вибір тембру гобоя здійснено з урахуванням контрастності щодо скрипки. Вступ екстрасоліста позначає початок інтенсивного розвитку. Початок репризи концерту, де тембрально підготовлені валторни, вказує на повернення лідерства духових і, зокрема, гобоя. На відміну від початку, де тема викладалася гобоєм, зараз вона поєднується із фоновим матеріалом скрипок solo. Розташований у тому ж реєстрі, що й духові, але тембрально відмінний, він вирізняється на фоні їхніх прохолодних тембрів, хоча не є домінуючим. Сили приблизно однакові, із невеличкою перевагою для духових. Фактично, початок репризи відтворено як подвійний концерт, оскільки тепер гобой і скрипка виступають солістами. Таким чином, соло в цьому контексті стає жанротворчим елементом.

Об'єднання двох солістів призводить до особливої динаміки репризи, і ця неповторність полягає в тому, що загальний ліричний настрій залишається непорушеним, не виникає жодних конфліктів у музиці. Таким чином, два соліста створюють «тиху» кульмінацію, що за допомогою гармонійно взаємоопрацьовуючих тембрів нагадує про об'єднання двох закоханих сердець. Сполучення позаоркестрового та оркестрового солістів рівнозначне і об'єднане загальною емоцією, яка підтримує діалог і легко виводить розвиток на новий високий рівень. Це служить відмінним прикладом взаємодії між оркестром і скрипаль-солістом. Їх звучання гармонійне, а координація та баланс ідеальні. Емоційне злиття свідчить про безконфліктність взаємин, а несподівана подібність характерів створює плавний перехід до фіналу, в якому протистояння індивідуалізованого тембру позаоркестрового соліста – скрипки і оркестру, підсилених tutti, стає цікавим завершенням.

Протяжне солювання гобоя на початку немає собі рівних у концерті. У насичених звуком епізодах крайніх частин немає навіть тривалих епізодів солювання в оркестрі: скрипка переважає, і в оркестрі переважають групові тембри. Тембр гобоя, що солідарно поєднується з нестандартною організацією оркестрового звучання, підкреслює той факт, що друга частина концерту, без сумніву, є його ліричним центром.

Принцип змагання, що визначає жанр концерту, виявляється через включення солістів в оркестр, які можуть створити певний контраст зі скрипкою, зокрема гобой. Хоча в цій ролі міг би виступити будь-який інший духовий інструмент, за умови, що він не є струнним. Струнний інструмент, безперечно, створив би реальний контраст зі скрипкою, але при цьому вніс би значні зміни до характеру музики взагалі. Композитор обирає тембр гобоя через його тепле звучання, яке досить близьке до багатогранності вібрацій скрипки. Отже, метою є різноманітність тембрів, додавання нових відтінків і кольорових нюансів, а не створення прямої протилежності, яку може внести, наприклад, флейта зі своєю різкою або навіть холодною виразністю, чи дуже різноманітний та інколи внутрішньо суперечливий кларнет. Обираючи гобой, композитор уникає зіставлення тембральних «крайностей», з метою впровадження гармонії і спокою в темброве різноманіття, не руйнуючи кришталеві структури надто різкими контрастами. Акценти валторн та флейти додають більшої виразності і випуклості оркестровій тканині.

Аналогічний метод оркестровки використовує композитор у Другому фортепіанному концерті, де віолончель solo представляє тему третьої частини. Тут віолончель solo з оркестру стає справжнім камерним музичним партнером піаніста. У репризі обидва солісти грають разом, посилюючи концертування, додаючи стереофонічності, та сприяючи унікальним аспектам настрою. Тембровий контраст у цьому творі є ще виразнішим порівняно зі Скрипковим концертом.

Інший приклад захоплюючого діалогу між екстра-солістом та інтра-солістом можна почути у третій частині Другого фортепіанного концерту. Інтра-соліст, яким є кларнет, «анонсує» ноту фортепіано на сильній долі. Звук останнього, нестійкий і часто альтеровано-загострений, здається розчиняється в наступній паузі перед екстра-солістом, тоді як інтра-соліст (кларнет) виражено проголошує наступний щабель експресії – ще виразніше, світліше і більш чутливо. Фортепіано, за допомогою другорядного «сумніву» (півтори долі паузи у правій руці), наче дає можливість насолодитись кларнетовим мелосом і потім знову взаємодіє з оркестром, відповідаючи йому двома октавами вище. Цей надзвичайно ліричний епізод відтворює, на новому етапі, строгий і концентрований початок концерту

(діалог валторни і фортепіано). Таке повторення діалогу між двома солістами стає визначною рисою твору і підтверджує роль соло в оркестрі як засобу підсилення концертного ефекту, що в цілому набуває значущості як прийому в композиції.

Оркестровка Й. Брамса виявляється характерною та унікальною, прогресуючи в порівнянні з його попередниками віденської класичної епохи. Використання соло набуває більшого значення, але воно не стає для Брамса постійним і специфічним засобом виразності звучання оркестру. Його унікальність полягає у тому, що він успішно наслідує Бетховена, використовуючи той самий оркестр в епоху, коли композитори, такі як Берліоз, вже давно виходили за межі традицій. Це враження може вважатися однією з найбільш точних характеристик оркестру Брамса. В його абсолютно класичному за складом оркестрі чудовим чином виражено індивідуальне, унікальне та абсолютно романтичне звучання. Solo в оркестрі, хоча не завжди визначальні для вертикалі, відіграють значну роль у формуванні останньої, особливо у порівнянні з оркестром до-романтичного періоду. Навіть при обмеженій увазі до абсолютного соло, постійні сола в окремих членах дерев'яних духових і струнних інструментів знаходять відображення в численних творах композитора.

Висновки. При всьому захопленні solo в оркестрі Брамса загалом вражає певна обережність, яка пов'язана із характерними особливостями його стилю загалом. Це особливо відчутно в порівнянні з оркестрами К. Дебюссі та Г. Малера, що відображає відмінність підходів кожного з композиторів до роботи з оркестром і повністю підтверджує твердження щодо системної взаємозалежності між ставленням до соло і загальним обрамленням оркестру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барсова І.О. Книга про оркестр. Київ : Музична Україна, 1981. 173 с.
2. Коробецька С.Ю. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність: монографія. Київ : Вид-во нац. пед. ун-ту ім. М.П. Драгоманова, 2011. 332 с.
3. Макаренко Г.Г. Етапи історичного розвитку. *Київське музикознавство*: зб. статей. Київ : КДВМУ ім. Р.М. Глієра, 2004. Вип. 13. С. 222–229.

*Анастасія ШАКАЛЕЦЬ,
здобув. першого (бакалавр.) рівня вищої освіти
факультету початкової освіти і мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка;
(наук. кер. Петро ФРИЗ,
канд. мист., доц. кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка)*

ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ ТА ТЕХНОЛОГІЇ В РОБОТІ ХОРЕОГРАФА

У тезах розглянуто важливість питання застосування інноваційних освітніх технологій у процесі підготовки хореографів. Проведено аналіз літератури та публікацій, щодо інноваційних методів у роботі хореографа.

Ключові слова: *інновації, хореографія, технології.*

Хореографічне мистецтво було, є і буде популярним не лише для дорослих але й дітей. Воно набуло широкого застосування на заняттях в поза шкільних установах та загально освітніх закладах. Заняття з хореографії забезпечує більш повний розвиток індивідуальних здібностей дитини.

На сьогодні хореографічна творчість має широкий спектр в плані балетмейстерських стилів і напрямків, також має великий досвід на практиці та в теорії для створення хореографічних творів. Кожен хореограф (автор), творець танцювального номера має володіти уявленнями про можливості та виразні засоби хореографічного мистецтва, знати закони та принципи драматургії для їх сценічного втілення. Саме такі питання показують перспективи подальшої роботи з даної теми та вказують на проблему звернення хореографічної освіти до інноваційних технологій [1].

Інноваційні методи в навчанні полягають в тому щоб впровадити додаткові освітні програми, розробити свою авторську програму для роботи з вихованцями, використовувати під час навчання елементи імпрровізації, застосуванні відео технологій і переваг дистанційного навчання. Так, при створенні методичних матеріалів, саме в хореографічній освіті слід використовувати відео технології.

Методи інновацій включають в наступні компоненти: педагогічні аспекти творчої діяльності, педагогічні сучасні технології розвитку діалогічних та лідерських здібностей; методи розвитку міжособистісного спілкування в колективі; інтеграцію в процесі створення творчого продукту танцювального колективу; методи створення художнього середовища засобами хореографії [2].

Актуальною технологією є технологія ігрового навчання, яка використовується для навчання вихованців. Вже існує розроблений комплекс вправ в ігровій формі, що допомагає залучити до активної роботи вихованців та утримувати їх інтерес.

Висновки. Одним із видів продуктивної діяльності є інноваційна діяльність, де творчість відіграє особливу роль. Підводячи підсумки про особливості виховання дітей мистецтвом хореографії з інноваційними технологіями, враховуючи вікові й індивідуальні особливості навчання дітей потрібно зробити такі висновки: починаючи заняття з дітьми, педагог-хореограф, перш за все, має зацікавити дітей, навчити їх розуміти і любити танцювальне мистецтво, яке розширює їхні інтереси та нові враження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мартиненко О.В. Вектори успішної підготовки фахівців хореографічного профілю. *Розвиток творчого потенціалу майбутніх фахівців мистецьких дисциплін як фактор їх професійної самореалізації*: колективна монографія / за ред. А.І. Омельченко. Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2019. С. 164–189.

2. Веб-ресурс <https://naurok.com.ua/>

3. Голенкова Ю.В., Пальчук Н.І. Вплив засобів ритміки і хореографії на фізичну підготовленість дітей молодшого шкільного віку. *Теорія та методика фізичного виховання*. 2014. № 3. С. 39–43. DOI: <http://dx.doi.org/10.17309/tmfv.2014.3.1106>

СЕКЦІЯ 3. МИСТЕЦЬКА ОСВІТНЯ ГАЛУЗЬ У РЕАЛІЯХ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ

СТАТТІ

Maryna KUZNETSOVA,
*Lehrerin für Musik und Kunst
an der Regionalen Schule «Weststadt-Campus»,
Schwerin, Deutschland;*
Zoryana HNATIV,
*PhD in Philosophie, Dozent
an der Fakultät für Grundschulbildung und Kunst
Staatliche Pädagogische Universität
Drohobytsch «Iwan Franko»*

FACHÜBERGREIFENDER MUSIKUNTERRICHT AN DEN ALLGEMEINBILDENDEN SCHULEN IN DEUTSCHLAND

Der Artikel widmet sich dem fachübergreifenden Musikunterricht an den allgemeinbildenden Schulen in Deutschland und untersucht dessen Bedeutung für die moderne Pädagogik. Es wird aufgezeigt, wie Musik als multifunktionales Lehrmittel die Verknüpfung verschiedener Bildungsbereiche ermöglicht und zur ganzheitlichen Entwicklung der Schüler beiträgt. Ergänzend wird erörtert, wie durch die Integration von Musik in verschiedene Unterrichtsfächer nicht nur das ästhetische Bewusstsein, sondern auch interkulturelle und soziale Kompetenzen gefördert werden. Der Artikel betont die Relevanz des Musikunterrichts als ein Instrument, das über die Vermittlung musikalischer Fähigkeiten hinausgeht und Schüler auf die Herausforderungen einer globalisierten und digitalisierten Welt vorbereitet.

Schlüsselwörter: *Interdisziplinarität, Musikpädagogik, fachübergreifender Unterricht, didaktische Innovation, Kreativität, musikalische Bildung, Lehrstrategien, Lerntypen.*

Die Rolle der Musik im Bildungskontext hat sich im Laufe der Zeit gewandelt und erweitert. Heute steht sie nicht mehr nur für die Vermittlung kultureller Werte oder ästhetischer Bildung, sondern fungiert zunehmend als Bindeglied zwischen verschiedenen Bildungsbereichen. Der fachübergreifende Musikunterricht an den allgemeinbildenden

Schulen in Deutschland reflektiert diese Entwicklung und wird zu einem zentralen Baustein für innovative Lehransätze.

In der Vergangenheit diente Musik häufig als Medium zur Förderung nationaler Identität oder zur Unterstützung religiöser Bildung [5, s. 337]. Heute jedoch eröffnet der fachübergreifende Ansatz neue Horizonte: Musik wird als interaktives Feld betrachtet, das Mathematik, Sprachen, Geschichte und viele weitere Fächer miteinander verbindet. Diese Entwicklung zeigt die Notwendigkeit auf, Musik nicht isoliert zu betrachten, sondern als Teil eines umfassenden Bildungskonzepts, das die vielseitigen Fähigkeiten und Interessen der Schüler berücksichtigt.

Die Aktualität dieses Themas ist besonders im Kontext der zunehmenden Globalisierung und Digitalisierung von Bedeutung. Musikalische Bildung kann nicht mehr nur auf das Erlernen von Noten und das Spielen von Instrumenten reduziert werden. Vielmehr soll sie den Schülern helfen, kulturelle Unterschiede zu verstehen und Kreativität sowie kritisches Denken zu fördern. In diesem Zusammenhang gewinnen interdisziplinäre Unterrichtsmethoden an Bedeutung, die darauf abzielen, die Schüler auf ein Leben in einer komplexen, vernetzten Welt vorzubereiten.

In Deutschland, mit seinem vielschichtigen Bildungssystem, bietet der fachübergreifende Musikunterricht eine Plattform für experimentelles Lernen und fördert ein tieferes Verständnis für die Rolle der Musik in der Gesellschaft [3, s. 21]. Dieser Ansatz trägt den komplexen und ganzheitlichen Aspekten des menschlichen Lernens Rechnung und fördert die Verbindung verschiedener Lernfelder und -stile.

Die Bedeutung einer ausgewogenen Aktivierung beider Gehirnhälften für effektives Lernen wird durch neurowissenschaftliche Erkenntnisse untermauert [6, s. 24]. Während die linke Hemisphäre für ihre Fähigkeit bekannt ist, logisches Denken, Detailerkennung und Sprachfähigkeiten zu regulieren, ist die rechte Hemisphäre essentiell für die ganzheitliche Verarbeitung, Kreativität und emotionale Bewertung. Eine harmonische Interaktion zwischen diesen beiden Bereichen des Gehirns ist für das Lernen von Musik besonders relevant, da Musik sowohl die mathematische Struktur und Ordnung als auch die emotionale und künstlerische Expression umfasst [6, s. 27].

Musikunterricht, der sowohl kognitive als auch emotionale Lernaspekte integriert, fördert nicht nur die kognitive Entwicklung und die Sprachfähigkeiten, die mit der linken Hemisphäre assoziiert werden, sondern stärkt auch die rechte Hemisphäre durch die Förderung von Intuition und Kreativität [6, s. 33]. Indem Lernende beispielsweise sowohl die theoretischen Aspekte der Musik wie Notation und Rhythmus studieren als auch emotional auf Musik reagieren und diese interpretieren, nutzen sie das volle Potenzial ihres Gehirns.

Die integrierte Funktion der beiden Gehirnhälften bildet die Grundlage für die verschiedenen Lerntypen, die in der pädagogischen Praxis identifiziert wurden. Jeder Lerntyp repräsentiert eine einzigartige Kombination der präferierten kognitiven Stile und sensorischen Kanäle, durch die ein Individuum Informationen am effektivsten aufnimmt und verarbeitet [2, s. 165]. Während die harmonische Zusammenarbeit der Gehirnhälften die Basis für ganzheitliches Lernen schafft, ermöglicht das Verständnis der unterschiedlichen Lerntypen Lehrkräften, ihren Unterricht gezielt auf die Bedürfnisse ihrer Schüler anzupassen.

Die Bandbreite der Lerntypen, die im Bildungsprozess berücksichtigt werden sollten, ist breit und reicht vom visuellen über den auditiven bis hin zum kinästhetischen (motorischen) und taktilen Lerntyp. Visuelle Lerner etwa profitieren besonders von bildhaften Darstellungen und visuellen Hilfsmitteln, während auditive Lerner durch Klänge und Musik in ihrem Lernprozess besonders unterstützt werden. Kinästhetische Lerner wiederum benötigen Bewegung und praktische Erfahrungen, um Informationen zu verarbeiten, und taktile Lerner ziehen das Lernen durch direkten physischen Kontakt mit Materialien vor [6, s. 54–55].

In einem musikorientierten Lernumfeld, wo sowohl analytische als auch kreative Prozesse gleichermaßen wertvoll sind, können die verschiedenen Lerntypen besonders gut berücksichtigt werden. Musik als Medium bietet eine breite Palette von Möglichkeiten, um sowohl visuell, auditiv, kinästhetisch als auch taktil lernende Schüler zu erreichen. Die Musikpädagogik kann diese unterschiedlichen Bedürfnisse ansprechen, indem sie eine Vielzahl von Lehrmethoden einsetzt, die nicht nur das Gehör, sondern auch das Sehen, die Bewegung und das Fühlen einbeziehen [1, s. 155].

Fachübergreifender Musikunterricht verfügt über mehrere Vorteile. So eröffnet die fachübergreifende Natur des Musikunterrichts Möglichkeiten, Verbindungen zu einer Vielzahl anderer Fächer herzustellen. Es ermöglicht den Schülern, Wissen aus verschiedenen Bereichen zu verknüpfen und zu einem tieferen, zusammenhängenden Verständnis von Themen zu gelangen. Durch die Verbindung von Musik mit anderen Fächern werden abstrakte Konzepte greifbarer und der Lernstoff kann auf vielfältige Weise erlebt werden [1, s. 154]. Beispielsweise kann eine musikalische Komposition dazu dienen, historische Ereignisse zu veranschaulichen oder physikalische Konzepte wie Schallwellen und Resonanz zu erforschen. In der Sprache etwa kann die Analyse von Liedtexten die literarische Kompetenz verbessern, während die Beschäftigung mit Musikstücken aus verschiedenen Kulturen und Epochen das historische und soziale Bewusstsein schärft. In der Mathematik kann das Zählen von Takten und das Erkennen von Mustern in musikalischen Rhythmen das logische Denken und die Fähigkeit zur Mustererkennung fördern. Die musikalische Performance, sei es Gesang oder das Spielen eines Instruments, fordert die kinästhetische Koordination heraus und unterstützt die Entwicklung feinmotorischer Fähigkeiten. Zudem fördert die kollektive Musikproduktion, wie das Spielen in einem Orchester oder einer Band, soziale Kompetenzen und Teamarbeit [5, s. 340].

Fachübergreifender Musikunterricht ist daher nicht nur ein Mittel zur Vermittlung musikalischen Wissens, sondern ein multidimensionaler Ansatz, der den Schülern hilft, eine breite Palette von Fähigkeiten zu entwickeln, die für ihr akademisches und persönliches Wachstum von Bedeutung sind.

Fachübergreifender Musikunterricht kann verschiedene Formen annehmen, die es ermöglichen, das musikalische Lernen mit anderen Disziplinen zu verknüpfen und dadurch das Lernerlebnis zu bereichern. Hier sind einige mögliche Ansätze [3, s. 87–90]:

– *Projektstage oder -wochen*: Diese bieten Gelegenheit, sich intensiv und aus verschiedenen Perspektiven mit einem Thema auseinanderzusetzen. Beispielsweise könnte ein Projekt zum Thema «Musik und Emotionen» Elemente aus Psychologie, Biologie und Kunst integrieren, um zu erforschen, wie Musik Gefühle beeinflusst und ausdrückt.

– *Themenzentrierter Unterricht*: Hierbei wird ein zentrales Thema ausgewählt, das Bezüge zu verschiedenen Fächern aufweist. Zum Beispiel könnte das Thema «Die vier Jahreszeiten» im Musikunterricht durch Vivaldis gleichnamige Kompositionen eingeführt werden, während parallel dazu in Biologie die Veränderungen in Flora und Fauna behandelt werden.

– *Fachübergreifende Projekte*: Schüler könnten beispielsweise ein Musical oder ein Theaterstück erarbeiten, das nicht nur gesungen und gespielt, sondern auch in Fächern wie Kunst und Werken in Bezug auf Bühnenbild und Kostüme gestaltet wird.

– *Kollaborative Einheiten*: Lehrkräfte verschiedener Fächer planen gemeinsam Unterrichtseinheiten, in denen die Verbindung der Fächer offensichtlich wird. Ein Beispiel könnte eine Einheit sein, in der Musik und Geschichte verknüpft werden, um historische Ereignisse durch zeitgenössische Musik zu erleben und zu verstehen.

– *Integration digitaler Medien*: Der Einsatz von Technologie im Musikunterricht kann die Verbindung zu Informatik herstellen. Schüler könnten beispielsweise lernen, Musikstücke digital zu komponieren oder die Rolle von Musik in digitalen Medien wie Videospielen zu analysieren.

– *Interdisziplinäre Workshops*: Diese können externe Experten einbeziehen, die Einblicke in die Verbindung von Musik mit anderen Bereichen wie Mathematik (z.B. Rhythmus und Zählzeiten) oder Sprachen (z.B. das Lernen von Liedern in verschiedenen Sprachen) geben.

Durch solche fachübergreifenden Ansätze können Schüler die Relevanz von Musik im breiteren Kontext erkennen und ihre Fähigkeiten in kreativem Denken, Teamarbeit und Problemlösung entwickeln.

Die Implementierung fachübergreifender Projekte stellt Lehrkräfte zunächst vor zusätzliche organisatorische und inhaltliche Herausforderungen. Zu diesen zählen [4, s. 44–46]:

– *Planung und Koordination*: Fachübergreifender Unterricht erfordert eine intensive Planung und enge Abstimmung zwischen den beteiligten Lehrkräften. Dies kann aufgrund unterschiedlicher Lehrpläne, Zeitpläne und pädagogischer Ansätze schwierig sein.

– *Fachliche Kompetenz*: Lehrkräfte müssen über ausreichendes Wissen in ihrem eigenen sowie in den angrenzenden Fachbereichen verfügen. Dies stellt besonders für Musiklehrkräfte eine Herausforderung dar, wenn sie Inhalte aus Fächern wie Geschichte, Sprachen oder Physik integrieren sollen.

– *Ressourcen*: Es fehlt oft an Materialien und Ressourcen, die speziell für fachübergreifenden Unterricht entwickelt wurden. Lehrkräfte müssen daher zusätzliche Zeit und Mühe investieren, um geeignete Materialien zu finden oder zu erstellen.

– *Bewertung und Leistungsbeurteilung*: Die Bewertung von Schülerleistungen in einem fachübergreifenden Kontext kann komplex sein, da traditionelle Bewertungsmethoden möglicherweise nicht die Vielfalt und Tiefe der Lernerfahrungen widerspiegeln.

– *Schulinterne Unterstützung*: Nicht immer besteht seitens der Schulverwaltung und Kollegenschaft Verständnis und Unterstützung für fachübergreifende Bildungsansätze. Lehrkräfte müssen oft Überzeugungsarbeit leisten, um entsprechende Projekte zu realisieren.

– *Zeitmanagement*: Fachübergreifender Unterricht ist oft zeitintensiver als traditioneller Fachunterricht. Das Finden gemeinsamer Termine für Projekte kann schwierig sein, insbesondere wenn es um die Organisation von Projekttagen oder längeren Einheiten geht.

– *Anpassung an Lehrpläne*: Lehrkräfte müssen einen Weg finden, fachübergreifenden Unterricht so zu gestalten, dass er den Anforderungen der Lehrpläne gerecht wird und gleichzeitig Raum für interdisziplinäre Exploration lässt.

– *Diversität im Klassenzimmer*: Die unterschiedlichen Lernstile und -niveaus der Schüler müssen berücksichtigt werden, was eine differenzierte Herangehensweise erforderlich macht und den Unterricht zusätzlich komplizieren kann.

– *Fortbildung*: Lehrkräfte benötigen oft zusätzliche Fortbildungen, um fachübergreifenden Unterricht effektiv gestalten zu können. Solche Angebote sind jedoch nicht immer verfügbar oder zugänglich.

Die oben genannten Herausforderungen erfordern von Lehrkräften Flexibilität, Kreativität und Engagement, um den fachübergreifenden Musikunterricht erfolgreich zu gestalten und die damit verbundenen Lernziele effektiv zu erreichen. Sie müssen in der Lage sein, traditionelle Lehrpläne zu überdenken, interdisziplinäre Verbindungen

herzustellen und einen Lernraum zu schaffen, der die Schüler motiviert, ihr Wissen aus verschiedenen Fächern zu integrieren und anzuwenden.

Fachübergreifender Musikunterricht stellt zweifelsohne Lehrkräfte vor erheblichen Herausforderungen, die jedoch durch die klaren Vorteile, die dieser Ansatz mit sich bringt, aufgewogen werden. Durch die Verknüpfung von Disziplinen und die Förderung interdisziplinärer Kompetenzen bei den Schülern wird das Lernen nicht nur anschaulicher und praxisbezogener, sondern auch die kritische Auseinandersetzung und die kreative Anwendung von Wissen werden gestärkt. Darüber hinaus unterstützt die Förderung strukturierter Kenntnisse und eines objektiven Verständnisses für fachübergreifende Zusammenhänge die Entwicklung von Arbeitsfähigkeiten wie Koordination, Kommunikation und Kooperation innerhalb von Schülergruppen. Dadurch wird nicht nur das Lernen lebensnah und praxisorientiert gestaltet, sondern auch die kritische Reflexion und der kreative Umgang mit Wissen gefördert, was letztlich zur Bildung mündiger und selbstbestimmter Persönlichkeiten beiträgt.

VERWENDETE LITERATUR

1. Breitweg J. Fächerübergreifendes Arbeiten. Musikdidaktik Jank W. (Hrsg.) Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II. Berlin : Cornelsen, 2005. S. 152–158.
2. Fromm M. Die Sicht der Schüler in der Pädagogik. Weinheim : Deutscher Studienverlag, 1987. 382 s.
3. Gassur P. Didaktische Impulse zu den Erweiterten Lernformen und zu einer Neuen Lernkultur. Gerlafingen : P. Gassur, 1992. 256 s.
4. Huber L. Vereint aber nicht eins: Fächerübergreifender Unterricht und Projektunterricht. Hänsel D. (Hrsg.) Handbuch Projektunterricht. Weinheim/Basel: Beltz, 1997. S. 31–53.
5. Kramer W. Musik erfinden. Helms S, Schneider R., Weber R. (Hrsg.) Handbuch des Musikunterrichts. Kassel : Bosse, 2006. S. 335–364.
6. Vester F. Denken, Lernen, Vergessen. Was geht in unserem Kopf vor, wie lernt das Gehirn, und wann lässt er und im Stich? München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. 261 s.

Тарас АНДРЕЄВ,
здобув. першого (бакалавр.) рівня вищої освіти
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка;
(наук. кер. **Галина СТЕЦЬ,**
канд. пед. наук, доц. кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка)

МЕТОДИКА ВИВЧЕННЯ ПІСНІ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПОЧАТКОВИХ КЛАСАХ НУШ

В умовах сьогодення вивчення музичного мистецтва молодшими школярами в Новій українській школі є особливо актуальним, адже воно сприяє формуванню впевненої в собі, різносторонньо обдарованої особистості, яка повинна навчитися критично мислити та самостійно вирішувати і досягати визначені цілі.

Вивчення пісні у початковій школі спрямоване на виконання низки завдань стосовно розвитку музичних здібностей, формування емоційно-образного мислення, виконавської майстерності, що передбачає вміння триматися на сцені, вправно демонструючи вокальний репертуар.

Ключові слова: *демонстрація пісні, урок музичного мистецтва, початкові класи, співацькі навички, виконавська майстерність, педагогічна майстерність, розвиток особистості, літературна складова пісні, мелодичний текст.*

Сучасна вітчизняна музична освіта характерна різноманітними інноваційними процесами підготовки фахівців, здатних на високому педагогічному рівні сприяти організації нового навчального середовища, яке спрямоване на гармонійний розвиток особистості, наділеної критичним мисленням та вмінням самостійно вирішувати і досягати визначені цілі. Саме тому, в нашій країні відбувається активне впровадження реформи «Нова українська школа» (НУШ), яка повноцінно сприятиме реалізації вищезазначених пріоритетів.

Зміни в освітній системі спрямовані, насамперед, на оновлення навчання, що передбачає його перебудову, – від отримання школярем знань до набуття ним

відповідних компетентностей. У відповідності до Концепції «Нова українська школа», мета та завдання шкільної освіти полягають у вихованні патріотично налаштованої, різносторонньо обдарованої особистості, з розвиненим критичним мисленням та здатністю навчатися протягом усієї власної життєдіяльності [6].

Музичне мистецтво по-особливому впливає на особистість, починаючи з ранніх етапів її розвитку. Вікові особливості дитини набувають вагомого значення у навчанні, тому їхнє знання та врахування педагогом сприятиме ефективному оволодінню оптимальними видами діяльності на уроках музичного мистецтва. Згідно з віковою періодизацією, часовий відрізок, який означений початком навчальної діяльності, припадає на початкові класи.

Вивчення пісень саме у цьому періоді є особливо актуальним, адже йде процес більш повного ознайомлення школярів з основами вокального мистецтва, що викликає у них неабиякий інтерес. У процесі проспівування чи слухання музичної композиції спостерігається гуртування учнів, співпереживання від почутого її змісту, виконання спільних завдань, що сприяє ефективній взаємодіяльності.

Визначальна роль у процесі вивчення пісні відведена для вчителя музичного мистецтва, який на високому рівні повинен вправно вміти демонструвати виконавську та педагогічну майстерність, що полягає, насамперед, у володінні власним голосом, диригентською технікою, захоплюючою грою на інструменті та різноманітними креативними формами і методами організації навчальної діяльності. Крім цього, перед педагогом постає низка навчальних та виховних завдань, вирішення яких забезпечить ефективність музичної, а саме вокальної діяльності:

- *навчити молодших школярів навичок раціонального вокального дихання;*
- *формування в учнів вірної манери вокального звуковидобування;*
- *організація виразного та злагодженого співу;*
- *розвиток музичних здібностей тощо;*
- *сприяти прояву емоційного відгуку на вокальну композицію;*
- *формування естетичного відношення до розучуваного твору;*

• *сприяти захопленню молодших школярів до вокального мистецтва, зокрема, музичного [2].*

Аналіз педагогічної діяльності вчителів [2; 3; 5] та наукових досліджень [1; 4]. засвідчив, що процес вивчення вокального твору в початкових класах НУШ відбувається у декілька етапів. На підставі цього спробуємо окреслити методику вивчення пісні з дітьми означеного вікового періоду.

1. Інформування учнів стосовно вивчення нової вокальної композиції:

а) вступна промова педагога перед демонстрацією пісні – у початкових класах вона повинна бути лаконічною, максимально наближена до дитячого сприймання з урахуванням їхнього власного, на даному етапі, досвіду. Для дітей цього віку це може бути коротка розповідь, бесіда, чи оповідання, проте без зайвої обтяжливої інформації стосовно змісту, сюжету тощо, за винятком складності самого твору, що потребує додаткового попереднього пояснення. На даному етапі потрібно познайомити учнів з назвою пісні, що буде вивчатися, а також з її автором;

б) безпосередня демонстрація твору педагогом – передбачає яскраве, у зручній тональності виконання вчителем пісні перед школярами, яке повинне запам'ятатися їм своєю особливою мелодійністю, виразністю, цікавим трактуванням, захоплюючим інструментальним супроводом тощо. Для ефективнішого сприйняття та зацікавлення можна ввімкнути у записі професійне вокальне чи хорове звучання. При цьому, для загального уявлення щодо змісту та характеру виконуваної композиції доцільним є її показ цілком;

в) аналіз продемонстрованої вокальної композиції – проводиться у формі бесіди, побудованої на запитаннях, в процесі якої здійснюється усвідомлення та розуміння учнями пісенного зразка, його змісту та головної ідеї. У початкових класах варто зацентувати увагу на формулюванні запитань, пов'язаних з урахуванням вікових особливостей та рівня отриманих знань, адже від цього залежатиме ефективність засвоєння розучуваного матеріалу.

2. Літературна складова пісні. Вивчення поетичного тексту необхідно розпочинати, дотримуючись певної послідовності, яка передбачає виразну декламацію

слів загалом педагогом, колективно та почергове повторення учнями за вчителем по фразах вголос та подумки, по одному куплету, приспіву тощо. Це сприятиме розвитку доброї дикції та артикуляції у процесі вокальної діяльності на уроці, що є особливо актуальним для злагодженого та виразного співу.

3. Вивчення мелодичного тексту та робота над вокальним компонентом. Даний етап проходить з повторної демонстрації педагогом пісні, що розглядається та засвоюється на уроці з урахуванням низки аспектів стосовно особливостей вокальної композиції, виконавських труднощів та рівня знань учнів початкових класів. Для цього необхідно дотримуватись певної послідовності:

- пофразове, з логічним завершенням, розучування вокального твору, за винятком простих одноголосних варіантів народних пісень, де доцільним є відразу цілісне вивчення;

- робота з учнями над покращенням тих навичок, що сприятимуть якомога повнішому та змістовнішому розкриттю змісту композиції;

- актуалізація уваги щодо тривалості розучування пісні, яке повинно бути коротким, проте із застосуванням яскравих та захоплюючих методів подання навчального матеріалу, що забезпечить неабияке зацікавлення учнями вокальним мистецтвом;

- виділення вчителем позитивних моментів, створення ним ситуацій успіху та водночас виявлення недоліків у процесі співу, що спонукає учнів до удосконалення їхньої співацької діяльності та пошуку шляхів подолання вокальних неточностей [4].

Працюючи над вокальним компонентом твору, необхідно зацентувати увагу на раціональному звукоутворенні, стежити за чистою інтонацією, вірним диханням, що є надзвичайно вагомим для співацької діяльності. Ефективним буде також втілення на практиці різноманітних методів стосовно сольфеджування, розспівування по складах, акапельного співу та співу у супроводі фортепіано, іншого інструменту чи під фонограму.

Крім вищепереліченої послідовності вивчення мелодичного тексту, необхідно зосереджувати увагу на формування у дітей вміння самостійно аналізувати власну

співацьку діяльність, оскільки лише тоді можна досягнути усвідомленого виконання твору та розкриття його музичного образу.

4. Закріплення та повторення пісенного зразка. На цьому завершальному етапі протягом декількох уроків педагог шляхом систематичного повторення відшліфовує та доводить до досконалого виконання вокальний твір, і саме тут відбувається проспівування пісні учнями в цілому, від початку до її завершення. Зрозуміло, що для досягнення такого ідеального звучання потрібне проведення не однієї репетиції та через деякий час повертатись знову до повторення вивченого.

Висновки. Вивчення пісенного репертуару на уроках музичного мистецтва у початкових класах згідно з Концепцією НУШ сприяє гармонійному та різносторонньому розвитку особистості, її творчих здібностей, формуванню естетичного смаку, критичного та образного мислення, зацікавленню музичним мистецтвом загалом.

Методика вивчення пісні полягає у певній послідовності, в процесі якої відбувається ознайомлення учнів з особливостями музичного та поетичного текстів, формування та розвиток у них фундаментальних співацьких навичок, а також художніх навичок, що здобуваються внаслідок отриманих вражень від яскравої вокальної демонстрації педагогом. Адже саме від педагогічної та вокально-виконавської майстерності вчителя залежатиме розвиток дитячої інтерпретації та вміння юного школяра триматися на сцені, досконало презентуючи пісенний репертуар перед глядацько-слухацькою аудиторією.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гловацький С.В. Сучасний урок мистецтва у Новій українській школі: вимоги та особливості проведення. *Педагогічний вісник*. 2023. № 1. С. 40–43.

2. Костенко Л.В. Методика розучування пісні з учнями молодших та старших класів. На урок : веб-сайт. URL: <https://naurok.com.ua/metodichna-dopovid-na-temu-metodika-rozuchuvannya-pisni-z-uchnyami-molodshih-ta-starshih-klasiv-188821.html> (дата звернення: 08.12.2023).

3. Методика розучування пісні на уроці. Лабораторія розучування співу : веб-сайт. URL: <https://volhovska.wixsite.com/site/kopiya-laboratoriya-sluhannya-muzik> (дата звернення: 08.12.2023).

4. Методична робота над творами шкільного репертуару на заняттях з вокально-хорового виконавства : навч.-метод. посіб. / уклад. Л.В. Ярошевська. Миколаїв, 2019. 123 с.

5. Мись С.Л. Етапи та прийоми роботи над піснею. Всеосвіта : веб-сайт. URL: <https://vseosvita.ua/library/etapi-ta-prijomi-roboti-nad-pisneu-154801.html> (дата звернення: 08.12.2023).

6. Про схвалення Концепції реалізації державної політики у сфері реформування загальної середньої освіти «Нова українська школа» на період до 2029 року : Розпорядження Кабінету Міністрів України від 14.12.2016 р. № 988-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/988-2016-%D1%80#Text> (дата звернення: 08.12.2023).

Марта КЛЮЧИНСЬКА,
здобув. першого (бакалавр.) рівня вищої освіти
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка;
(наук. кер. *Зоряна ГНАТІВ,*
канд. філос. наук, доц. кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка)

ДЕЯКІ АСПЕКТИ МЕТОДИЧНИХ РЕКОМЕНДАЦІЙ ЩОДО МОДЕРНІЗАЦІЇ ЗАГАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ У ЗЗСО

У статті висвітлюються методичні рекомендації щодо організації освітнього процесу та викладання дисципліни «Мистецтво» у ЗЗСО, які на думку автора сприяли б подальшому вдосконаленню загальної музичної освіти відповідно потреб, вимог та викликів сучасного суспільства. Враховуючи, що традиційні методи, форми, типи уроків не задовольняють потреб сучасного учня, рекомендовано застосовувати інноваційні технології навчання інтегрованого курсу «Мистецтво» та запропоновано деякі «кроки», для покращення загальної музичної освіти. Адже для того, щоб освіта як процес і результат навчання була якісною, вона повинна базуватися на передових, прогресивних, інноваційних навчальних програмах (методичних розробках).

Ключові слова: *музичне мистецтво, навчальна програма, урок, інтеграція, синтез, інновація, модернізація (осучаснення).*

Першочерговим завданням покращення якості надання освіти у ЗЗСО є створення ефективного освітнього простору, як педагогічної реальності, яка включає суб'єкт-суб'єктну та суб'єкт-об'єктну взаємодію, а також вплив зовнішніх факторів, здатне забезпечити якісне функціонування та динамічний розвиток освітньої діяльності і послужить мотивацією до навчання та самовдосконалення для всіх учасників освітнього процесу.

Розглянувши навчальні програми з дисципліни «музичне мистецтво», інтегрованого курсу «мистецтво», а також з врахуванням поглядів здобувачів

загальної середньої освіти визначимо стратегічні напрями покращення надання неспеціалізованої музичної освіти у ЗЗСО.

Стимулом поліпшення загальної музичної освіти в Україні послужить зміна статусу дисципліни «музичне мистецтво» чи інтегрованого курсу «мистецтво» у суспільстві та школі, тобто забезпечення рівноцінності її щодо інших навчальних дисциплін, як необхідного засобу морального, естетичного, патріотичного виховання сучасних та майбутніх поколінь.

Наступним кроком є усвідомлення ролі синтезу мистецтв, тобто внутрішньогалузевої інтеграції, а також міждисциплінарної у формуванні компетентностей (комунікативної, математичної, природничої, екологічної, громадської, культурної) прописаних в державних стандартах і зокрема навчальній програмі «мистецтво» (створеної авторським колективом під керівництвом Л. Масол) [1; 2]. Цьому посприє використання сучасних навчальних підручників та зошитів вчителем на уроках інтегрованого курсу «мистецтво» у ЗЗСО.

Наприклад, підручник для 4-го класу початкової школи, «Мистецтво» 2021 р. автори: Л.М. Масол, О.В. Гайдамака, О.М. Колотило, а також підручник інтегрованого курсу «Мистецтво» 2021 р. за модельною програмою Л. Масол, О. Просіна для 6-го класу середньої школи, поєднують навчальний матеріал та цікаві відомості з музичного, образотворчого та мистецько-синтетичних мистецтв (хореографічного, театрального, екранного, циркового) [5; 6], Також, підручники містять різноманітні завдання відповідно до основних видів діяльності мистецьких дисциплін передбачених навчальними програмами, а саме інтегрованого курсу «мистецтво» та QR коди, що полегшують і пришвидшують пошук необхідних відео- чи аудіоматеріалів та сприяють формуванню інформаційно-цифрової компетентності учнів.

На становлення і розвиток особистості учнів, в даному випадку їх музично-естетичних уподобань, значний вплив має оточення (сім'я, друзі, вчителі), саме тому є надзвичайно важливим та актуальним проведення просвітницької діяльності серед суспільства. Це, зокрема може бути активне залучення батьків до організації та проведення культурно-масових заходів на базі освітнього закладу в

яких беруть участь їх діти; проведення лекцій, тренінгів з метою ознайомлення суспільства з виховним, формувальним, терапевтичним значенням музики, а також її впливом на мнемічні процеси; створення мистецько-музичних гуртків не лише для дітей, а й дорослих; заохочення до відвідування культурно-мистецьких заходів професійного рівня; запрошення визначних діячів мистецтва на відкриті уроки-зустрічі, майстер-класи з учнями; оприлюднення відповідної цікавої та актуальної інформації на офіційному сайті школи, у соціальних мережах та інше.

Активне залучення, так зване занурення учнів та педагогічних працівників у різнобарвний, глибокий світ музично-мистецьких дійств, подій, як на базі школи так і поза її межами при налагодженні співпраці з позашкільними культурно-мистецькими установами сприятиме популяризації важливості мистецької, в тому числі музичної освіти у суспільстві та підвищить зацікавленість учнів до навчально-пізнавальної діяльності.

Варто зосередити увагу на організації та проведенні нових, нетрадиційних типів, форм уроків, як наприклад: урок-квест, урок-подорож музеєм, урок-концерт, урок-вистава, урок-дебати, урок-інтерв'ю, урок-драматизація, урок-пошук (дослідження), урок-гра та інші варіанти уроків музичного мистецтва чи мистецтва у школі з використанням інноваційних, сучасних технологій навчання (інтерактивних, сугестивних, а також елементів музейної педагогіки). Зокрема, використання таких інтерактивних технологій, як: «технології кооперативного навчання; колективно-групового; технології ситуативного моделювання; дискусій» (за класифікацією вчених О. Пометун, Л. Пироженко) [7, с. 52], чи застосування прийомів музейної педагогіки на уроці «Мистецтва», таких як: «прийом показу і прослуховування; прийом коментування; прийом реконструкції відтворення подій; локалізації подій; прийом порівняння» (за класифікацією О. Краманова) [3, с. 9–10]. Основною метою використання інноваційних технологій на уроках мистецтва у ЗЗСО є зацікавлення дітей, стимулювання до активного пізнання інтегрованого курсу «мистецтво» та формування творчих особистостей здатних активно взаємодіяти між собою та «спілкуватися» з творами мистецтва.

Для ефективного впровадження та реалізації нових, сучасних, актуальних підходів та інноваційних технологій в освітній процес, керівникам закладу загальної середньої освіти, потрібно сприяти підвищенню кваліфікації вчителів, заохочувати їх до професійного розвитку, самовдосконалення, а також науково-дослідної, методичної, імпровізаційно-експериментальної роботи і самореалізації не тільки як педагогів-музикантів, а й виконавців.

Для досягнення високих результатів музичного навчання і виховання учнів у ЗЗСО не достатньо мати кваліфікований педагогічний колектив (музикантів-педагогів), а обов'язково є потрібно забезпечити клас «музичного мистецтва» чи «мистецтва» відповідним, спеціальним матеріально-технічним обладнанням (перкусійні дитячі музичні інструменти, фортепіано, дошка з зображенням нотного стану, музична колонка, ілюстрації або фото відомих музичних діячів і т. д.), що потрібно для виконання учнями усіх видів діяльності передбачених програмою інтегрованого курсу «мистецтво», зокрема музичної, яке здатне перетворити учнів з пасивних на активних учасників освітнього процесу, а класне приміщення на невеличкий осередок творчої майстерні юних митців. Креативний, неординарний підхід до оформлення «класу мистецтва», тобто сучасний дизайн, нестандартне розташування навчальних меблів, яке б відповідало певній навчальній тематиці уроку і забезпечувало простір необхідний для музично-мистецьких дійств, інсценізацій, проведення нетрадиційних типів уроків.

Згідно сучасних нововведень НУШ, для оцінювання знань і вмінь учнів початкової школи 1–2 класи варто використовувати вербальну форму оцінювання, а для 3–4 класів початкової школи вербальну та рівневу оцінку, наприклад початковий, середній, достатній, високий рівень знань і вмінь учня. Враховуючи особливості дисципліни «музичне мистецтво» чи інтегрованого курсу «мистецтво», як творчої галузі знань яка включає багато різних видів музичної діяльності у яких учні проявлять себе з певною градацією успішності, зазначимо, що вербальна форма оцінювання є найвідповіднішою. За допомогою такої системи оцінювання вчитель зможе першочергово наголосити на перевагах кожного учня, що створить атмосферу психологічного комфорту та посприє стимулом для дітей у

подальшому розвитку. Щодо базової школи рекомендуємо бальну систему оцінювання компетентностей учнів з обов'язковим вербальним поясненням оцінки, що зменшить рівень недовіри учнів щодо об'єктивності оцінювання.

Рекомендуємо не ставити чітких часових меж для уроків музичного мистецтва чи мистецтва, а їх тривалість має керуватися динамікою творчого процесу та загальною активністю учнів. Саме тому у розкладі занять урок «мистецтво» потрібно ставити останнім, що дасть змогу вчителю коригувати його тривалість. Всі учні повинні відвідувати уроки музичного мистецтва чи інтегрованого курсу «мистецтво» у загальноосвітній школі так як вони є обов'язковими згідно державних стандартів та освітніх програм. Проте, з метою зацікавлення дітей та розвитку їх індивідуальних здібностей потрібно зосередити увагу на широкому колі різних видів мистецької діяльності для кожного учня зокрема з можливістю їх вибору, що відповідає особистісно-орієнтованому принципу освіти. Для більш ретельного поглиблення знань, опанування практичних навичок, умінь з музичного мистецтва чи інших мистецтв, відповідно інтересів здобувачів освіти, необхідно запровадити гурткову роботу на базі кожної загальноосвітньої школи.

Психологічний комфорт, позитивна атмосфера роботи на уроках мистецтва є важливою умовою і навіть запорукою формування і розвитку творчого, креативного мислення у дітей та їх лідерських якостей. Цього можна досягти за допомогою майстерного застосування сугестивного впливу вчителем на учнів. А також, завдяки створенню «вільної» атмосфери на уроках – відсутність психологічних і фізичних бар'єрів.

Висновки. Основні кроки в напрямку осучаснення загальної музичної освіти у ЗЗСО:

- зміна (підвищення) статусу дисципліни «Мистецтво»,
- створення ефективного освітнього простору,
- усвідомлення значення синтезу, інтеграції мистецтв,
- використання сучасних, передових навчальних програм, підручників,
- надання переваги вербальній формі оцінювання,
- проведення активної музично-просвітницької діяльності,

- пропагування соціальної музично-мистецької активності учнів та їх батьків,
- співпраця з позашкільними культурно-мистецькими установами,
- підвищення професійної майстерності вчителів,
- використання передових інноваційних технологій,
- створення класу мистецтва, як осередку творчої майстерності учнів,
- осучаснення дизайну класу мистецтв,
- відсутність чітких часових меж уроку мистецтва,
- врахування індивідуальних здібностей та інтересів кожного учня,
- креативний підхід до навчального процесу без стереотипів.

Відхід від традиційних поглядів, злам певних стереотипів минулого століття (радянської ідеології виховання) чи сьогодення (розважальної функції мистецтва) – ось що необхідно для формування інноваційного, креативного культурно-мистецького простору творчого мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Державний стандарт Базової середньої освіти (від 30 вересня 2020р. № 898) URL: <https://www.kmu.gov.ua/storage/app/uploads/public/5f7/5e6/b1e/5f75e6b1ee0d8989401323.doc> (дата звернення: 18.03.2023)
2. Державний стандарт початкової освіти (від 21 лютого 2018р. №87) URL: www.mon.gov.ua<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/688-2019-%D0%BF#Text> (дата звернення: 20.03.2023)
3. Караманов О.В. Музейна педагогіка в навчально-виховному процесі загальноосвітньої школи. *Освіта та педагогічна наука*, 2012. С. 5–12. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/OsDon_2012_3_2 (дата звернення: 18.08.2023)
4. Масол Л.М., Просіна О.В. *Модельна навчальна програма «Мистецтво. 5–6 класи» (інтегрований курс) для закладів загальної середньої освіти*. Київ, 2021. 14 с. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/Navchalni.prohr.amy/2021/14.07/Model.navch.prohr.5-9.klas.NUSH-poetap.z.2022/Mist.osv.gal/Mystets tvo.5-6-kl.Masol.Prosina.14.07.pdf> (дата звернення: 30.10.2023).

5. Масол Л. «Мистецтво» підручник інтегрованого курсу для 6 класу закладів загальної середньої освіти. Київ, 2023. 257 с.

6. Масол Л., Гайдамака О., Колотило О. Мистецтво : підручник інтегрованого курсу для 4-го класу закл. заг. сер. освіти. Київ : Генеза, 2021. 128 с.

7. Федорчук Е.І. Сучасні педагогічні технології : навчально-методичний посібник. Кам'янець-Подільський : АБЕТКА, 2006. 212 с.

8. Шиян Р.Б. *Типова освітня програма 3–4 клас*. Київ, 2022. 73 с. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/programy-1-4-klas/2022/08/15/Typova.osvitnya.prohrama.1-4/Typova.osvitnya.prohrama.3-4.Shyuan.pdf> (дата звернення: 28.10.2023).

Мар'яна ЧЕРЕВИК,
здобув. другого (магістер.) рівня вищої освіти
факультету мистецтв Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка;
(наук. кер. **Ірина ГРИНЧУК,**
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка)

АКТУАЛЬНІ ВИКЛИКИ ДО ОРГАНІЗАЦІЇ ВИХОВНОЇ РОБОТИ В ЗАГАЛЬНООСВІТНІЙ ШКОЛІ

Публікація присвячена проблемі пошуку актуальних форм організації виховної роботи в загальноосвітній школі. Представлені окремі приклади колективних творчих справ, актуальних у сучасних соціокультурних умовах, на прикладі організації виховної діяльності педагога-організатора на базі Тернопільської спеціалізованої школи № 3.

Ключові слова: *навчально-освітній процес, виховна діяльність, колективні творчі справи, організаційні аспекти.*

Виховна робота – важлива і невід’ємна частина освітнього процесу в сучасній українській загальноосвітній школі, що сприяє формуванню моральних і естетичних цінностей, розвитку комплексу особистісних якостей, готовності учнів до життя у сучасному суспільстві (І. Бех та ін.) [1].

Так, у сучасних реаліях активізується завдання готувати учнів до повноцінного життя, акцентуючи не лише навчально-виховні завдання, а й завдання виховання громадянської відповідальності, що, у свою чергу, обумовлює необхідність модернізації форм і методів виховної роботи (Л. Кондрашова, О. Лаврентьєва, Н. Зеленкова та ін.) [3].

Як зазначено у Концепції національного виховання, головним завданням є передача молодому поколінню соціального досвіду, багатства духовної культури народу, його національної ментальності, своєрідності погляду і на цій основі формування особистісних рис громадянина України, які включають в себе національну самосвідомість, розвинену духовність та ін. [4].

Отже, на сьогодні зростає вага сформованості у школярів, зокрема школярів-підлітків, громадянських та соціальних компетентностей, що опирається на реалізацію ідей демократії, справедливості, рівності, прав людини, добробуту та здорового способу життя, усвідомлення рівних прав і можливостей та ін.

У державних освітніх документах підкреслюється також значення культурної компетентності, зокрема: поваги до народних традицій, мистецтва рідного краю, толерантного ставлення до мистецтва різних народів; прояву бажання ділитися своїми творчими ідеями; творчої ініціативи та намагання її реалізувати.

Методологічною основою для реалізації національно-патріотичного виховання школярів є «Цільова соціальна програма національно-патріотичного виховання» (НПВ) (2022) [2], Концепція національно-патріотичного виховання дітей та молоді [4] та інші державні документи і постанови щодо НПВ школярів.

У програмних документах «ключовим внутрішнім викликом духовної безпеки нації визначається національна самоідентифікація, яка втілюється у почуттях-цінностях – «Я Українець» – «Ми – Українці» [6]. Йдеться, що «сутність цих почуттів-цінностей полягає у дієвій причетності особистості до своєї нації, до роду у широкому розумінні цього слова. Особистість має прийняти історичну естафету вищих духовних надбань нації, жити і діяти на їх основі та примножувати їх з урахуванням викликів теперішнього часу» [5].

Аналізуючи наш досвід організації виховної роботи, зазначимо, що вчителям важливо впливати на формування моральних цінностей школярів, надаючи їм можливість розуміти та цінувати справедливість, толерантність та інші соціально важливі принципи. Виховання громадянської відповідальності та поваги до різноманітності стає невід'ємною частиною цього процесу, а розвиток учнівського самоврядування, залучення учнів до прийняття рішень на різних рівнях шкільного життя сприяє їхньому особистісному зростанню та готовності до активної участі в громадському житті.

Виховний процес у сучасній школі відповідає на складні виклики часу, оскільки школярі, поряд із своїми родинами, переживають складні воєнні обставини, зокрема, для багатьох – це вимушене внутрішнє переселення, хвилювання за

рідних в лавах ЗСУ та ін., що значно прискорює процеси їх «дорослішання». Школярі усвідомлюють значення понять «справжній патріот своєї держави», «захисник України», «волонтер», тому зростає актуальність різних форм колективної творчої справи (КТС), спрямованих на національно-патріотичне виховання школярів. Серед них: загальношкільні та групові (за віком) патріотичні заходи, акції, флеш-моби та благочинні ярмарки тощо.

Зазначимо, що в основі методики КТС покладені наступні принципи: соціально корисна спрямованість діяльності школярів та їх наставників, їх співробітництво, багаторолевий характер діяльності, творчість. Виділяють такі види КТС: суспільно-політичні, трудові, пізнавальні, художньо-естетичні, спортивно-оздоровчі [3].

КТС розвивають у єдності 3 сторони особистості школяра: пізнавально-світоглядну (знання, переконання, погляди, ідеали), емоційно-вольову (почуття, прагнення, інтереси потреби), дійову (вміння, навички, здібності, риси характеру). Участь вихованців у підготовці та проведенні КТС якнайкраще сприяє їх включенню в активну соціальну діяльність, отже, створює оптимальні умови для набуття соціального досвіду.

Як педагог-організатор в Тернопільській спеціалізованій школі № 3, була задіяна в організації низки тематичних заходів відповідно до затвердженого плану виховної роботи. Навчальний рік ми розпочали з двох масштабних благодійних ярмарок, в яких брали участь учні школи, їх батьки та вчителі. Виручені кошти ми передали на потреби ЗСУ та на допомогу хворій дівчині, учениці нашої школи. Вона ж, в свою чергу, маючи талант до малювання, виставила свої картини на аукціон, а зароблені кошти за них теж передала на допомогу воїнам [7]. Вважаємо, що такі заходи пробуджують доброзичливість, чуйність та взаємодопомогу.

Неабиякий патріотизм в учнях пробудили заходи до Дня миру, який відзначають 21 вересня. Кожен клас був задіяний по-різному, відповідно до вікових спроможностей. Наприклад, учні 7-А та 9-Б класів зняли відеоролики, присвячені роздумам, що для них значить слово «мир», записали звернення з побажанням якнайшвидшої перемоги [7].

Учні початкових класів, разом зі своїми вчителями, підготували музичну композицію з ідеєю, що таке любов до рідної держави. Крім цього, з учнями 2-А класу ми провели акцію «Долоньки миру», впродовж якої пояснили, що є символом Дня миру, чому і як його відзначають та ін. У відгуках прозвучали достатньо переконливі і щирі патріотичні висловлювання школярів, їх віра, що «в нашій неньці-Україні настане благословенний мир і закінчиться війна» [7].

Продовженням цієї акції став «Тиждень патріотичного виховання», який відбувався впродовж 25–30 вересня ц. р. Розпочинали цей тиждень, єднаючись в пісні. Для підготовки до цього дня, були зроблені наступні кроки: повідомлення про організацію флешмобу, вивчення пісні з школярами, організація відповідного часу і місця. Беручись за руки, учасники хором співали пісню «Ой у лузі червона калина», яка стала символом нашої незламності [7].

Зазначимо, на цю музичну композицію записано значне число каверів і сучасні школярі часто не знають її оригінального звучання та авторства, тому ми підготували повідомлення, що саме цей, складений Г. Трухом (за виключенням першої строфи) новий текст пісні «Ой у лузі червона калина» з мелодією С. Чарнецького (уродженця Тернопілля) були прийняті як свій гімн учасниками руху Українського січового стрілецтва.

Важливою складовою НПВ є проведення мистецьких заходів, серед них: фестивалі та конкурси пісні, прози, поезії та творів образотворчого мистецтва. Такі конкурси проводилися під гаслом «Сила нескорених», що дало змогу школярам розкрити свій талант та любов до України. Школярі різновікових груп були нагороджені дипломами та відзнаками за свої старання та артистизм [7].

Зважаючи на складну ситуацію в країні, важливим є залучати школярів до благодійної та волонтерської діяльності. Так, вчителі та учні школи спільно з благодійним фондом «Громадське здоров'я» долучились до збору речей для ВПО. Школа доєдналась також до проекту #Спільнобокс, ініційованого учнями школи «Вільних та небайдужих» (м. Львів), щоб підтримати наших незламних воїнів, зігріти їх у холодну пору не лише позитивною енергією звернень, а й конкретними речами, які дуже потрібні на фронті. Така волонтерська діяльність школи є дуже

важливою та підтримує патріотичний дух всіх, хто задіяний до таких акцій та проєктів.

Висновки. Національно-патріотичне виховання в українському суспільстві стає першочерговим як для держави, так і для системи освіти загалом. Таким чином, виховна робота повинна центруватися навколо формування ціннісного ставлення до українського народу, своєї Батьківщини, української нації та держави. Отже, перед вчителем-організатором постає завдання ефективно організувати шкільне середовище, яке б оптимізувало діяльність школярів щодо глибокого розуміння історії та культури свого народу, усвідомлення національної ідентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бех І.Д. Національна програма виховання дітей та учнівської молоді в Україні. *Книга класного керівника: довідково-методичне видання* / С.В. Кириленко, Н.І. Косарева. Харків : ТОРСІНГ ПЛЮС, 2005. С. 288–326.

2. Державна цільова соціальна програма національно-патріотичного виховання на період до 2025 року (від 30.06.2021 р. № 673).

3. День Миру. URL:

<https://www.facebook.com/share/v/TvGeCRnQeyicJo1c/?mibextid=WC7FNe>

<https://www.facebook.com/share/v/tAQS89xDcCpbv5PU/?mibextid=WC7FNe>

<https://www.facebook.com/share/v/33ZdTjYounD4KpCq/?mibextid=WC7FNe>

<https://www.facebook.com/share/v/u1CaeXK6T6jvCdAK/?mibextid=WC7FNe>

4. Кондрашова Л.В., Лаврентьєва О.О., Зеленкова Н.І. Методика організації виховної роботи в сучасній школі: навчальний посібник. Кривий Ріг : КДПУ, 2008. 187 с.

5. Концепція національно-патріотичного виховання дітей та молоді (наказ МОН від 16.06.2015 р. № 641).

6. Методичні рекомендації щодо викладання предметів художньо-естетичного циклу у 2022/2023 навчальному році» / Н. Саранчук. Тернопільський ОКІППО, 2022. URL: <http://ippo.edu.te.ua/>

7. Про деякі питання національно-патріотичного виховання в закладах освіти України (лист Міністерства освіти і науки України від 06.06.2022 р. № 527).

8. Тиждень патріотичного виховання. URL:

<https://www.facebook.com/share/v/TvGeCRnQeyicJo1c/?mibextid=WC7FNe>

<https://www.facebook.com/share/v/tAQS89xDcCpbv5PU/?mibextid=WC7FNe>

<https://www.facebook.com/share/v/33ZdTjYounD4KpCq/?mibextid=WC7FNe>

<https://www.facebook.com/share/v/u1CaeXK6T6jvCdAK/?mibextid=WC7FNe>

<https://www.facebook.com/share/v/ErBpGM3WrdM6iiSY/?mibextid=WC7FNe>

<https://www.facebook.com/share/v/MCQQcvdN7QqjQwab/?mibextid=WC7FNe>

<https://www.facebook.com/share/p/7i9WAxXiAUpi4RKm/?mibextid=WC7FNe>

<https://www.facebook.com/share/v/xFWTy5cWDkwu7tM9/?mibextid=WC7FNe>

9. Ярмарки. URL:

<https://www.facebook.com/share/v/HcCgyWqAekuzoWir/?mibextid=WC7FNe>

<https://www.facebook.com/share/v/oCm4MFw8nWbeWyAJ/?mibextid=WC7FNe>

<https://www.facebook.com/share/p/nX1R3gjNvgHKsWdL/?mibextid=WC7FNe>

ТЕЗИ

Владислав БАГРІЙ,
здобув. першого (бакалавр.) рівня
вищої освіти факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка;
(наук. кер. **Лариса ОРОНОВСЬКА**,
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва,
заст. декана з виховної роботи факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка)

ВПЛИВ МУЗИКИ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ НА ВИХОВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ СУЧАСНИХ ПІДЛІТКІВ

Національна ідентичність – це складне поняття, яке включає в себе віру в спільну історію, культуру, мову та цінності. Вона є важливою складовою особистості людини, оскільки визначає її ставлення до себе, до інших і до світу. Формування національної ідентичності відбувається в процесі соціалізації, тобто засвоєння людиною норм і цінностей суспільства, в якому вона живе.

Одним з важливих факторів, що впливають на формування національної ідентичності, є культура. Культура включає в себе різні види мистецтва, в тому числі музику, та музику кінематографу. Музика є важливим засобом впливу на формування та розвиток свідомості людини. Вона може викликати різні емоції, формувати переконання і навіть змінити світогляд.

Ключові слова: *Український кінематограф, національна ідентичність, сучасні підлітки, національне виховання.*

Український кінематограф – є невід’ємною частиною української культури. Відтак він відтворює історію, життя та традиції українського народу. Музика, яка звучить у українських фільмах, також є важливим елементом, що сприяє формуванню національної ідентичності сучасних підлітків.

Проблема впливу музики українського кінематографу на виховання національної ідентичності сучасних підлітків є багатогранною і складною. Вона включає в себе такі аспекти:

– *Історичний аспект.* Музика у фільмах про історичні події може формувати в підлітків усвідомлення своєї приналежності до українського народу, його героїчної боротьби за свободу та незалежність. Наприклад, музика у кінострічках «Тіні забутих предків», «Захар Беркут», може викликати в підлітків почуття гордості за свою країну її традиції та історію.

– *Культурний аспект.* Музика, яка звучить у фільмах про традиції та звичаї українського народу, може сприяти формуванню у підлітків позитивного ставлення до своєї культури, гордості за своє походження. Наприклад, музика у фільмах «За двома зайцями», «Місячне сяйво», «Щедрик», може викликати в підлітків інтерес до витоків української народної культури.

– *Морально-етичний аспект.* Музика у фільмах про моральні, духовні, загальнонаціональні цінності може формувати в підлітків правильні моральні, ціннісні орієнтири, сприяти їхньому вихованню як відповідальних громадян, поціновувачів традицій та культури своєї країни. Наприклад, музика у кіно фільмах «Кайдашева сім'я», «Поводир», викликати в підлітків почуття справедливості, співпережиття, нестерпну лють до ворогів, співчуття та милосердя.

Мета пропонованої наукової розвідки – дослідження впливу музики українського кінематографу на виховання національної ідентичності сучасних підлітків.

Український кінематограф та музика, яка звучить в ньому, мають значний вплив на формування культурної та освіченої нації, сучасного покоління підлітків. Сучасна українська кіноіндустрія розвивається, показуючи нам фільми, які не лише розповідають різні історії, але й стають інструментом для зміцнення національного самоусвідомлення.

Однією з ключових елементів в кінематографі – є музика. Саундтреки до кінофільмів відіграють важливу частину в створенні атмосфери та емоційного сприйняття глядачами. Вони можуть викликати сильні емоції, передати настрій фільму і підсилити враження від подиву. Для сучасних підлітків, які знаходяться в

чутливому віці, музика може бути особливо важливою, оскільки вона стимулює їхні почуття та емоції.

Український кінематограф в останні роки набув популярності завдяки високоякісним фільмам, які активно висвітлюють історію, культуру та сучасний стан України. Фільми, такі як – «Майдан», «Захар Беркут», «Щедрик» і багато інших, не лише розкривають важливі суспільні проблеми, але й викликають емоційні дискусії та рефлексію щодо виховання та розуміння національної ідентичності нашої молоді. Музика, яка звучить у цих фільмах, може глибше зачепити школярів і підлітків та стати каталізатором їхньої свідомості.

Саундтреки до українських фільмів часто включають використання мелодики української народної пісні, сучасні композиції та музику від відомих сучасних українських виконавців. Ця музика розкриває різноманітність української музичної спадщини, відтворює культурні аспекти, тренди та історичні події нашої країни. Вона також сприяє вихованню гордості за власну культуру та національний спадок. Музика українського кінематографу буде мати різний вплив на глядача та формування його національної свідомості, ідентифікації та патріотизму.

- *Емоційний вплив.* Музика може викликати у підростаючого покоління різні емоції, такі як радість, смуток, гнів, гордість. Ці емоції можуть сприяти формуванню у них певного ставлення до своєї країни, народу, культури.

- *Інтелектуальний вплив.* Музика може нести в собі певну інформацію про історію, культуру, традиції українського народу. Ця інформація може сприяти формуванню певних знань про Україну, її звичаї, народ.

- *Поведінковий вплив.* Музика може спонукати підлітків до певних дій, таких як вивчення української мови, культури, історії. Цей вплив може сприяти формуванню у підлітків певного ставлення до своєї країни, її народу.

Одним із найбільш яскравих кінофільмів який на нашу думку має великий вплив на свідомість українського народу незалежно від віку, є фільм «Тіні забутих предків 1965» український художній фільм режисера Сергія Параджанова. Музика з цього кінофільму фактично почала нову еру звуко-зорового образотворення в українському кіно, якій притаманне поєднання композиторської музики, зокрема

композитора Мирослава Скорика, та народного колориту, котрий передається через музику календарно-обрядового циклу, а саме: коломийки, колядки, весільні пісні, тощо.

Використання різних народних мотивів у музиці також є дуже важливим адже це українська ідентичність, це те що ми називаємо частиною культури і коли можна побачити стародавній музичний колорит у фільмах, це насамперед згадка і передавання традицій минулого сучасним нащадкам.

Якщо ж говорити про сучасну музику то вона у сучасних українських фільмах представлена різними жанрами та стилями. Вона може бути як авторською, так і естрадною, як традиційною, так і сучасною.

Сьогодні великою популярністю може вирізнитись художня кінострічка «Щедрик» – українська історична драма режисерки Олесі Моргунець-Ісаєнко за сценарієм Ксенії Заставської, що вийшов у прокат в Україні 5 січня 2023 року, у час супротиву та ворожого агресії російської федерації.

У фільмі показана історія трьох різних родин: українців, поляків та євреїв. Їх об'єднало спільне горе – війна. У фільмі присутня українська музика зокрема колядки і щедрівки, що служить відображенням української культури. Однією з головних музичних тем стрічки стала композиція – «Я відчуваю тебе» Івана Леню та Оксани Мухи. Вона розповідає про кохання головних героїв, які долають великі труднощі на своєму шляху. Мелодика та обрамлення музичних фраз має позитивний вплив на свідомість глядача. Вона може допомогти зрозуміти важливість єдності і віру в себе. Попри те головною піснею у фільмі звісно є усім відомий «Щедрик» нашого генія – композитора Миколи Леонтовича. Роль щедрівки у фільмі є символічна – пісня є символом світла, надії, віри у краще. Співи українського «Щедрика» об'єднали дітей із цього фільму. Саме тепло від пісні зігрівало їх протягом усього життя, навіть у часи страждань та перевиховання. Оцінити вплив пісні дуже важко адже у ній лежить глибокий історичний аспект який буде передаватися із покоління у покоління.

Також хотілось би і ще згадати менш відомий, але не менш важливий у наш час, фільм «Кіборги» українського режисера Ахтема Сеїтаблаєва, який заснований

на реальних подіях. Стрічка розповідає про запеклі бої за донецький аеропорт, який став символом незламності українських воїнів. У цьому фільмі як і у «Щедрику» присутні елементи української музичної спадщини, які відображають справжню культурну ідентичність нашої Держави. Ці музичні відтінки слугують символами сподівань у добро в темних часах війни. Коли у наш час йде війна проти загарбників, фільм «Кіборги» і музика у ньому набуває ще більшого значення адже стає не лише художньою творчістю, але й пам'яттю про героїчну стійкість і віру у краще, яка живе в серцях тих, хто відчував цю боротьбу, а музика лише сильніше передає настрій і біль цих подій які описані у фільмі.

Сьогодні музика в українському кінематографі є дуже важливою адже допомагає комусь відволіктись від буденності, заспокоїти, емоційно передати ситуацію яка склалась у нашій країні. У наш час доступність сучасних медіа робить музику та фільми, включаючи їх саундтреки, легко доступними для молодого покоління. Школярі можуть слухати українську музику з фільмів на потоках та різних відео хостингах, сприяючи таким чином її поширенню та популяризації.

Висновки. Отже, український кінематограф та музика, яка звучить у фільмах, сприяють не лише розвагам та розвитку мистецтва, але й впливають на формування культурної та національної ідентичності молодого покоління. Це особливо важливо в контексті сучасної України, яка зазнає важливих соціокультурних та політичних змін. Музика в українському кінематографі допомагає створити емоційний спрямований зв'язок із глядачем, поглиблює сприйняття фільмів та робить їх більш виразними. Часто музика включає в себе національні мотиви, які зближують глядачів із культурою своєї країни формуючи таким чином, адекватне, науково обґрунтоване начало, розуміння свого «коріння Роду». Наприклад, мелодика народної української пісні, яка звучать у фільмах, розкриває традиції, духовність та глибокий зв'язок зі своєю Батьківщиною.

Окрім того, українська музика в кіно розкриває актуальні соціальні проблеми та історичні події. Фільми, що базуються на реальних подіях, допомагають підліткам краще розуміти історію своєї країни, її подвиги та випробування.

Музика додає глибину та суттєвість цим фільмам, стимулюючи глядачів до обговорення важливих і актуальних тем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Красюк О., Шпак О. Кінематограф та музика: взаємодія та вплив. 2019.
2. Кузьменко О. Кіно як інструмент формування національної ідентичності. Український контекст. Острозька академія. 2012. С. 23–32.
3. Малярчук О. Музика у сучасному українському кіно: традиції та новації. *Науковий вісник НУТДМ ім. М. Пирогова*. 2021. С. 56-67.
4. Інтернет ресурс: <https://vn.20minut.ua/Podii/istorichna-drama-schedrik-syuzhet-filmu-treyler-ta-data-premeri-11750139.html>
5. Інтернет ресурс: <https://klio.dp.ua/Home/View/81>

Ярина КРИХ,
здобув. першого (бакалавр.) рівня
вищої освіти факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка;
(наук. кер. **Лариса ОРОНОВСЬКА,**
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва,
заст. декана з виховної роботи факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка)

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ КУЗЬМЕНКА В ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ НУШ

Представлена наукова розвідка є певною спробою висвітлення творчості фронтмена групи «Скрябін» – Андрія Кузьменка. Також піднімається важливе питання популяризації його творчості у навчально-виховному процесі НУШ, яка розкриває перед учнями художні образи, збагачує досвідом, формує духовний світ, національність, патріотичність, віру у краще майбутнє, а також формує громадянську позицію сучасних школярів.

Ключові слова: творчість, фронтмен, освітнє середовище, гурт «Скрябін», НУШ.

Творчість Андрія Кузьменка – багатогранна та різностороння, як відомий український музикант і поет, він може і зараз стати важливим джерелом натхнення для освітнього середовища Нової української школи.

Його глибинна особистість, відображає глибокий зміст, патріотизм, віру у краще майбутнє. Використання його творів Андрія Кузьменка у навчальних програмах може сприяти розвитку критичного мислення, толерантності, та сприяти формуванню громадянської позиції сучасних учнів. Також, музика та поезія Кузьменка можуть бути використані для створення інтерактивних уроків, які заохочують творчий підхід та самовираження. Разом із студентами нашої групи мали можливість популяризувати його надбання на шкільній платформі, Тернопільської загальноосвітньої школи 28, цього річ, під час навчально-педагогічної практики.

Наш мистецько-виховний захід мав назву: «Не мовчи. Говори піснею!», (мистецькі керівники: доц. Л.Д. Ороновська, Я.В. Топорівська; та куратор групи – доц. О.З. Довгань, кафедра музикознавства та методики музичного мистецтва). Звучали пісні відомого фронтмена (англ. frontman) групи «Скрябін» Андрія Кузьменка (Кузьми), звучали – незвично та головне – акустично (наживо)!, студенти читали вірші, переглядали відео-ролики та обговорювали відомі цитати музиканта.

А взагалі Кузьма був – мудрою і розумною людиною, психологом від природи, а його поведінка залежала тільки від настрою... До музики відносився просто, писав її у своє власне задоволення. Творчість для нього – це тільки спосіб мислення, спосіб передачі інформації. Кузьма пересвідчився у тому, що кожен може придумати щось таке, що зрозуміють тисячі, мільйони людей, і це досить не важко технічно – потрібно тільки вкласти «душу і мізки»! [2].

З нашої точки зору, для розвитку української музичної сфери необхідно забезпечити достатню фінансову підтримку, яка має бути надана з боку держави. Влада має виділяти достатні кошти на організацію концертів, запис альбомів та промоційні заходи на підтримку молодих українських композиторів.

Також необхідно створити сприятливі умови для розвитку музичних освітніх програм та підтримувати молоді таланти, які здійснюють лише перші кроки у сфері композиторської творчості, адже фінансова підтримка українських співаків, виконавців є важливим кроком у збереженні та просуванні української культури та української музичної спадщини.

Він був рідним для всіх, навіть для тих, хто не був із ним знайомий особисто. Він любив Україну і дарував своєю творчістю тепло та надію людям!

Такі заходи дуже потрібні, а відтак – сьогодні у період війни з ворожим расизмом, з окупантом – російською федерацією, адже вони відкривають нові таланти та допомагають показати набуті творчі здібності і навички у нашому навчальному закладі. Найвідомішими музичними творами у доробку Андрія Кузьменка є: «Сам собі країна»; «Люди як кораблі», «Мовчати», «Місця щасливих людей», «Нас кинули», «Україна – То Моя Земля»... і інші.

Використання цих музичних творів у інтегрованій програмі Нової української школи, на нашу думку, може включати в себе такі аспекти:

1. Розвиток критичного мислення. (Його тексти й музика дозволяють учням розглядати різні погляди на суспільні та культурні питання);

2. Формування цінностей. (творчість Кузьменка передає важливі цінності, такі як любов до Батьківщини, свободолюбність думки, толерантність);

3. Стимулювання самовираження. (заохочення учнів виражати свої думки через музику, поезію або театралізовані форми творчої діяльності);

4. Інтегрований підхід. (використання творчості Кузьменка може бути вплетено в різні навчальні предмети (музичне мистецтво, література, історія, соціально-психологічні науки), щоб підкреслити зв'язок між ними та збагатити навчально-виховний процес;

5. Розвиток емоційного і соціального інтелекту. (творчість Кузьменка може допомогти сучасним школярам розуміти та співпереживати різні соціальні та емоційні періоди життя) [1].

Ці аспекти можуть бути використані для створення цікавих уроків та додаткових матеріалів для підтримки освітнього процесу в Новій українській школі. Поезія та музика Кузьменка можуть бути використані для пізнання та розуміння української культури, мови та історії. Вивчення текстів пісень та віршів Андрія може сприяти розвитку вміння виражати думки, розширенню словникового запасу учнів. Творчість Андрія Кузьменка акцентує національну гідність, любов до рідної землі, що сприяє формуванню патріотичного ставлення до країни. Його твори можуть бути основою для креативних завдань, які спонукають учнів виражати свої думки, відчуття та емоції через музику, поезію або власні творчі проекти, все це може використовуватися як джерело для інтердисциплінарних проектів, об'єднуючи літературу, музичне мистецтво, історію та мистецтво. Ці аспекти сприяють розширенню художньо-естетичного та соціокультурного розвитку учнів в рамках Нової української школи. Кожен музичний твір Андрія Кузьменка має своє обличчя: особливість його музично-мистецької, виконавської творчості полягає в тому, що, маючи певні спільні риси, його пісні й музичні композиції

зовсім різні мелодично а особливо, текстово-оригінальні, не подібні один на одного. За жанром це: пісні-оди, пісні-усмішки, пісні-роздуми, пісні-заклики, пісні-реквієми, пісні-танці, різновиди естрадно-пісенних традицій та нові, естрадно-концертні пісенні зразки, в яких присутня українська ритмомелодика у поєднанні з сучасною метро-системою.

Висновки. Використання творчості Андрія Кузьменка в контексті освітнього середовища НУШ, та і за поза навчальним процесом у дозвілєвому вихованні, може стати ефективним методом для становлення нового громадянина нашої незалежної Держави [2].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Скрыбин, Українська музика та сучасна рок-культура. URL: <http://rock-oko.com/knizhki/legendi-ximernogo-krayu/portreti-v-nterr/skryabn.html> (дата звернення: 15.11.2023 р.);

2. URL: <https://vogue.ua/article/lifestyle-amp/kuzma-skryabin-pro-patriotizm-shc-hastya-ta-lyubov-do-blizkih-41733.html> (дата звернення: 17.11.2023 р.)

Мар'яна ПРОЦИШИН,
здобув. першого (бакалавр.) рівня
вищої освіти факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка;
(наук. кер. **Лариса ОРОНОВСЬКА,**
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва,
заст. декана з виховної роботи факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка)

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ МИКОЛИ МОЗГОВОГО ТА ЙОГО ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ У НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОМУ ПРОЦЕСІ НУШ

Представлена публікація є спробою висвітлення творчого портрету та доробку композитора і творчого діяча – Миколи Мозгового.

Також піднімається важливе питання популяризації творчості та композиторської діяльності Миколи Мозгового у навчально-виховному процесі НУШ, яка розкриває перед учнями певні художні образи, збагачує креативність, формує духовний світ, розвиває самостійне мислення, допомагає сформувати творчу ініціативу.

Ключові слова: *творчий портрет, популяризація, навчально-виховний процес, композиторська діяльність, НУШ.*

Українська пісня – це духовне обличчя нашої країни. Вона здатна достукатися до найглибших закутків людини, пробудити радість, світло, добро, співчуття, героїзм, віру, любов. Авторські композиції та пісні Миколи Мозгового – це справжня класика української естради, яка пройшла перевірку часом. А це свідчить про те, що вони будуть вічні, як і український фольклор загалом.

Нами зроблено спробу представити та розглянути пісенну творчість співака-композитора крізь призму тематики, жанрової палітри стилів, пануючих естетичних норм та вивчення авторської творчості Миколи Мозгового – з упевненістю, можна сказати – реформатора естрадно-пісенної музичної культури.

Микола Мозговий – талановитий композитор, який створив знакові для свого часу пісенні твори, що чули та знають усі українці, при цьому, не ототожнюючи відомі пісні з їхнім автором [3].

Його творчість відображає глибоке відчуття сенсу, патріотизм і віру в краще майбутнє. Включення його творів у навчальну програму НУШ може сприяти розвитку критичного мислення та толерантності, а також формуванню громадянської, національно-патріотичної позиції сучасних школярів [1].

Найвідомішими, у його доробку є такі авторські музичні твори:

1. «Край, мій рідний край»;
2. «Спомин»;
3. «Вперше»;
4. «Материнська любов».

Композиції Миколи Мозгового відображають різноманітні аспекти української культури, любові до національної єдності, природи та щирі почуття між коханими людьми. Це виражено через музичні засоби, стилі, теми та настроєву атмосферу. Твори композитора мають виховний характер в різних аспектах:

– *Патріотизм та національна самосвідомість.* Багато творів Миколи Мозгового вражають патріотичним настроєм, висвітлюючи любов до рідної землі, її культури, мови та історії. Ці твори можуть стимулювати національну самосвідомість та виховувати гордість за свою країну. Як приклад можна навести композицію «Край, мій рідний край» написану у 1981 році;

– *Етичні та моральні цінності.* Деякі композитори через свою музику можуть висловлювати важливі етичні та моральні ідеї. Такі твори можуть надихати на доброту, людяність та соціальну відповідальність;

– *Емоційна інтелігенція.* Пісня Миколи Мозгового «Материнська любов», написана у 2005 році, визначається високим рівнем емоційної насиченості. Вона виховує у слухачах чуттєвість, сприяє розвитку емоційної інтелігенції та здатності виражати власні почуття до найріднішої людини на Землі – Мама;

– *Духовний розвиток*. Деякі твори цього автора можуть бути спрямовані на духовний розвиток. Вони можуть надихати до самовдосконалення, розмірковувань над сенсом життя та пошуку внутрішнього розуміння. Прикладом саме таких є пісня – «Минає день, минає ніч», слова Ю. Рибчинського, рік написання 1984, та композиція «Вперше», написана у 1987 році [2].

Висновки. Отож, підсумовуючи вищезазначене, можемо стверджувати, що виховний характер композиторської спадщини Миколи Мозгового є певною мірою суб'єктивним і може інтерпретуватися слухачами по-різному. Однак його твори – це своєрідні еталони національності, любові до рідної землі які відзначаються глибоким зв'язком з культурою нашої Країни та ідентичністю народу, що мають потужний навчально-виховний потенціал.

Його композиторська спадщина стала джерелом поновлення пісенної мови в українському естрадному жанрі. У творчості композитора основою є не тільки синтез витоків музичного мислення, а й їх певне переакцентування. Пісні та авторські композиції Миколи Мозгового не втрачають своєї змістовності й глибини емоційного впливу в будь-яких видозмінах та інтерпретаціях, йому вдалося значно розширити горизонти дії і впливів мистецької сфери, вийшовши далеко за межі функціонально-естетичного призначення, формуючи передусім для українства, нові національні, соціокультурні ідеали.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Український інтерес: Микола Мозговий: музика без фальшу URL: <https://uain.press/blogs/363559-363559> (дата звернення 17.11.2023 р.)
2. 24news: Роковини смерті Миколи Мозгового: біографія та найкращі твори композитора URL: https://showbiz.24tv.ua/rokovini-smerti-mikoli-mozgovogo-biografiya-naukrashhi-novini-ukrayini_n1386546 (дата звернення 15.11.2023 р.)
3. Енциклопедія сучасної культури: Мозговий Микола Петрович URL: <https://esu.com.ua/article-68320> (дата звернення 15.11.2023 р.).

*Анастасія ФУНДИТУС,
здобув. першого (бакалавр.) рівня
вищої освіти факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка;
(наук. кер. Лариса ОРОНОВСЬКА,
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва,
заст. декана з виховної роботи факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка)*

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ МУЗИЧНО-ЕТНОГРАФІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОМПОЗИТОРА М.В. ЛИСЕНКА У ВИХОВНОМУ ПРОЦЕСІ НВК (НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОГО КОМПЛЕКСУ)

У статті зроблено спробу висвітлити методи популяризації творчості композитора М.В. Лисенка на основі вихованців НВК.

Сучасна музична педагогіка упорядкувала та творчо розвинула на новій соціально-естетичній основі реалістичні традиції української музичної культури, притаманний їй високий рівень вимог. Слушно сказати, що кардинальні зміни, які відбулися в українському суспільстві наприкінці минулого століття, позначаються й на діяльності закладів музичної освіти. Традиційні методи викладання змінюються, оновлюються, гейміфікуються та діджиталізуються з урахуванням вимог сучасності.

Створені за останні десятиліття нові форми навчання, виховання та розвитку свідчать про розв'язання актуальних проблем музичної освіти на державному рівні.

***Ключові слова:** діяльність, виховання, творчість, музичні заняття, гейміфікація, діджиталізація, музична освіта.*

Музика завжди відігравала важливу роль у культурному житті суспільства, а її вплив на формування духовних цінностей неоцінений. Одним із визначних представників української музичної культури є композитор Микола Лисенко, який зробив значний вклад у розвиток музично-етнографічної діяльності.

Популяризація його творчості у виховному процесі навчально-виховного комплексу (НВК) має важливе значення для формування учнівського культурного розвитку.

М.В. Лисенко відомий своєю глибокою зв'язаністю з українськими етнічними традиціями. Його композиції відтворюють унікальний дух та мелодійність української національної музики. Важливо впроваджувати творчість Лисенка у музичний виховний процес у школі з метою розширення музичного кругозору учнів. Для цього можна використовувати його твори на музичних уроках, концертах, чи обирати його твори як об'єкт вивчення на уроках музичної літератури [3, с. 204].

Проведення музично-етнографічних заходів у школі, таких як лекції, майстер-класи чи етнографічні виставки, також може бути ефективним способом поглибленого вивчення творчості М.В. Лисенка. Це не лише розкриє талант композитора, але й дозволить учням зануритися в багатий світ української музичної спадщини. Такі заходи можуть бути організовані як частина навчально-виховного процесу, або як окремі заходи під час шкільних свят та заходів [1].

Важливо враховувати різноманіття форм популяризації творчості Лисенка. Наприклад, створення шкільного хору чи інструментального ансамблю, які виконують твори композитора, може стати ефективним способом залучення учнів до активного сприйняття музики. Також можна проводити тематичні конкурси, концерти, або відзначати День музики Лисенка, щоб підкреслити його внесок у світову музичну спадщину.

Отже, популяризація музично-етнографічної діяльності композитора М.В. Лисенка у виховному процесі навчально-виховного комплексу відкриває перед учнями вікна до української музичної культури, сприяє формуванню національної свідомості та патріотизму, а також виховує шану до великої творчої спадщини нашого народу [2, с. 736].

Популяризація музично-етнографічної діяльності композитора М.В. Лисенка у виховному процесі навчально-виховного комплексу (НВК) може бути дуже цікавим та ефективним завданням, яке сприяє розвитку національної культури та

патріотизму серед сучасних учнів. Отож пропонуємо декілька ідей та методів для досягнення цієї мети:

1. *Організація Тематичних Уроків та Лекцій.*

- Проведіть тематичні уроки з музичного мистецтва, присвячені творчості М.В. Лисенка.

- Запросіть гостей, які можуть поділитися з учнями цікавими дослідженнями про життя та творчість композитора;

2. *Музичні виставки та презентації.*

- Організуйте виставку, присвячену Лисенку, де демонструйте його портрети, ноти, а також інші артефакти, пов'язані з його життям.

- Підготуйте слайд-презентацію, яка розкаже про ключові моменти в творчості композитора;

3. *Концерти та Музичні Вистави.*

- Організуйте концерти, де виконуватимуться твори Лисенка, включаючи його етнографічні композиції.

- Розгляньте можливість створення шкільного хору чи інструментального ансамблю, які вибиратимуть твори Лисенка для виступів;

4. *Конкурси та Проєкти.*

- Проведіть конкурси серед учнів на краще виконання творів Лисенка або на краще відтворення його етнографічних мелодій.

- Запустіть проєкт, у рамках якого учні самостійно досліджуватимуть життя та творчість композитора;

5. *Інтерактивні Заходи.*

- Запропонуйте учням поглибитися в етнографію, організувавши інтерактивні заняття, під час яких вони можуть вивчати інструменти, характерні для національної музики.

- Влаштуйте тематичні групові обговорення про вплив творчості Лисенка на розвиток української музичної культури;

6. *Використання сучасних технологій.*

- Створіть віртуальні екскурсії або онлайн-уроки, під час яких учні можуть дізнатися більше про композитора Лисенка та його творчість.
- Запропонуйте віртуальний тур по музичних музеях або архівах, де можна знайти інформацію про композитора.

Висновки. Підсумовуючи зазначаємо, що протягом усього часу існування суспільства питання мистецько-просвітницьких ідей навряд чи може втратити свою актуальність. Адже без наявності ідей не може існувати жодна сфера людської діяльності, в тому числі – мистецька і просвітницька.

Ідеї забезпечують розвиток будь-якої сфери діяльності і є одним із чи не найголовніших рушіїв творчості і новаторства у ній. Відсутність ідей – духовних, мистецьких, національних, економічних, наукових – може призвести до занепаду як окремої людини, так і цілої нації [1, с. 251–253].

Саме тому питання їх розвитку, реалізації та результатів втілення залишається важливим та актуальним. Отож, на нашу думку, запровадження вищенаведених мистецьких проектів сприяло розвитку мистецько-просвітницьких ідей композитора М.В. Лисенка, значному розширенню тематики форм презентації, модернізації мистецьких підходів та стратегій відповідно до сучасних європейських навчально-виховних стандартів. Констатуємо, що мистецькі традиції композитора стали одним із найбільш яскравих брендів сучасного музичного мистецтва України. Визначається характер і мета форм інкультурації ідей М. Лисенка, які дають змогу у кінці ХХ – на початку ХХІ ст. продовжувати і розвивати ці ідеї. Особливого значення набуває форма соціокультурного проектування, яке виявляє культурні потреби суспільства та створює простір для комунікації.

Використання та впровадження цих мистецьких технологій у навчально-виховний процес НВК допоможе створити зацікавленість серед учнів у музично-етнографічній діяльності композитора М.В. Лисенка та об'ємно розширить адекватне розуміння і популяризацію вітчизняної музичної культури.

Стверджуємо, що мистецькі традиції композитора М.В. Лисенка – основоположника української класичної музики, стали одним із найбільш яскравих брендів сучасного музичного мистецтва України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова К.А. М. Лисенко як фундатор національної музичної школи. Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття : матеріали міжнар. наук.-твор. конф. (м. Київ, 28–30 квітня 2015 р.). Київ : НАКККиМ, 2015. С. 251–253.
2. Корній Л., Сюта Б. Історія української музики. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. 736 с.
3. Костюк Н. Культурно-стильовий контекст Лисенкової духовно-культурної творчості (надбання перших десятиліть ХХ ст.). *Микола Лисенко та українська композиторська школа* : зб. наук. праць. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, 2004. С. 204–214.

*Анна ЦЯПУТА,
здобув. першого (бакалавр.) рівня
вищої освіти факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка;
(наук. кер. Лариса ОРОНОВСЬКА,
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва,
заст. декана з виховної роботи факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка)*

ВИКОРИСТАННЯ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ГУРТУ «SCHMALGAUZEN» У НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Представлена публікація є першою науковою розвідкою про творчість сучасного українського гурту «Schmalgauzen», що утворився зовсім недавно та потенційно має змогу удосконалювати свою творчість з використанням театральних-музичних прийомів, що вносить нові аспекти та підходи до навчального процесу в освітньому середовищі НУШ.

Внаслідок додавання у навчально-виховне середовище сучасне українське театральне-музичне мистецтво утворюється розуміння нових форм, що є невіддільним атрибутом розвитку нашої сучасної національної культури .

Ключові слова: *«Schmalgauzen», навчально-виховне середовище, театральне-музичне мистецтво, навчальний процес, НУШ, сучасний український гурт.*

Українська музично-театральна спільнота, на нашу думку, у сьогоденні де панує багато викликів часу, збагачується новими обличчями та творчими імпульсами, одним з яких є гурт «Schmalgauzen». Їхня творчість не лише виділяється із багатьох сучасних трендів, але й сприяє розвитку культурної свідомості молодого покоління українців.

Цей науковий матеріал – перша спроба вивчення впливу творчості гурту на навчально-виховне середовище, враховуючи його історію створення, особливості музичної стилістики та театральне-сценічної постановки, у подальшому планується

використання з школярами підліткового віку на навчально-педагогічній та виробничих практик.

Історія гурту «Schmalgauzen» – це недалеко, а сучасне сьогодні колективу молодих людей, які об'єдналися у спільних інтересах та творчих поривах у досягненні певного результату.

«Schmalgauzen» – театраль-но-музичний ансамбль, що створювався у стінах університету театру, кіно і телебачення імені Карпенка-Карого, м. Київ. Там актори разом навчалися в майстерні українського театраль-ного режисера Дмитра Богомазова. Одного разу майбутні виконавці отримали завдання: організувати музичний концерт, де мали представити авторські пісні. Там і зародилася сучасна назва, адже на одному з прослуховувань до виступу їх викладач Андрій Самінін сказав: «Тут має бути якийсь Шмальгаузен!» Тоді для хлопців це слово стало синонімом драйву та енергії. Вони закохалися в це слово, а про зоолога Івана Шмальгаузена дізналися вже постфактум, тож біологія тут зовсім ні до чого.

Перший самостійний концерт відбувся влітку 2020 року. Він був благодійним, проте звідти після виступів серед студентських та творчих кіл поступово збільшувалася аудиторія поціновувачів гурту акторів, де не в кожного була музична освіта, але це не стало їм на заваді завдяки дружбі, плідній роботі та палкому бажанню. Акторська освіта за напрямом 026 (Сценічне мистецтво) навіть стала помічною у тому, аби перетворити музику у справжню театральну виставу й запалювати серця багатьох шанувальників.

Особливості гурту «Schmalgauzen» – це як і поєднання так і виокремлення унікальних музичних стилів і технік та їх синтез. В музичних творах взаємодіють електроніка, напрям – рок, фольклорні мотиви та експериментальні звукові вкраплення. Ця калейдоскопічна різноманітність створює особливий музичний пейзаж, який спонукає слухачів думати крізь призму власного відчуття та переживань. Використання творчості гурту у навчальному процесі НУШ можлива із синтезом таких методичних компонентів:

1. *Музична Едукація.* У НВК різних рівнів творчість гурту «Schmalgauzen» може слугувати потужним інструментом для розвитку музичної едукації. Вивче-

ння та прослуховування їхніх композицій дозволяє учням не лише ознайомитися із новаторськими звуками, але й аналізувати та розуміти їхню музичну стилістичну структуру твору.

2. *Культурна Ідентичність.* Творчість гурту сприяє вихованню культурної самосвідомості. Здатність «Schmalgauzen» інтегрувати українські традиції у сучасний музичний контекст сприяє утвердженню національної культури серед навчальної аудиторії.

3. *Креативний Розвиток.* Творчість гурту стимулює креативний розвиток студентів. Заохочення до експерименту та невиправний пошук нового сприяє формуванню креативності серед молодого покоління.

4. *Театральний Аспект.* Театральний елемент у виступах гурту «Schmalgauzen» є ще однією важливою складовою їхнього вираження. На сцені вони не просто виконують музику, але й створюють атмосферу театралізованого виступу. Використання світлових ефектів, костюмів та сценічних елементів додає новий вимір їхньому виступу та захоплює увагу глядачів.

Гурт виступає каталізатором змін у соціокультурному вимірі, допомагаючи відобразити динаміку сучасності через призму музичного мистецтва та театральних вистав. Він є частиною культурного національного доробку, що варто вивчати та аналізувати в навчальних закладах.

Висновки. Творчість цього гурту є досить цікавою та неординарною у сучасних викликах і реаліях сьогодення: COVID-19, війна. Для подальшого розвитку теми важливо розглядати вплив творчості «Schmalgauzen» на створення сучасних музичних трендів, їхнє відображення та розуміння в сучасній освітній системі, а також вивчати вплив театральних елементів на сприйняття музично-театральних вистав серед навчальної аудиторії. Використання творчості гурту «Schmalgauzen» у навчально-виховному процесі є актуальним та ефективним методом розвитку музичної культури сучасних школярів НУШ, розвитку їх мистецько-творчого потенціалу, театрального-сценічного вираження та культурної самосвідомості підліткової аудиторії.

Мистецтво, музична стилістика та театральні-сценічні особливі елементи гурту стали не лише джерелом емоційного збагачення, але й каталізатором для поширення унікальності традицій міжнародної спільноти та національно-культурного зростання молодого покоління в нашій державі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Хто такі «Шмальгаузен»? Або як музично-театральний гурт схрестив дарк-кабаре та шансон – стаття суспільне медіа. URL: <https://suspilne.media/490051-hto-taki-smalgauzen-abo-ak-muzicno-teatralnij-gurt-shrestiv-dark-kabare-ta-sanson/> (дата звернення – 15.11.2023 р.)

2. Вікіпедія «Шмальгаузен». URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Schmalgauzen> (дата звернення: 15.11.2023р.)

3. Schmalgauzen – ті, хто творять нову українську музику. Частина 1 Vatra Media. URL: <https://www.instagram.com/p/CvVPjUgNLvb/?igshid=ODhhZWM5NmIwOQ> (дата звернення: 17.11.2023).

СЕКЦІЯ 4. МИСТЕЦЬКА ЕДУКАЦІЯ В ЗАКЛАДАХ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ СФЕРИ КУЛЬТУРИ

СТАТТІ

*Дзвенислава ВАСИЛИК,
науковий співробітник історико-етнографічного
музею «Бойківщина» (м. Самбір)*

ВОЛОДИМИР ГЛУХИЙ: ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА

Багата на таланти Україна. У незліченності пісень, складених нашим народом, в матеріальній культурі, в наукових досягненнях, у творчості художників, композиторів, співаків, режисерів, акторів виявляє себе геній нашого народу, дух нашої нації. З-поміж розмаїття напрямків культури окремою сторінкою є наш український театр. У незліченній кількості українських театрів одне з чільних місць займає театр імені Марії Заньковецької, якому минулого року виповнилося 100 років.

Ключові слова: *Володимир Глухий; актор театру; прем'єра вистави; п'єса.*

В час перевороту в Російській імперії у 1917 році почала зростання наша держава. Розуміючи важливість культури загалом і театру зокрема для розвитку нації, українська влада у Києві при Троїцькому народному домі організувала Комітет українського національного театру. Головою був В. Винниченко. Відразу ж було створено Український національний театр, який 16 вересня того ж року презентував першу виставу – «Пригвожджені» В. Винниченка. У 1918 відбулася реорганізація цього театру в Державний народний театр, у 1919 – в Український народний театр, у складі якого були М. Заньковецька, В. Любарт, О. Полянська, Г. Маринич, Б. Романицький. Керував театром П. Саксаганський до 1922 року. В цьому році його перейменували на Державний драматичний народний театр Губполітосвіти, а потім на Театр ім. М. Заньковецької (у рік святкування 40-річної творчої діяльності акторки). 12 січня 1923 року вона стала першою Народною артисткою республіки. Головними ініціаторами перейменування театру були

режисери О. Корольчук і Б. Романицький. У цьому ж році Курбас створив свій «Березіль». До 1931 року театр ім. Марії Заньковецької змушений був мандрувати з виставами від міста до міста. У 1931 році театр отримав статус державного і прописку в Запоріжжі. На початку II світової війни колектив був евакуйований на Кубань, потім у Сибір. І лише у 1944 році відбувся переїзд у Львів. Від 1948 до 1961 головним режисером був Борис Хомич Тягно, який закінчив Музично-драматичний інститут М. Лисенка, у 1922–1929 роках працював актором і режисером у «Березолі». У 1972 р. театр отримав звання академічного, на початку 2002 року – статус національного.

Становлення театру у післявоєнний період мало свої особливості, що полягали у збільшенні труп молодими акторами, яких заньківчани виховували у своїй театральній студії. Серед них і випускник філологічного факультету Львівського університету імені Івана Франка Володимир-Зеновій Глухий.

Про Володимира Глухого донині обмаль досліджень. Є згадки про нього в Енциклопедії сучасної України (А. Бабенко), в Енциклопедії Львова (Н. Бічуя). Окремо можна виділити статтю Л.С. Танюка «Недограна роль Володимира Глухого» (1999), його ж книжку під назвою «Парастас: Іван Світличний, Алла Горська, Володимир Глухий, Мар'ян Крушельницький» (1998) та книжку, що її упорядкувала Васирина Щурат-Глуха «Володимир Глухий: недограна роль: спогади, рецензії, листи» (1993).

Досліджень театрознавчих про В. Глухого наразі немає, як нема і досліджень його життя та творчості.

Метою цієї статті є привернути увагу науковців до постаті заслуженого артиста України Володимира-Зеновія Йосифовича Глухого та висвітлити основні віхи життя та творчості актора.

Актор театру імені Марії Заньковецької Володимир Глухий народився у Добромилі 4 серпня 1938 року в родині Йосифа і Марії Глухих²³. Перші кроки до високого мистецтва були зроблені ще у дитинстві: навчаючись в загальноосвітній школі, юний В. Глухий навчався приватно гри на скрипці та брав участь у

²³ Свідectво про народження В. Глухого. Б-Н-4035/Б-Дм-131

шкільному театральному гуртку, яким керувала вчителька Софія Миколаївна Вовчик. У 1955 році закінчив школу та поїхав до Львова вступати до консерваторії. Але його не допустили до вступних іспитів, оскільки не знав теоретичних основ музики. [4, с. 15]. Вступив на українську філологію до Львівського університету. Як згадує сам В. Глухий, йому пощастило: «Незабутні лекції Рудницького, Пачовського, Ковалика, Мушака, Ковбуза, їхніх молодих колег – Возного, Денисюка... Вони вчили нас не тільки спеціальності, вони вчили нас бути людьми, громадянами... Пам'ятаю, одного разу Михайло Рудницький запитав: «Хто такий націоналіст?» Усі розгублено мовчали, дехто намагався пригадати визначення з марксистської теорії. Нарешті професор твердо сказав: «Запам'ятайте, націоналіст – це людина, яка любить свою батьківщину» [4, с. 16].

Вихований українцем і в сім'ї, і на університетській лаві, В. Глухий закінчував університет з дипломною роботою про історію українського водевілю. Його «вже давно, ще до університету, так, на хлопський розум, мордувала думка: як, яким чином усякі явища, досягнення культури, науки, мистецтва могли з Європи, зі Заходу опинитися прямо в Росії, не лишивши в Україні й сліду, а потім уже «старший брат» ласкаво просвіщав нас, грішних...» [4, с. 17]. У дипломній роботі В. Глухий довів, що водевіль потрапив у Росію з України, а не навпаки.

Початок творчої діяльності Володимира Глухого припадає на період хрущовської відлиги (1953–1964). Загальновідомо, що у цей період прийшло нове покоління української інтелігенції – шістдесятники, які пропагували свободу творчого самовираження, пріоритет загальнолюдських цінностей. Серед покоління ранніх шістдесятників – Ліна Костенко, Василь Стус, Василь Симоненко, Іван Драч, Микола Вінграновський, Іван Дзюба, Євген Сверстюк, Алла Горська та ін. Ті з них, що переходили від культури та мистецтва до висловлювання опозиційних політичних поглядів, стали частиною дисидентського руху.

Вступивши до університету на українську філологію він активно включився в культурне життя Львова. Був актором аматорського театру університету. Першим керівником та засновником університетського театру був знаменитий режисер Борис Хомич Тягно, сподвижник Леся Курбаса, а потім Олександр Гай, Володимир

Максименко. В. Глухий довго не відважувався відчинити двері в аудиторію, де займався театр: «Я декілька разів підходив до дверей аудиторії, де відбувалися репетиції і стежив через замочну щілину, що відбувалося там. Нарешті знайомство з Гаєм. Тому це було все одно, що познайомитись з богом Сонця». – пише Володимир Глухий у своєму щоденнику.

1 червня 1959 року у Львівському театрі опери та балету відбулася вистава «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка. Режисером-постановником був Володимир Григорович Максименко, який із 1944 року працював у театрі імені Марії Заньковецької у Львові й наприкінці 50-х був керівником аматорського театрального гуртка клубу Львівського університету ім. І. Франка. Дійовими особами були студенти університету, серед яких і Володимир Глухий у ролі возного Тетерваковського. Сам актор так згадує про цю виставу:

«Я грав (чи співав?) Возного. Можна собі уявити, як ми хвилювалися. Мене заштукатурили, тобто загримували, приліпили до перуки і виштовхнули на сцену. Від надміру гриму важко було говорити, але згодом розігрався... Вистава пройшла успішно, хороші відгуки» [4, с. 17].

Коли закінчував університет, В. Глухого запросили на навчання до театральної студії при українському драматичному театрі імені Марії Заньковецької. Актор у щоденнику 1963 року згадує: «Потім оголосили перший набір у студію. Багато моїх колег зразу ж кинулись поступати. Багато з них поступили. Я самокритично відносився до своїх здібностей і вирішив, що не маю права лізти у професійне мистецтво. Сталось так, що мене майже за руку привели в театр і я почав здавати вступні іспити. Не вірив що приймуть. Прийняли».

Дипломною виставою була п'єса О. Арбузова «Місто на світанку», де В. Глухий виконував роль Альтмана. По закінченні театральної студії у 1961 році разом з Богданом Ступкою, Аллою Бабенко, Віктором Коваленком, Наталкою Лотоцькою був зарахований до трупи Львівського українського драматичного театру імені Марії Заньковецької.

Першою серйозною роллю в театрі була роль Сашка Зеленіна з п'єси «Колеги» Аксьонова. Наставник В. Глухого в університетському театрі Олександр

Гай підтримав свого молодого колегу у газетній статті: «Дебют і відразу ж – перемога! В чому справа? Чому глядач, знайомлячись з першою самостійною роботою Глухого, схвально і довірливо приймає його, відкриває своє серце, хвилюється разом з ним? Мабуть справа в тому, що глядач відчуває притаманний Володимирі темперамент, душевну чистоту, безпосередність Глухого – дорогоцінні паростки майбутньої акторської індивідуальності» [1].

Акторська і режисерська індивідуальність В. Глухого проявилася і у співпраці з режисером Л. Танюком. Ще до знайомства та початком роботи над виставою «Отак загинув гуска» М. Куліша, побачивши виставу «Колеги» за участю В. Глухого, режисер спостеріг, що «через усю роль Глухого на сцену просто-таки лізла потужна хрущовська відлига» [5, с. 581].

Лесь Танюк і Володимир Глухий були однолітками обоє народилися у 1938 році: Володимир Йосифович 4 серпня, а Леонід Степанович – 7 серпня. Глухий у Львові був співзасновником клубу творчої молоді «Пролісок», на зразок заснованого Л. Танюком клубу в Києві. Співпрацювали Глухий і Танюк у 1963 – свою випускню виставу молодий режисер ставив у Львові (М. Куліш «Отак загинув Гуска»). Глухий був асистентом режисера та виконував роль П'єра. Художником у виставі працювала Алла Горська. Виконавцями ролей були актори Д.І. Козачковський, В.Г. Максименко, Л.С. Кривицька, Н.А. Доценко та ін.

За доносом одного з акторів, учасника постановки, виставу було заборонено, а Танюка і Горську відправлено до Києва. Ось як про це згадує сам Володимир Глухий:

«Начальство – директора, парторга, голову профспілки та комсорга – викликали «на килим» в обком партії, до самого Маланчука, цього геббельса від культури... Всі, як годиться, почали каятися і битися в груди: мовляв, не додивились, вчасно не зупинили... Мені стало гидко. Я заявив, що був асистентом режисера, брав участь в усіх репетиціях і не помітив ні в режисера, ні в п'єсі нічого небезпечного, ворожого, антинародного. Маланчук почав кричати, що за такі слова я зараз покладу комсомольський квиток. Я відповів, що не він мені його вручав, і не йому забирати... Не знаю, чим би все скінчилося, але директор,

Ф.П. Сандович, виштовхнув мене з кабінету. Потім вони з В.С. Яременком якимось чудом ублагали геббельса... Мене навіть не звільнили з театру, не виключили з комсомолу... Але дуже швидко я став «майстром епізоду»... [4, с. 19–20].

Л.С. Танюк, аналізуючи ситуацію, що тоді склалася із заборонаю вистави, вважає, що вона в житті актора В. Глухого була «однією з кульмінацій» і «саме з цієї заборони він розпочався як істинний митець» [5, с. 592].

Ситуація з виставою «Отак загинув Гуска» була початком активного контролю актора Глухого з боку КГБ. Як пише Л. Танюк, «з нього намагалися виліпити щось більш слухняне, і Глухий на те не піддався. Почався його активний спротив нівеляції та спробам влади звести театр до такого собі «культурного обслуговування» [5, с. 592].

У 1963 році В. Глухий завів так званий «Гусячий щоденник» (зберігається у фондах музею «Бойківщина» в Самборі, куди його передала вдова В. Глухого Васирина Щурат-Глуха), в якому записував свої враження від роботи над виставою. Щоденник показує ще одну сторону багатогранного таланту В. Глухого – талант письменника. Щоденник фіксує весь період роботи над п'єсою – від 4 лютого до 2 квітня 1963 року. В останньому записі автор висловлює свою думку про заборону вистави: «Працювали, раділи, а з чого? Вже майже готова вистава. Треба було брати курс на прем'єру і от: «якесь паця каправе» стало на дорозі! Добилося свого. Зняли виставу». Крім фіксування думок, що стосувалися постановки вистави, щоденник містить ще дві статті-філіппіки, написані в червні того ж року, в яких В. Глухий висловлює своє бачення ситуації в театрі та в суспільстві.

Серед багатьох ролей, які виконав В. Глухий, однією із знакових є роль Ігнатія Падура у п'єсі Миколи Куліша «Маклена Граса». Сам актор висловився про цю постановку 1967-го року так: «...Знову Куліш... І знов я асистент... Навіть Лесь незримо присутній при постановці – ставимо його сценічний варіант п'єси... З Данченком працюється легко: він приймає більшість моїх пропозицій, прислухається, а головне – не заважає... Та все ж такою співпрацею, гармонією, яка була у нас з Танюком, тут і не пахне...Є успіх, успіх справжній, великий. Багато

рецензій, але головне – рецензії не «казенні». Нарешті під ними підписи людей, думкою яких я дорожу, людей, яким вірю: Марія Вальо, Михайло Косів... Що ж. Ігнацій Падур для мене дуже близький, це, як кажуть, – пряме попадання... За роль отримав диплом, премію, а присмак гіркоти не щезає: а «Гуску» зарізали...» [4, с. 21].

З понад ста ролей, зіграних В. Глухим, однією з найвідоміших є роль Миколи Задорожного (І. Франко, «Украдене щастя»), про яку актор давно мріяв. Виступити він у цій ролі зміг у 1980 році. (До того роль виконували Б. Ступка, Б. Козак). Прем'єра відбулася 8 липня 1980 року у Черкасах. Зі спогадів дружини В. Глухого Василіни Щурат, котра була помічником режисера, відомо, що «тріумфальний хід» Глухого у ролі Миколи тривав сім років, за які він зіграв понад 150 вистав [7]. З приходом В. Глухого у виставу, змінилася і гра його партнерів – Ф. Стригуна (Михайло) і Т. Литвиненко (Анна). Преса рясніла позитивними рецензіями про виставу.

Знахідкою актора Глухого у цій виставі були не лише мізансцени, а й використання бойківської говірки, яку знав досконало – адже походив з бойківського краю. «Володя Глухий був закоханий у свою бойківську говірку – і як це потім придалося йому в роботі над образом Миколи Задорожного, адже мовна характеристика його героя – одна з найважливіших прикмет [3, с. 5].

Борис Васильович Романицький в інтерв'ю у 1981 році так характеризує В. Глухого у виставі «Украдене щастя»: «Володя Глухий був необхідний цій виставі... Якщо вистава Сергія Данченка була, образно кажучи, добре посіяна, вчасно і в хороший ґрунт, якщо вона радувала нас своїми сходами, то нині ця нива рясно заколосилася. І які ж то добірні зерна! Це сталося з приходом «Украдене щастя» Глухого» [2].

Володимир Глухий був і актором кіно. Сам він вважав себе актором театру, не любив кіно, хоч і знявся в багатьох фільмах. Найбільше задоволення актор отримав у роботі над фільмом «Пропала грамота» (1972, студія О. Довженка, режисер Б. Івченко) в ролі Дивного чоловіка чи ж Куця, доброго чорта:

«...Кіно я не люблю і не любив ніколи. Не відчуваю там творчості, процесу. А головне, чого мені там не вистачає – дихання залу, тепла людських сердець. Хоча з приємністю згадую роботу з двома Борисами: Іваченком та Савченком, у картинах «Пропала грамота» і «Пам'ять землі». Особливо запам'яталися зйомки «Пропалої грамоти». Це була творча робота. Дуже цікаво працювалося з Іваном Миколайчуком, Федором Стригуном. ... Мене в цій картині дублюють – не дали викінчити образ, дати своє розуміння тексту, свої інтонації... Картина порізана, підчищена... Найбільш гострі сатиричні моменти, особливо в Петербурзі, зникли, ніби їх і не було...» [4, с. 24].

У 1987 році 27 грудня відбулась прем'єра вистави «Арена» за п'єсою Фрідберга. Це була остання велика робота актора. В ролі Матадора, як і в усіх інших створених ним образах, теж були власні деталі-знахідки, без яких актор не уявляв свого життя. «Виходячи на двобій із Биком, із 1937-м – яка жорстока символіка!... Глухий-актор, начебто передчуваючи близьку свою смерть, знімав на сцені білі рукавички, – його знахідка!» [6, с. 1]

Останній раз Володимир-Зеновій Глухий вийшов на сцену в день театру – 27 березня 1988 року в ролі Лейби у виставі «Гайдамаки» за Шевченком.

29 квітня 1988 року Володимир-Зеновій Глухий відійшов у вічність, залишивши свій виразний слід в українському театрі. На образах, створених ним на сцені, вчилася багато молодих акторів, його пам'ятають і люблять. Адже Володимир Глухий жив театром. Був з тих акторів, що несуть Мистецтво у собі, щедро даруючи глядачам свій талант.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гай О. Я вірю в тебе, колего! *Радянська культура*. 1961. 31 груд. с. 3.
2. Веселка С. Франківська естафета заньківчан. *Вільна Україна*. 1981. 26 серп.
3. Косів М. Дар від Бога. *Володимир Глухий: недограна роль. Спогади. Рецензії. Листи* / упоряд. В.С. Щурат-Глуха. Львів : Край, 1993. С. 3–9.

4. Смереканич О., Щурат-Глуха В. Високе покликання – актор. *Володимир Глухий: недограна роль. Спогади. Рецензії. Листи* / упоряд. В.С. Щурат-Глуха. Львів : Край, 1993. С. 10–26.

5. Танюк Л. Недограна роль Володимира Глухого. *Записки НТШ*. Т. ССXXXVII. Видавництво НТШ, 1999. С. 579–680.

6. Щурат-Глуха В. Арена. *Володимир Глухий: недограна роль. Спогади. Рецензії. Листи* / упоряд. В.С. Щурат-Глуха. Львів : Край, 1993. С. 98–100.

7. Щурат-Глуха В. «Украдене щастя» Володимира Глухого. *Володимир Глухий: недограна роль. Спогади. Рецензії. Листи* / упоряд. В.С. Щурат-Глуха. Львів : Край, 1993. С. 88–98.

*Любов ДЕРДЗЯК,
д-р богослов. наук,
магістр педагогічної освіти,
вчитель по класу фортепіано, концертмейстер,
завідувач відділом фортепіано та концертмейстерства
у Львівській хорівій школі «Дударик» ім. Миколи Кацала*

ЕТИЧНО-ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ НАЙМОЛОДШИХ ПІАНІСТІВ

Міжпредметні зв'язки мають на меті полегшити дитині засвоєння вивченого матеріалу на основному предметі. Це має відбуватися «між іншим», так як застосування на уроці фортепіано вивчені ноти на сольфеджіо. Реформа школи принесла нові дисципліни, а серед них предмет християнської етики. Завдання вчителя фортепіано має також бути вміле проговорювання з учнями тем пов'язаних з моральною поведінкою. Таким чином буде відбуватися процес етичного виховання, в якому учень є свідомим відповідачем за свої вчинки, або занедбання.

Другим важливим виховним елементом є викликання в дитини естетичних вражень та пережиттів. Саме завдяки безпосередньому спілкуванню з музикою, як слухач і виконавець, учень здобуває знання про красу та її досвід.

Ключові слова: *етика, естетика, виховання, учень, суб'єкт, слова, відповідальність, процес.*

Існує гарна приказка в українській мові «Що посієш – те й пожнеш». У нашій музично-педагогічній практиці вона вказує на перший період навчання дитини. Від перших уроків ми повинні закладати фундамент. Що кращий і міцніший він буде, то гарнішою і стійкішою буде будуватися будівля дитячої особистості на майбутнє. Без доброго фундаменту в кожній дитині ми не можемо говорити про відродження нашого суспільства не зможе відбутися правдива реформа освіти.

Минулого року я вам представляла тему «Чотирьох маленьких кроків», які мали на меті допомогти дитині поступово зауважувати різні елементи, які записані в нотному тексті і навчитися їх переносити на клавіатуру. Цього року хочу дещо продовжити тему початкового навчання, але в іншому ракурсі. Минулого року йшлося про напрацювання певних навиків у дитини: вміння читати нотний

запис та переносити його на клавіатуру з усіма нюансами, такими як аплікатура, звуко-висотність, ритм і поетичний текст.

Сьогодні буду говорити про етику та естетику у процесі виховання та формування особистості учня на уроках фортепіано. Адже етично-естетичне виховання виникає в едукації людини з міжпредметних зв'язків. Оскільки реформа школи впровадила предмет християнської етики, яка є наукою про мораль та моральну поведінку, тому ми зобов'язані почерпати також з тієї освітньо-виховної царини.

Учитель, також вчитель фортепіано, ніколи не повинен втрачати з уваги той факт, що учень, з яким він працює є суб'єктом етичного і морального процесу, який має відбуватися у діалозі. Вчитель не повинен нав'язувати учневі своїх поглядів, але спонукати дитину до мислення і шукати разом із нею правильних рішень.

Етика завжди йде у парі із мораллю. Відтак, коли мова про етику чи про етичне виховання, то йдеться про сформування відповідної поведінки, причому доброї поведінки, яка закладе фундамент на майбутнє життя дитини. Відтак, учень має знати, що він є відповідальний за власні вчинки, за скоєне зло. Саме тому мораль ставить дитині певні обмеження, але заради її духовного розвитку, бо й школа ставить обмеження заради реалізації та досягнення цілей і розвитку.

Естетика ж має на меті виробити в дитини правильні і добрі смаки, які будуть її потягувати в майбутньому і одночасно вона зуміє навчитися відвертатися від того, що нищить красу в її душі і в навколишньому середовищі. Відтак, мова про розбудження в душі дитини потреби краси.

Етика і естетика завжди існують разом, як зміст і його форма.

На превеликий жаль не усі діти дома отримують відповідні знання щодо моральних та етичних цінностей і також не завжди здобувають навички відповідної етичної поведінки [3, с. 334–338]²⁴. Те ж саме стосується етичного виховання: на превеликий жаль в добі комп'ютеризації та широко використовуваних засобів

²⁴ Батьки не завжди мають потрібні знання. Трапляється і так, що батьки займаються заробітчанством, а їхні діти полишені самі собі, в кращому випадку на родичів.

масової інформації часто діти зустрічають моральну деградацію, яка може статися для них прикладом до наслідування.

Що стосується естетики: діти надто зайняті ІТ технологіями, не мають часу на захоплення красою довкілля. Їх зараз більше вабить техніка ніж всюдисуща краса: природи, театру, опери, живопису...

Оскільки етика має на меті навчити дітей цінувати самих себе, їхніх батьків оточуючих людей та оточуюче середовище також хоче навчити етичного ставлення до батьківщини. Також на уроках фортепіано варто показувати дитині різницю між добром і злом відкривати перед нею світ справедливості, честі, гідності, совісті, обов'язку, відповідальності і працьовитості, осмисленого життя. Варто пам'ятати про те, що сам педагог, без співучасті батьків, не буде спроможний дати дитині добре етичне виховання. Лише завдяки гарній морально-психологічній атмосфері в сім'ї можна закласти в дитині добрий фундамент етичної поведінки.

На жаль, сьогодення приносить нам великі втрати в людях, тому нашим завданням є також навчити дітей цінувати своє життя і життя інших, а особливо тих, хто своє життя віддає заради нас, заради того щоб ми мирно жили, щоб ми могли нормально працювати і виховувати гарне молоде покоління українців.

Потреба реформи освіти, також музичної.

Суспільні переміни, які відбуваються в українському народі мають зробити людину «іншої якості» з «іншими функціями» та «можливостями». Відтак, людина яка звільнилася від рабства радянської ідеології мусить перейти до свободи. Саме свободи їй зараз треба навчитися. Тому Омелян Вишневецький заохочує до того, щоб ґрунтовно переглянути зміст освіти і її цінності [2, с. 51].

Завданням сучасного вчителя є переорієнтація на християнське духовне поле. Одночасно варто пам'ятати про те, що учень є суб'єктом власного виховання. Тому завданням вчителя є допомогти дитині віднайти духовні орієнтири, завдяки яким вона стане сильною і самодостатньою та оптимістичною [2, с. 58].

«Звідси, основним стратегічним завданням нашої освіти є пошуки шляхів відродження і утвердження духовних засад і духовного поля, адекватних нашій

традиції і нашим потребам». Сьогодні освіта отримала свій шанс переміни та вдосконалення через повернення до народної творчості та християнських традицій [2, с. 56]. Варто звернути увагу на той факт, що одна музика відіграє дуже важливу роль не тільки у культурному житті народу, а й також є «незвичайно важливим засобом національного відродження» [1, с. 104].

Важливі реформи, також в освіті, повинні ґрунтуватися на внутрішній духовній реформі, яка надає руху вперед одиницям і цілому народу [2, с. 59]. В принципі, «майбутнє людства лежить лише на шляху повернення до духовності», тобто до моралі і до етики [2, с. 60]. Християнська духовність полягає на спрямовані людини і цілого народу до Бога, який є любов'ю та добром, а також до богоугодних ідеалів, які знаходяться на нижчих ярусах «піраміди цінностей» [2, с. 46].

Етика.

На сьогодні в едукації ми бачимо виразні сліди реформи, це: декомунізація змісту освіти та впровадження предмету християнської етики. Етика – це наука про звичаї, бо походить від слова *ethos* тобто звичай [22, с. 13]. Однією із головних складових частин етики є педагогіка. Необхідно пам'ятати про те, що в основі етики лежить її завдання – виховувати [22, с. 7].

Цей процес етично-морального виховання повинен розпочинатися в домашніх умовах серед найближчих. Воно має виходити від батьків. Це вони селекціонують все те, що входить до їхнього дому зі світу. Вони також селекціонують інформацію до якої дитина має мати доступ і до якої вона не повинна мати доступу. Відтак, саме дім повинен бути тією бар'єркою, загорою і перегородкою для інформації, яку батьки вважають за непотрібну для морального розвитку їхньої дитини. Другим вихователем у галузі етично-моральній є Церква. І лише на третьому місці етично-моральним вихованням має право займатися школа яка також відкриває дитині двері у світ цінностей [16, с. 105–106].

Однак школа завжди повинна пам'ятати про те, що першими відповідальними за розвиток дитини є її батьки. Насправді завданням школи є служити дитині так, щоб вона поглибила своє життя у сфері родинного дому у сім'ї [16, с. 108]. Тому у школі не можна подавати таких морально-етичних цінностей, які сім'я не приймає.

Варто замислитись над тим, яке завдання стоїть перед етикою. Отже, вона вчить відповідних норм поведінки. Тому варто проговорювати з учнем: якої поведінки ми повинні очікувати від нього в якісь конкретній ситуації [див. 13, с. 54–55].

Однак ніколи не можна забувати про те, що в центрі етики та етичної поведінки завжди стоїть людина. На уроці фортепіано, чи взагалі у школі – це учень. Тому вчитель має трактувати його по партнерськи і одночасно напроваджувати на відповідне етичне мислення [пор. 18, с. 50].

Людська поведінка належить до культури людини і становить її привілей. Через властиву собі поведінку кожна людина реалізує себе саме як людина в своїй людській сутності. Тим більше, що від поведінки ніхто ніколи нікого не звільняв, незалежно від того, чи ми цього хочемо чи ми цього не хочемо. Ми приречені на моральні дії і це пов'язано із необхідністю актуалізувати динаміку людського існування та людського потенціалу. Кожне буття діє відповідно до своєї природи і характеру. Однак людина завжди має керуватися розумом, а не лише почуттями. Вона має це робити свідомо а не тільки на підсвідомому рівні [10, с. 76–77]. Тим більше ті, хто є відповідальний за виховання дітей і молоді.

Учень, особливо початківець, це – дитина, яка характеризується величезною вразливістю на приклади, які вона бачить у поведінці старших. Саме тому відповідальністю за етичне виховання молодого покоління обтяжує дорослих [22, с. 354]. Це приклад домашніх: батьків, дідусів і бабць, а у школі вчителя, є найкращим прикладом моральної поведінки [5, с. 98], яку дитина переймає.

Місія вчителя, який хоче виховувати учня також на рівні етичному, не закінчується на подаванні інформації. Він повинен формувати в дітях зрілу етичну свідомість і значення відповідальності за їхнє життя, за їхній особистий розвиток у морально-етичній сфері. Його обов'язком є вказувати дітям на етичні норми та етичну поведінку [15, с. 79].

Етично-моральне виховання це довготривалий процес. Варто пам'ятати, що поведінку учня не можна зробити етично доброю за допомогою однієї його доброї

дії. Це має бути постійна поведінка, внаслідок якої дитина буде досягати сталу диспозиційність до творення добра [5, с. 98].

Добре етичне виховання містить в собі три періоди: перший опирається на розказуванні вихователів дітям про заборони; другий етап – це перехід до добровільного послуху по відношенню до поданих принципів і засад життя і третій етап – це самовиховання, яке має тривати аж до останньої миті існування на землі [16, с. 04].

Приходячи у цей світ дитина в галузі етичного пізнання являється як чистий аркуш паперу, який поступово, разом із досвідом та відповідною освітою, записується. Тому варто подбати про правильний та добрий розвиток від перших моментів життя, особливо коли ми говоримо про освіту в школі, від самого початку навчання [22, с. 352].

Учитель не повинен забувати про, те що він спілкується з особистістю, з людиною яка має свою вільність, також у сфері етики. Тому він не повинен тиснути на дитину, але має вказувати їй на життєві цінності [8, с. 62], тобто на те, що вона може вибрати у такій ситуації.

Ми живемо в конкретному історичному часі та просторі, варто пам'ятати про те, що сьогоднішній світ переживає глибоку кризу культури [18, с. 39], яка є тісно пов'язана із кризою моралі. Тому учневі потрібно поступово подавати певні етичні правди, які він не завжди буде вміти обґрунтувати, чи довести їхнє місце в сучасній культурі. Він також не завжди буде знати як йому тими моральними засадами жити [пор. 18, 47]. Мимо то, варто дитину впроваджувати в процес етичного формування особистості. За допомогою чого він відбувається?

Моральна реальність – це світ цінностей. Саме тому етичне виховання – це є виховання до цінностей і воно відбувається в перспективі певних меж які ставлять людині ті цінності [16, с. 100]. Варто замислитися над тим, чим є цінність. Отже, цінність – це те, що для нас є значущим. Серед цінностей розрізняємо цінності матеріальні та духовні. Нас цікавлять другі, тобто духовні, бо вони стосуються сфери самоусвідомлення [2, с. 43].

Чи в освіті існують морильні – духовні цінності? Де їх шукати? По-перше, в нашій культурі мова йдеться про християнські цінності, які знаходяться у сфері духовного життя [там само]. І без яких не могу бути правдивої реформи освіти та культури. Це вони є базовими цінностями.

Цінності в християнстві становлять певну ієрархію, на вершині якої стоїть Найвища Цінність. Це вона стосується усіх сфер духовного життя людини та визначає характер нижчих підсистем і ярусів «піраміди цінностей». У теократичних системах найвищою цінністю є Бог. Ця Найвища Цінність, каже Омелян Вишневський, є дволикою, бо вона показує добро і зло, конструктивність та деструктивність, вона може об'єднувати і може навіть розколювати суспільство [2, с. 45].

Саме Бог, який є Найвищою Цінністю, є джерелом духовності до якої людина спрямовується. Однак не можна говорити про цінності поза «духовним полем», яке є неможливе без віри. Коли мова про духовне, етичне виховання, то треба замислитися над тим, як допомогти дитині віднайти це духовне Джерело [2, с. 46–47], на яке вона має орієнтувати своє життя. У християнстві – саме Бог творець. Якщо людина, або ж увесь народ, вибере цю Найвищу Цінність – Бога, то цей вибір буде мати значущий вплив на їхню долю і розвиток [2, с. 49–50].

У процесі етичного виховання учень має право отримати інформацію про існуючі етичні цінності [8, с. 57]. Першим місцем де відбувається формування моральних цінностей є сім'я. У більшості випадків для даної сім'ї добрим є те, що являється добром для тієї ж сім'ї. Завдяки досвіду того, що членів сім'ї єднають емоційні зв'язки, можна дитині вказувати на цінність солідарність, на взаємну пошану, на взаємодопомогу і т. д. Так ми можемо виховувати в дитині відповідальність за інших, за суспільство, за Батьківщину. Завдяки чому в дитині буде виховуватися відчуття патріотизму, загальнолюдської солідарності і гуманність [5, с. 95].

Також вчитель повинен представляти учневі світ цінностей. Треба його добре пояснювати, щоб дитина його розуміла і сприйняла як важливі та атракційні для неї. Вона має внутрішньо до них тягнутися [6, с. 179].

Працюючи над етичним вихованням дитини вчитель повинен навчити дитину присвоювати собі вміння розпізнавати цінності. Тому завданням вчителя є показувати такі цінності, які будуть мати вплив на формування її особистості. Наприклад, заохочення до працьовитості, піклування про красу довкілля, піклування про тварин, про найближчих, природу. Вміння розпізнавати цінності повинно причинитися до свідомого і відповідального вибору саме тих цінностей [9, с. 25–26]. Вчителі мають право також вказувати на релігійні цінності, пропонуючи дітям різдвяні пісні, патріотичні, які звертаються до Бога з проханням про захист для нашої Батьківщини.

Для вчителя який прагне виховувати моральні цінності в дитині важливим є пам'ятати про те, що не тільки він є особистістю, бо його виховний вплив стосується осіб, а навіть конкретної особи. Відтак, виховання повинно брати до уваги індивідуальні можливості дитини, її відмінності та її неповторність. У процесі становлення особистості вихованець також зі своєї сторони повинен зробити відповідний вклад, тобто він повинен ангажуватися своєю працею яка є необхідна у виховному процесі. Це означає, що він має стати активним суб'єктом процесу виховання, де його розвиток залежить від його особистого зусилля та від його індивідуальних здібностей [6, с. 177].

Мета етичного виховного процесу повинна бути досягнена завдяки тому що вихованець буде сам ефективно керувати власним розвитком в галузі етики та моралі. Це він має навчитися самостійно робити правильні вибори в тих різних ситуаціях та серед тих цінностей з якими він зустрічається. В остаточному підсумку повинен досягнути найвищий рівень свого особистісного розвитку [6, с. 178].

Морально-етичне життя вимагає від кожної особистості, також учня, щоб природні схильності зробити свідомими тобто, щоб дитина усвідомлювала собі свої вміння, своє обдарування і підтримувала їх відповідним зусиллям яке буде скероване на конкретну мету [22, с. 359].

Для того, щоб процес етичного виховання на уроці був ефективним, повинна панувати атмосфера діалогу, яка сприяє розширенню простору мислення. Завдяки ній відбувається збагачення усіх тих особистостей, які беруть участь в

тому діалозі. Саме метод діалогового спілкування є єдиним правильним способом скеровування дітей на добрі моральні вибори. Саме завдяки діалогу можна показати як співставляється метафізична правда з реальністю [14, с. 91].

Найважливішою ціллю етичного виховання є формування в дитині моральної самосвідомості. Таким чином це є виховання до відповідальності за свої вчинки [14, с. 81].

Тому дитина має знати про те, що коєння зла, кожний поганий вчинок є пов'язаний з неприємним почуттям, тобто з відповідною і наложеною карою за даний вчинок. Відтак, в процесі навчання у школі дитина має отримати звичку в творенні добра і відвикнути від коєння зла. Саме в цьому полягає добре виховання людини. Це не означає, що так навчена дитина ніколи не буде робити поганих вчинків. Однак вона буде знати, що за кожний такий вчинок вона несе відповідальність, перш за все у духовній сфері. Скоївши зло вона має бути незадоволеною сама із себе. Натомість деморалізація дітей появляється тоді, коли дитину не наказують за погані вчинки. Діти звикають до постійного роблення зла, особливо тоді, коли вони не почуваються відповідальними за його наслідки [5, с. 98].

Саме тому учень повинен довідатися про те, що за зроблене моральне зло людина він несе відповідальність. А якщо несе відповідальність, тоді його обов'язком буде це моральне зло направити через відповідні і відповідальні вчинки, які стануться противагою скоєного зла [5, с. 94].

Отже, етичне виховання в школі має за завдання навчити дитину вміння вибирати і відмовлятися від чогось. Дитина має навчитися вибирати те, що добре, а відмовлятися від того, що зле. Саме тому виховання має бути підпорядковане етичному і одночасно прагматичному закону. Відмовлятися від чогось – це є необхідна умова для того, щоб учень під наглядом вчителя навчився зосереджуватися і завдяки тому формувати і вдосконалювати якісь конкретні вміння і навички [16, с. 103].

Другим завданням етичного виховання є розвинути у вихованця вміння розрізняти того, що реально є добре від того, що тільки здається що воно є добре, а в результаті воно веде до зла. Це вміння буде формувати в дитині етичний

характер, який буде її виділити серед інших людей. З другого ж боку, вміння розпізнавати добро і відкидати те, що дає позори добра – це є життєва мудрість. Завдяки тому вмінню в дитини напрацьовується здібність витривало прямувати до визначеної мети, що називається сильною волею та етичним характером людини [там само].

Роль педагога полягає в тому, що він вмiло iнспiрує активнiсть учня через створення такої атмосфери, яка буде сприяти серйозній розмові про добро та зло. Таке діалогове спілкування дає учневі змогу розвивати в собі етичну свідомість і одночасно дає змогу отримувати досвід шукання добра. Цьому мають слугувати приклади, які подаватиме педагог [15, с. 78].

Отже, завдяки етичному вихованню учень вчиться правил розпізнавання меж та обмежень і також вміння підпорядковувати своє життя відповідним моральним засадам. Учень має право довідатися про те, що його свобода і певні межі не протирічать собі взаємно, але вони творять одне ціле, вони взаємно доповнюються і якби доповідають своє значення. Етика яка вказує на певні обмеження і межі в реальності служить свободі та оберігає духовний вимір людини. Отже, етика – це не лише негативні заклази і накази, але це піклування про загальний творчий розвиток людини. Натомість межі, які вона ставить, вони є необхідними для того, щоб людина була не тільки вільною в своїй поведінці, але також і відповідальною за свою поведінку. Що буде вчити дитину відповідного морального порядку та піклування про добро загалу [16, с. 100].

Варто зауважити, що шкільна парта чи інструмент, на якому ми займаємося, а саме фортепіано, вони якимось чином також зв'язують (обмежують!) учня. Можливо навіть поневолюють його, тому що визначають йому конкретне місце. Однак, саме завдяки цьому створюється відповідні умови, які сприяють ефективному зосередженню сил дитини на формуванні відповідних вмінь, які будуть їй необхідні також і в пізнішому дорослому житті [16, с. 101].

Виховання завжди відбувається в якихось межах, а ті межі можуть бути не вигідними і незручними для учня, можливо навіть важкими. Однак, якщо дитина зрозуміє навіщо їй ставляться певні обмеження і буде правильно з них користати-

ся, тоді буде в собі виховувати характер. Завдяки цьому вона навчиться досягати високі результати [16, с. 102].

Естетика.

Естетика означає «враження», або «чуттєве спостереження». Останні два століття слово естетика вживалося на визначення теорії краси, теорії мистецтва краси, теорії естетичного переживання. Також використовують його для визначення естетичної оцінки та теорії артистичної творчості [17, с. 11–12].

Отже, естетика – це наука про красу, про те, що красиве, що ми оцінюємо в аспекті краси. Також це наука про спілкування з красою. Предметом естетики є краса. Відтак все те що людина визначає як красиве, має естетичну цінність [17, с. 13].

Естетичний досвід розпочинається разом із появою мистецтва. Одним із його видів є музика. Завдяки ній людина вчиться захоплюватися співом птахів, громом грози і т. д., бо мистецтво робить око та вухо справді людським. Пам'ятаймо, що мистецтво є елементом культури, завдяки якій розвивається людська природа [7, с. 91].

У дитини треба формувати відчуття на відповідні цінності, які вказують на відчуття краси, до якої дитина має також прямувати. Завдяки такому формуванню особистості учня можна говорити про виховання естетичної вразливості у дитини [7, с. 26].

Пригадаймо, що на естетичне відчуття складаються такі чинники: сенсорна вразливість, вразливість на структуру даного твору та вразливість на цінності, які цей твір передає [7, с. 22–23].

Дитині не достатньо отримати знання про мистецтво, про твір, бо вони не можуть замінити безпосередній контакт з тим твором. Виявляється, що лише досвід, тобто особисте пізнання твору, прослухання його, прочитання і виконання дають поняття про те, чим є даний твір. Цей досвід являються необхідним збудником для того, щоб в дитині розвивалася естетична вразливість. Тільки отримуючи досвід дитина розуміє наскільки їй були потрібні знання про композитора, про період його діяльності та про даний твір. Впринципі, можна

говорити про мистецький досвід лише завдяки контакту дитини з оригінальним твором [7, с. 36]. А отже, для того, щоб появилися естетичні відчуття дитина має увійти у процес, який відбувається або за допомогою творення «естетичного пережиття», що можливо завдяки музикуванню, або за допомогою спостереження за музичною естетикою твору, який звучить [пор. 17, с. 114].

Спілкуючись з мистецькими творами, з музикою, учень отримує певну суму естетичних переживань. Всі ці переживання разом взяті складаються на естетичну культуру, яка є однією із можливостей, що відкривають людину на її повний оптимальний розвиток. Завдяки такому поступовому розвитку відбувається поглиблення особистості та розширення особистісної культури [7, с. 5]. Варто зауважити, що вона є доступна кожній людині, оскільки кожний є запрошений до того, щоб творити самого себе. Звідси висновок, що цей вид культури не можна відділити від самоосвіти [7, с. 9].

Етично-естетичне виховання через музику.

Учитель на уроці фортепіано повинен створити такі умови, щоб дитина мала можливість дискутувати з ним на морально-етичні теми та щоб вона мала можливість висловити особистий погляд на тему яка обговорюється. Отже, вчитель разом із учнем повинен шукати моральну правду і добро [16, с. 77].

Отже, етичне виховання на уроках фортепіано – це діалог, який скеровує на цінності, діалог який допомагає розпізнавати ті цінності. Саме пізнавання і самопізнавання, у світлі представлених моральних цінностей, спричиняються до розбудження моральної вразливості та спонукають до приймання морально добрих рішень [14, с. 92].

Не можна виховувати етично, якщо дитина не виявляє певного способу мислення та вразливості на морально-етичну сторону життя. Якщо дитини ще не готова, бо маленька і не розуміє морального етосу своєї поведінки чи діяльності, тоді завдання вчителя буде полягати на делікатному спонуканні дитини до мислення. Це може відбуватися завдяки тому, що вчитель буде відкликатися до відповідних цінностей, які вказують на етичну поведінку. Варто пам'ятати про те, що виховувати молоде покоління означає – допомагати йому відкривати своє

серце і розум на цінності, на пізнання їх і на приймання їх. Так у дітей буде вироблятися певний інтелектуальний та волітвний чинник, тобто буде формуватися потрібна дія саме під впливом цінностей [9, с. 24]. Як говорив проф. О. Вишневський, нова школа і нова освіта в Україні наново має відкрити і повернутися до християнських цінностей.

Учневі треба допомогти зрозуміти, також на уроках фортепіано, що етичні засади, про які він довідується не повинні залишатися лише на рівні знань. Це тому, що вони вказують на відповідні моральні цінності які треба зрозуміти і прийняти їх, як засади свого життя. Відтак, обов'язком вчителя, який прагне виховувати учня в галузі етично-моральній, є подавати такі приклади, які будуть підсилювати в душі дитини добро і виховувати в ній прагнення вибирати це добро. Особливо йдеться про моральне добро. Отже, приклади мають змушувати дитину до мислення і до вибору [пор. 18, с. 49].

Варто також з позиції етики подивитися на процес виховання і на правила, які зобов'язують у школах. Це вони вводять учня в певні узи, якими зв'язана буде дитина впродовж цілого життя. Тобто це є певні рами яких дитина має навчитися і поведінка якої вона має дотримуватися впродовж цілого життя. З другого ж боку, шкільна ригористика і мета, яку вона ставить перед дитиною, це не тільки навчити її нот, нотного запису, гри на інструменті, але це перш за все розвинути в дитині здібність творчого мислення і творчої дії [16, с. 101].

Мистецтво, а в ньому музичне чи фортепіанне мистецтво, на рівні з наукою, технікою, законами і моральністю є величезним витвором людини, яка творить саму себе через те, що створює нові умови для свого існування. Завдяки мистецтву людина формулює відповіді на основні питання про сенс свого життя. Особливим чинником творення музичної культури є молоді люди які будують субкультури, тобто культурні цінності зі свідомістю власних характеристик які свідчать про їхню окремішність, про їхні переживання і прямування [20, с. 18].

Уроки фортепіано мають статися уроками естетичної насолоди. Треба пам'ятати, що на уроці фортепіано дитина виступає як митець. Тому вона має отримати відповідні знання, які будуть стосуватися власне її творчої діяльності.

Вона потребує розуміти як їй треба працювати і що для цього потрібно. Вона має знати, що для того, щоб гарно виконати дану музичну композицію потрібна величезна терпеливість і величезні зусилля. Вона також повинна отримати відповідну інформацію щодо композитора даного твору, його змісту, структури, бо це все допоможе їй легше засвоїти твір і одночасно отримати відповідне задоволення, тобто естетичну насолоду з досягнення тих всіх цілей, які ставлять перед дитиною автор і вчитель [пор. 7, с. 29].

Завдяки сприйняттю музика викликає естетичні пережиття. Саме завдяки ним людина отримує змогу пізнати нові виміри реальності і з тією реальністю нав'язує контакт. Мистецтво допомагає жити але не накидає людині відповідних обмежень і форм життя. Навпаки, воно може бути посередником між молодою людиною та світом в який вона має увійти. Саме тому мислителі вважають, що мистецтво збагачує внутрішню психічну сферу людини [20, с. 16].

Музика завдяки артистичному та естетичному змісту стає для дитини джерелом естетичного переживання і дозволяє збагатити почуття та її вразливість на красу. Особливо завдяки грі на інструменті дитина може пізнавати краще себе як особистість: себе саму, свою слабкість, свої сильні сторони і про свої переживання [7, с. 42]. У ній також формуються мотивації, які допомагають досягти визначену мету також формуються в дитині дії самоконтролю і виробляється відповідний спосіб мислення, поліпшується пам'ять, увага та вразливість на різні музичні елементи [19, с. 32].

Естетичне переживання – це ніби пережиття тих почуттів, які композитор заклав, коли писав даний твір, які вивільнилися з нього самого і перелилися на нотний папір. Естетичне пережиття буде тоді, коли молодий артист відтворить ті почуття, тобто якби пропустить їх крізь себе і дасть можливість слухачеві досвідчити того, що він переживає коли його виконує [пор. 4, с. 82].

Загалом музика – це простір, у якому відбувається зустріч твору з виконавцем і слухачем. Під час цієї зустрічі відкривається задум композитора, особливо у сфері естетики [11, с. 21].

Мистецтво в суспільстві виконує виховну роль, яка полягає в тому, що воно утримує на відповідному рівні працю мозку і дає відповідну радість, яка впливає із цінності мистецтва, з його гармонії. Через спілкування з високим мистецтвом гармонія стає способом життя, тобто життя стає більш гармонійним [20, с. 16].

Через те, що музика є мистецтвом вона бере участь у творенні не тільки артистичних цінностей але перш за все естетичних та особистісних. Сума тих цінностей формує потенціал конкретної особистості. Завдяки діяльності, під час музикування, відбувається розвиток інтелекту та розвиток емоційної сфери. Через музикування навіть можна змінити характер. Діяльність під час музикування також має вплив на краще бачення і розуміння світу. Саме завдяки музикуванню дитина входить у світ творення відносин та способів міжлюдської комунікації. Завдяки урокам музики дитина-музикант вчиться здобувати поставлені перед нею цілі, а це в свою чергу має вплив на те, що дитина вчиться приймати відповідні рішення, і таким чином причиняється до особистого розвитку [19, с. 29].

Для активного артистичного розвитку дитини необхідно задіяти сферу інтелектуальну, емоційну та характерологічну, що буде сприяти загальному розвитку усього її організму [19, с. 31].

Пригадаймо, що завдяки музикуванню на інструменті в дитини розвивається не лише здібності та вміння, але також музика впроваджує дитину в музичну культуру. Пізнавання музики і дає музичні знання. Окрім цього, завдяки музикуванню в дитини виробляється власний естетичний смак та поняття краси. Також завдяки музиці всі рівні життя: фізичного, інтелектуального, емоційного піддаються процесу розвитку [12, с. 111].

Однією із головних цілей навчання музиці, чи гри на фортепіано є естетичне виховання. Відтак, всі дії вчителя повинні бути скеровані на те, щоб розбудити в дитині вразливість на красу мистецтва, на те, щоб створювати нагоди до того, щоб дитина на уроках переживала естетичні емоції. Завдяки тому поступово в дитині буде формуватися особистий її естетичний смак та розуміння краси, буде розвиватися спостережливість на форму, звук і зміст [7, с. 107]. Естетичних пережиттів не можна нікому нав'язувати. Однак розуміння краси підлягає формуванню та

вихованню. Воно народжується не лише за допомогою словесних вказівок але радше через правильний підбір творів, які є красивими і які дитині подобаються. Саме вони можуть робити дитину вразливою на красу [12, с. 128]. І навпаки, якщо дитині цей твір не подобається вона не буде його сприймати як красивий, як естетично добрий та корисний для неї самої.

Гра на інструменті, чи взагалі займання музикою, має на меті створити із дитини любителя мистецтва, тобто створити естета, який буде в усьому шукати краси. Відтак, досвід та розвиток естетичної вразливості повинен стати необхідним складовим чинником життя та незамінним елементом структури особистості, який виступає як необхідне доповнення людини. Саме цей стан можна визначити, як найвищий рівень естетичної культури [7, с. 39].

Деякі твори або їх фрагменти можуть по аналогії викликати в слухачів наявність шуму лісу, струмочка чи голосу птахів [17, с. 82]. За допомогою такої музики можна в дитині, в її уяві викликати певні асоціації з досвідом перебування у лісі на галявині близько річки, шум моря.

Музика – це також загущування емоцій, які учень, як виконавець, повинен регулювати через власні естетичні розуміння та пережиття, які відкриваються йому через пізнання та аналіз твору [11, с. 22].

Естетика керується відповідними правилами та нормами, відповідно до яких треба даний твір виконувати і відповідно до яких відбувається подія сприймання такого твору [7, с. 34].

Наприклад, працюючи над звуком вчитель повинен звертати увагу на якісне видобування звуку, на його естетичний зміст, естетичну якість яка міститься саме в цьому звуку. У зв'язку із підкреслюванням відповідної якості видобутого звуку появляється в дитини емоційне задоволення, яке в кінцевому результаті стане естетичним задоволенням [7, с. 24–25].

Вплив поетичного тексту на етично-естетичне виховання.

Повертаючись до джерел, педагогіка пропонує багату народну творчість, як зміст навчання і виховання. Вивчаючи з першокласниками ноти, звуковисотність, їхнє місцезнаходження на клавіатурі, ритм, тривалості і т. д., варто звертати увагу

дитини на елементи етичні і естетичні, які знаходяться в народних піснях. На основі їхнього змісту можна говорити про формування вражень, почуттів і поведінки [8, с. 61]. Декілька прикладів української народної творчості, які вивчаю з моїми учнями на перших уроках занять по фортепіано методом «Чотирьох маленьких кроків». Четвертий – гра зі співом поетичного тексту, і що в цьому процесі вихованець виховує себе самого. Це він є суб'єктом едукативно-виховного процесу.

Варто ще раз нагадати, що виховання повинно відбуватися у процесі діалогування вчителя і учня.

Текст пісень читаємо з дітками і відштовхуючись від народної мудрості діалогуюємо з дітьми на різні задані теми, або такі, які виникають зі змісту посередньо. Народна творчість багата не лише в красу, а й в життєву мудрість, яка опирається на глибокому досвіді і передається з покоління в покоління:

«Прийди, прийди сонечко під моє віконечко» – разом з дитиною розмовляємо про стосунки з природою, про ставлення до природних теплових ресурсів, бо дальший текст говорить: «будемо ся гріти, як маленькі діти». Можна також зачіпити тему ощадного використання електроенергії. Вміння використовувати ранкову пору дня для більш ефективної праці. Разом з сонцем встає енергія.

«Дйби, дйби, дйби би, пішла баба по гриби» – знову наше ставлення до природи. Проговорити де ростуть гриби, як дитина повинна поводитися у лісі, як правильно збирати гриби, які гриби існують, чи усі можна їх їсти. Що людина відчуває коли спілкується з деревами. Які тваринки живуть у лісі. Але друга частина має моральний характер: «а дід по опеньки в неділю раненько». Звертаючись до моральних цінностей варто звернути увагу на те, куди в неділю раненько йдуть християни: до храму Божого. Вказати до Кого ми йдемо, як маємо поводитися у храмі, що дає для нашого життя молитва. Звернути увагу на те, що неділя, це день коли Бог нам дозволяє відпочивати, звичайно можна це робити також на лоні природи, але після того коли ми виконаємо свій християнський обов'язок.

«Довго в школу ми ходили: ква-ква-ква... Нас лічити не навчили: ква-ква-ква...» – розмова з учнем про шкільний обов'язок, що музична школа це також школа, яка вимагає від учня дисципліни в навчанні, послідовності, витривалості,

яка «лікує лінь». І обов'язково звернути увагу на виконання домашнього завдання. Бо жабки, які скаржаться в пісеньці можливо не були уважні на уроці, або ж не відпрацьовували вдома заданий матеріал.

«Я лисичка, я сестричка не сиджу без діла, я гусятка пасла, полювать ходила» – тема працьовитості, зайнятості дитини. Тут можна поговорити про правильне використання часу. На що ми його використовуємо: на добрі вчинки, на навчання чи на серфування у смартфоні? Які загрози несе змарнований час. Друга частина також сприяє розмові на теми морально-етичні: «а тепер мені в неділю треба відпочити, свою хатку гарнесеньку треба прикрасити». Розмова про «недільний відпочинок» перш за все християнський: чи варто в неділю прибирати, прати, робити покупки? Коли це мають робити християни? Як можна і потрібно провести недільний чи святковий день в родинному колі, відвідуючи бабусю і дідуся, спілкуючись з друзями, провідуючи і допомагаючи людям хворим, можливо пораненим (сьогодні їх багато у кожному госпіталі) і т. д.

«Мишка, мишка, чом не спиш? Чом у нірці шелестиш? – Я боюся, сестро спати, прийде кіт у сні хвостатий» – варто з дитиною порозмовляти на тему відчуття страху (коли повітряні тривоги!), як можна з ним боротися. Також можна розповісти про життя і «діяльність» мишок та котів. Яку шкоду завдають мишки і про домашніх котиків, як за ними треба доглядати, що їх не можна бити і вбивати, чим їх годуємо і т.д.

«Галя по садочку ходила, золотий перстенок згубила» – цінність матеріальна речей, їхнє місце у повсякденному житті. Також можна порозмовляти про переживання, які пов'язані із втратою, або поламкою якоїсь цінної для дитини речі: машинки, або ляльки. Про дбайливе ставлення до речей, також тих, які отримуємо, як дарунок від наших близьких. Можливо Галя цей перстенок отримала від когось рідного і їй сумно з того приводу, що вона втратила цей подарунок. Що робити, коли ми знайдемо загублену кимось річ, що необхідно повернути знахідку власнику і т.д.

«Загадала бабусенька тай забагатіти, підсипала куряточкам, щоб вивели діти» – цінність матеріальних багатств. Що цінніше – матеріальне чи духовне? Що

підсипала бабуся? Ким будуть ті «діти». Ставлення до маленьких курочок, качечок, пташок, які інколи випадають з гніздечка.... Наша природа – наше народне багатство.

Варто шукати таку народну творчість, яка буде вчити дітей правдивого патріотизму: любові до свого народу і своєї землі з одночасним пошануванням наших сусідів-народів.

Варто також впроваджувати пісні релігійного змісту, такі як: «Ой, хто-хто Миколая любить», «Нова радість стала», «Добрий вечір тобі», «Бог предвічний». Адже завдяки прийняттю християнства в український народ влився християнський дух, який «дав зміст і розвоєву силу культурно-освітнім і мистецьким цінностям» [1, с. 108].

Висновки. Сучасна педагогіка вимагає від учителя крокувати з духом часу. Сьогоднішній час несе необхідність реформи, як повернення до джерела та до цінностей, особливо до Бога. Це Він є остаточною міркою нашої етики, моралі і естетики, як Творець усього.

Дитині треба прививати правильне ставлення до цінностей, до моральної поведінки та до краси. Педагог-піаніст, для кращого виконання завдань, які ставить перед ним реформа освіти, повинен працювати над самим собою, щоб стати чесним свідком християнської мораль: любові, справедливості, поваги, пошани, чесності і т.д. Він також має стати свідком краси: через свою мову, одяг, ставлення до роботи, до робочого місця. В предметі, якого навчає, має сам перше бачити естетичну цінність, щоб нею заразити своїх вихованців. Особливо у класі фортепіано треба дбати не лише про добірку гарних, мелодійних творів, а й про естетику звуку, якими ті твори виконуються, про правильну форму твору (тоді він буде красивим). В остаточному – це має бути красиве сценічне виконання в часі екзамінаційного випробування, для зняття стресу у дітей також атмосфера екзамену повинна бути зичливою і красивою.

Необхідно пам'ятати, що учень це не предмет, а суб'єкт у виховному процесі, тому потрібно враховувати усі його предиспозиції і бажання самовдосконалення в етичному і естетичному напрямку.

Отже, на уроках фортепіано вчитель повинен пам'ятати про можливість використання не лише міжпредметний зв'язків, а й міжшкільних зв'язків: загальноосвітньої школи з музичною. Це причиниться до кращого запам'ятовування дитиною змісту, а також буде розширювати її всесторонні здібності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барвінський В. *З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи* / упор. В. Грабовський. Дрогобич, 2004.
2. Вишневецький О. *Українська педагогіка на старті реформ*. Дрогобич, 2015.
3. Дердзяк Л. Зацікавлені вихованням (загрози сучасної сім'ї). *Studia Leopoliensia*. 6/2013, Lwów, 2013, С. 325–348.
4. Croce B. *Zarys estetyki*. Kraków, 1962.
5. Czarnik T. Odpowiedzialność i jej kształtowanie w szkole. *Etyka w szkole. Jak nauczać* / red. Z. Sareły, Warszawa, 1997. С. 93–98.
6. Frączek Z. *Pedagogiczne i etyczne aspekty opieki szkolnej. Etyka w szkole. Jak nauczać* / red. Z. Sareły, Warszawa, 1997, С. 175–184.
7. Gołaszewska M. *Kultura estetyczna*, Warszawa, 1989.
8. Homplewicz J. *Nauczanie etyki czy kształtowanie postaw etycznych? Etyka w szkole. Jak nauczać* / red. Z. Sareły, Warszawa 1997, С. 56–62.
9. Jadczyk R. *Etyka w szkole – uczyć myśleć i działać odpowiedzialnie. Etyka w szkole. Jak nauczać* / red. Z. Sareły, Warszawa 1997, С. 23–37.
10. Krąpiec M.A. *Człowiek w kulturze*, Rzym-Warszawa, 1990.
11. Kuczera-Chachulska B. *Mickiewicz – Chopin. W kręgu genealogii i estetyki*, Warszawa, 2012.
12. Ławrowska R. *Edukacja muzyczna w szkolnictwie powszechnym, Edukacja muzyczna. Studium teoretyczno-praktyczne* / red. R. Ławrowska, B. Muchacka, Kraków, 2022. С. 111–155.
13. Moń R. *Jak uczyć etyki, by nie stać się gawędziarzem lub ideologiem? Etyka w szkole. Jak nauczać* / red. Z. Sareły, Warszawa 1997, С. 51–55.

14. Olewicz T. *Poszanowanie podmiotowości a postawa odpowiedzialności. Etyka w szkole. Jak nauczać* / red. Z. Sareły, Warszawa, 1997. C. 80–92.
15. Olbrycht K, *Odpowiedzialność pedagoga w nauczaniu etyki. Etyka w szkole. Jak nauczać* / red. Z. Sareły, Warszawa, 1997. C. 71–79.
16. Rembierz M. *Refleksja nad rolą etyki w kontekście szkoły i wychowani, Etyka w szkole. Jak nauczać* / red. Z. Sareły, Warszawa, 1997. C. 99–108.
17. Stępień A.B. *Propedeutyka estetyki*. Lublin, 1986.
18. Szulakiewicz M. *Kulturowe i filologiczne uwarunkowania etyki w szkol., Etyka w szkole. Jak naucza* / red. Z. Sareły, Warszawa 1997, C. 38–50.
19. Uchyła-Zroski J. *Aksjologiczny wymiar edukacji muzycznej człowieka, Edukacja muzyczna. Studium teoretyczno-praktyczne* / red. R. Ławrowska, B. Muchacka. Kraków, 2022, C. 29–54.
20. Uchyła-Zroski J. *Edukacja muzyczna w systemie nauk o wychowaniu. Edukacja muzyczna.*
21. *Studium teoretyczno-praktyczne* / red. R. Ławrowska, B. Muchacka, Kraków 2022, C. 10–28.
22. Woroniecki J. *Katolicka etyka wychowawcza. Etyka ogólna*, t. I. Lublin, 1995.

ТЕЗИ

Марина ВОЙЦЕЩУК,
асист. кафедри тележурналістики ФКіТБ
Київського національного університету
культури і мистецтв;
Ганна ТКАЧЕНКО,
асист. кафедри режисури кіно і телебачення ФКіТБ
Київського національного університету
культури і мистецтв

ФОРМУВАННЯ ЗВУКОЗОРОВОГО ОБРАЗУ В ПРОЦЕСІ СПРИЙНЯТТЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ТВОРУ: ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті розкривається питання формування звукозорового образу в процесі сприйняття аудіовізуального твору в контексті психології. Проаналізовано наукові підходи за допомогою яких вивчався звук як феномен в процесі розвитку новітніх технологій звукозапису і обробки звуку. З'ясовуються питання, яку роль відіграє звук у фільмі в контексті сприйняття та як звуковий контент впливає на глядацьку аудиторію.

Ключові слова: *сприйняття, звукозоровий образ, аудіовізуальний твір, кіно, музика, звуковий супровід.*

Звук не завжди був однією з основних частин аудіовізуального твору. Кінематограф з самого початку був «німим», лише з плином часу все більше і більше уваги приділяли саме звуковому супроводу. Наразі додавання звуку є одним з основних процесів під час продакшену фільмів. Його роль у кінематографі зростає, звук вважається невід'ємною складовою для розуміння і сприйняття аудіовізуального твору. Кінематограф і сьогодні продовжує далі розвиватися у цьому напрямі, тому питання щодо психологічного аспекту у формуванні звукозорового образу на глядача в аудіовізуальному творі є актуальним. Для звукорежисерів аудіовізуальних творів, однією з основних задач є грамотна імплементація звукового супроводу, аби донести аудіо-інформацію у повному її обсязі. Відповідно,

фахівці аудіовізуального мистецтва мають володіти всіма можливими звуковими технологіями та інструментами.

Аудіовізуальне мистецтво та його складові досліджуються у великій кількості наукових робіт. Але досліджень присвячених саме звуковій складовій аудіовізуальних творі значно менше, ніж тих, що розглядають візуальний компонент аудіовізуальних творів. Однак є декілька визначних досліджень останніх років.

Науковці А. Барбоса та К. Діжон [5] дослідили звук, як одну з основних складових аудіовізуального твору. Вони розглянули прийоми та інструментарій для створення вдалого звукозорового образу. Визначив роль звуку в аудіовізуальному мистецтві, дослідив взаємодію зображення звукового супроводу та створення звукозорового образу С. Железняк [2]. Музичне оформлення ігрового фільму дослідили Л. Єременко та А. Кічапіна [1]. Дослідники Т. Юник та М. Царев розглянули питання саундтреку в сучасному кіно [3]. Сучасні технології запису звуку розглядали Т. Юник, Л. Рязанцев, С. Горевалов [4].

Протягом ХХ–ХХІ століть звукова складова кіно розвивалася починаючи з повної її відсутності у німому кіно до надскладного звукового супроводу сучасної кіноіндустрії. Еволюція звуку в кіно представляє собою рух від розширення екранного простору за допомогою позаекранного озвучення (музика, шум, голос), технічного розвитку запису, тобто освоєння запису на плівку внутрішньокадрового та позакадрового простору до зображення складної звукової образності, що впливає на розвиток аудіовізуального простору кінострічки. Більше того, впродовж усього періоду розвитку звук був відображенням не лише технічних та художніх аспектів, але й соціально-історичних феноменів, що відбувалися в житті людей у певний проміжок часу.

Сьогодні звуковий супровід і музика є невід'ємною частиною у сфері аудіовізуального виробництва, а саме кіноіндустрії. Аудіо складова кінофільму активно почала вивчатися і досліджуватися з моменту появи «розмовного кіно» (англ. talkie) в 1920-х роках. Слід сказати, що Діон Хенсон у своїй статті «Історія звуку у кіно» цитує Томаса Едісона, винахідника фонографу: «У 1887 році мені

спало на думку, що якби був такий інструмент, який робить для ока те, що робить фонограф для вуха, то можна було поєднати ці дві складові і транслювати їх одночасно». З цього приводу доцільно зазначити, що звукозапис фактично з'явився дещо раніше кінематографа [6, с. 8].

Варто звернутися до праць з психології, що досліджують типи сприйняття інформації, так, видатний психолог Вільям Джеймс виділяв: візуальний, аудіальний та кінестетичний види сприйняття [7, с. 355]. Згодом науковці виділили ще один тип – дігитальний. Отже, візуали – це люди, у яких домінує візуальний тип сприйняття, вони сприймають інформацію через зорові образи, звертаючи значну увагу саме на зображення, спецефекти, місце дії, краєвиди. В свою чергу, у аудіалів краще виражений аудіальний тип сприйняття, вони в першу чергу акцентують свою увагу на звуки, музику, інтонацію тощо, сприймають інформацію через аудіальні канали. З цього приводу важливо сказати, що люди не мають одного конкретного типу сприйняття, вони поєднують у собі декілька різних видів.

При поєднанні одразу кількох каналів, інформація краще сприймається і засвоюється. Варто зазначити, що аудіовізуальних творах є звукова та візуальна складові, якщо прибрати хоч одну, значна частина корисної інформації буде втрачена. Саме тому звук у кіно відіграє надзвичайно важливу роль. Так, вдало поєднавши музику, звуки, голоси та зображення, режисери можуть досягти повного емоційного занурення, співпереживання та участі глядача під час перегляду кінострічки. Інколи завдяки влучно поєднаному звуковому супроводу можна передати те, що неможливо зобразити візуально.

Науковці Альваро Барбоса та Крістін Діжон [5, с. 87–89] у своїй праці «Основа аналізу звуку фільму: концептуальний інструмент для інтерпретації кінематографічного досвіду» поділяють використання звуку на два види: дієгетичний та недієгетичний (англ. diegetic, non-diegetic). Вони також виділяють ще два окремі види, в основі яких лежать перші два: метадієгетичний та оніричний (англ. meta-diegetic, oneiric sound).

Дієгетичний звук складається зі звуків, які присутні у сцені як репрезентація акустичних і звукових елементів, які існують у вигаданому світі, представленому

як реальне життя, ніби глядач безпосередньо поміщений у сцену. Дієгетичний звук вважається об'єктивним, це аргументовано тим, що якби глядачі були героями сцени ці звуки вони сприймали би об'єктивно. До таких звуків належать сигнали автомобілів у місті, гавкіт собак, кроки, закриття дверей, діалог між людьми, музика з радіо тощо [5, с. 88–89].

Недієгетичні звуки – це будь-які акустичні елементи, що додаються з метою драматизації, але не є частиною вигаданого світу. До таких звуків дослідники відносять позакадровий голос, спеціальні звукові ефекти, музику. Дуже поширеною технікою є перехід від недієгетичного до дієгетичного звуку, при появі видимого джерела звуку у кадрі. Поняття метадієгетичного звуку, як специфічної концепції звукового дизайну було введено Клаудією Горбман. Тож це звук який уявляє персонаж, він є його особистим сприйняттям, фантазією, або навіть галюцинацією, тобто зміненим відображенням реальності. Онїричний звук же тісно пов'язаний з метадієгетичним. Він відтворює стан людини, коли вона починає сприймати реальність як сон. Певні події у стрічці змушують персонажа перейти на стан схожий на сон. Під час цього переходу дієгетичні звуки або зникають або відходять на задній план, в той час як в центрі уваги грає задумлива музика. Зазвичай онїричний момент завершується різким переходом від недієгетичних звуків до повністю дієгетичного звукового супроводу [5, с. 88–89].

Висновки. Отже, поєднання зображення і звукового супроводу дало великий поштовх для розвитку аудіовізуального мистецтва, а саме кінематографу. Існують різні наукові підходи за допомогою яких вивчався звук, як феномен, створювалися нові технології звукозапису чи обробки звуку. Багато досліджень були спрямовані саме на з'ясування, яку роль відіграє звук у фільмі, у створенні та сприйнятті образів. За останні роки надзвичайно збільшився інструментарій звукорежисерів для зміни тембрових характеристик, маніпулювання положенням звуку, зміни гучності тощо. Звуковий супровід в аудіовізуальних творах розвивався крок за кроком з появою тих чи інших технологій певного періоду, відповідно сучасні технології дають змогу передавати звук у повному його спектрі та сприяють формуванню звукового образу в аудіовізуальних творах на глядача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Єременко Л., Кічапіна А. Музичне оформлення ігрового фільму. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2021. 4(2). С. 252–259. URL: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248737> (дата звернення: 15.11 23).
2. Желєзняк С.В. Взаємодія звуку й зображення в сучасній аудіовізуальній культурі. *Культурологічна думка, [e-journal]* 22. 2021. С. –171–178. URL: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.171-178> (дата звернення: 17.11 23).
3. Юник Т., Царе М. Саундтрек в сучасному кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2021. 4 (1). С. 67–77. URL: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235086> (дата звернення: 16.11 23).
4. Юник Т., Рязанцев Л., Горевалов С. Сучасні технології запису звуку. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2022. 5(1). С. 64–69. URL: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257180> (дата звернення: 15.11 23).
5. Barbosa A., Dizon K. The film sound analysis framework: a conceptual tool to interpret the cinematic experience. *Journal of Science and Technology of the Arts*. 2020. Vol. 12, n. 2. pp. 81–96.
6. Hanson D. The History of Sound in the Cinema. The 1997 Bernard Happé Memorial Lecture. *Cinema Technology*, [online]. 1998. pp. 8–13. URL: <https://thesounddesignprocess.files.wordpress.com/2012/04/dion-sound1.pdf> (Accessed: 5 November 2022).
7. James W. The Principles of Psychology, [online]. Available at: <http://www.public-library.uk/ebooks/50/61.pdf>. (Accessed: 5 November 2022).

*Ірина ГАВРАН,
канд. пед. наук, доц.
кафедри майстерності актора ФКіТБ
Київського національного університету
культури і мистецтв*

СЦЕНАРНО-ПОВЕДІНКОВИЙ АНАЛІЗ ПЕРСОНАЖУ У ФІЛЬМАХ ЖАНРУ ПСИХОЛОГІЧНА ДРАМА

У статті розглянуто питання щодо сценарно-поведінкового аналізу фільмів жанру психологічна драма, розкрито специфіку особливостей роботи персонажа у рамках аудіовізуального продукту. Враховано вплив визначеного жанру на напрям розвитку сюжетних арок персонажів, прописаних у сценаріях аудіовізуальних творів. Визначено стрижневі аспекти поведінки героїв та фактори побудови персонажу під час роботи над сценарієм в контексті урахування психології людини.

Ключові слова: *сценарій, жанр, фільм, персонаж, психологічна драма.*

Сценарій аудіовізуального твору визначає основу майбутнього проекту створеного, як для комерційного поширення, так і для наповнення культурного спадку країни, представником якої є компанія, що виробляє даний продукт. Однак, будь-який сценарій оповідає історію певних персонажів, чітка та детальна побудова яких визначає рівень залучення глядача до перегляду та споживання аудіовізуального твору.

Дана тема знайшла свій відбиток у багатьох дослідженнях України та світу. Вдало обґрунтував маніпулятивну поведінку людини П. Лісовський [3]. У його роботі визначені ключові деталі маніпулятивної поведінки людини, а також фактори, які визначають такі дії. Пов'язав девіантну поведінку людини з психологічними проблемами самооцінки І. Попович [6]. Проаналізував соціальне явище довіри та пов'язав її з психологією людини Ф. Фукуяма [8]. Техніки трансформації як своєрідна форма перевтілення актора, дослідила А. Медведєва [5]. Дослідники М. Барнич та Г. Рожко розглянули проблематику акт створення ролі в кінематографі та театрі [1].

З метою розуміння особливостей роботи персонажа у рамках аудіовізуального продукту, сучасному глядачеві та представникам сфери кіно варто провести розбір даного персонажа, акцентуючи увагу на ключових подіях сюжету. Так, культовий фільм Федеріко Фелліні «8½» 1963 року випуску був великою мірою та автобіографічним твором режисера. Він, як і головний герой Гуїдо, не пам'ятав, який мав зняти фільм, тому вирішив створити аудіовізуальний продукт про муки режисера, що забув, який фільм він має зняти [2]. Такий підхід може здатися непрофесійним, і у цього твердження є своя група підтримки. Однак він не заперечує факту успішного створення фільму, а також наповнення його особливостями, притаманними жанру психологічної драми. Робота італійського режисера мала вагомий вплив на формування образу головного героя, за допомогою якого митці транслюють свої ідеї та піднімають ідеї спільноти сьогодення.

Слід зазначити, що людина, яка рефлексує стосовно свого минулого, переживає певну кризу, що нерідко супроводжується порушенням невирішених етичних питань. Так, у фільмі «8½», режисер якого зафіксував власний життєвий досвід та рефлексію у формі ігрового кіно, є лаконічною ілюстрацією даного явища. Отже, шляхом створення обгортки «виробничого пекла» навколо головного героя, Федеріко Фелліні вправно використовує нарративну складову сценарної майстерності, з метою підкреслення внутрішнього конфлікту головного героя фільму.

Доцільно сказати, що П. Лісовський розглядає маніпулятивне спілкування як дію, яка несе за собою егоїстичні інтереси одного або більше учасників діалогу. Саме це призводить до порушення етики комунікації як такої [3, с. 58]. Отже, персонаж Гуїдо розкривається глядачеві як людина, якій притаманні маніпуляції у ставленні до жінок, але водночас і ментально вразливої людини.

Аналізуючи сказане вище, можна сказати, що персонаж Федеріко Фелліні – кінорежисер Гуїдо, є яскравим представником італійської психологічної драми та зображує внутрішній конфлікт творчої людини, що ототожнює власні егоїстичні марення із реальністю. Митець за допомогою власного досвіду, закарбував на екрані психологічний портрет представника Італії другої половини ХХ-го сторіччя

та вплинув на підхід щодо створення образу головного героя італійських сценаристів у подальшому, яскравим прикладом чого став, наприклад, фільм Паоло Соррентіно «Велика краса» 2013-го року випуску [7].

У контексті українського кінематографу сюжети фільмів часто розгортаються навколо тих чи інших ментальних переживань персонажів, що у свою чергу визначає жанр таких стрічок як психологічна драма.

Обдарований український актор, і безумовно, талановитий режисер та сценарист, Іван Миколайчук, є яскравим представником українського кінематографу, його роботи є пластами екранного простору у жанрі психологічна драма. Так, його персонаж, Філософ Фабіан, був втілений у фільмі «Вавілон ХХ» 1979 року випуску за допомогою акторських здібностей самого режисера. Так, С. Тримбач приводить твердження самого режисера щодо персонажа Фабіана: «Народний філософ – закономірне породження народного середовища. Персоніфікований дух його, котрий споглядає, осмислює самого себе у цілісності світу» [4].

Головний психологічний конфлікт Фабіана закладений у протиріччі його бажань з моральним компасом; ця тема закладена у його стосунках з жінкою, так маємо не зовсім класичний конфлікт нерозділеного кохання. Персонаж Івана Миколайчука, Філософ Фабіан, є уособленням інтелектуальної людини, для власних поглядів якої реальний світ є неприйнятним. Через відсутність змоги прийняти себе у ньому, як його частинку, головний герой відсторонюється від нього шляхом власного морального компасу і принципового кодексу, тим саме блокуючи для себе свої справжні внутрішні бажання і почуття. Цей персонаж є чітким відображенням глядача пострадянського періоду, який страждає тотожними проблемами. Саме за умови врахування психології спільних рис із глядачем-сучасником під час створення персонажа, автор кінострічки зберігає «достовірність» зображувального у сприйнятті глядача, адже, як стверджував сам Іван Миколайчук: «Оскільки є впевненість у тому, що повідане нам було насправді, але ніхто вже не заручиться, що було саме так, а не інакше» [4, с. 7].

Таким чином, Філософ Фабіан, як персонаж української психологічної драми є певним зрізом суспільства. Фабіан, за рахунок глибини своєї сценаристської,

режисерської та акторської проробки, відображає проблеми людини і суспільства, до якого вона не готова. За рахунок закладення у такого персонажа поглядів і почуттів глядача, герой є яскравим і самобутнім як у українському, так і у світовому кіно, та може слугувати як приклад для дослідження, з метою висловлення власної думки у сценарній формі та втілення сценариста крізь проблеми персонажа на етапі його написання.

Висновки. Отже, враховуючи вплив визначеного жанру на напрям розвитку сюжетних арок персонажів, прописаних у сценаріях аудіовізуальних творів, побудова персонажа-героя на джерелах, які не містять доказів достеменності поведінки людини і тих чи інших обставинах, може суперечити жанру фільму та призведе до браку якості створеного кінопродукту. Відповідно, визначаючи ключові деталі поведінки героїв та фактори, чим спричинена дана поведінка у конкретних обставинах, ми можемо стверджувати, що важливість обґрунтованої побудови персонажу під час роботи над сценарієм за допомогою звернення до психології людини, є невід'ємною частиною при створенні кінопродукту жанру психологічна драма.

СПИСОК ВКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барнич М., Рожко Г. Акт створення ролі в кінематографі та театрі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2020. № 3(2). С. 182–189. URL: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217638>

2. Дацюк А. Сни, клоуни та Рим: з чого складається світ Федеріко Фелліні. *Вертиго*, 2020. URL: <https://vertigo.com.ua/about-fellini-world/> (дата звернення 2 червня 2023).

3. Лісовський П.М. Маніпуляція свідомістю: сутність, структура, механізм у сучасному трансформаційному суспільстві (соціально-філософський аналіз). Київ: Видавництво Національного педагогічного ун-ту ім. М.П. Драгоманова, 2006. 200 с.

4. Тримбач С. Тіні Івана Миколайчука. Локальна історія. 1980. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/tini-ivana-mikolaichuka/> (дата звернення 1 червня 2022).
5. Медведєва А. Техніка трансформації як своєрідна форма перевтілення актора. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2018.№ (1). С. 18–27. URL: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.1.2018.140832>
6. Попович І. Самооцінка як критерій соціально-психологічних очікувань. *Проблеми загальної та педагогічної психології: збірник наукових праць Інституту психології ім. Г.С. Костюка НАПН України*. 2020. Т. XII, 3. 2010. С. 326–333.
7. Філатов А. Про фільм «Велика краса» Паоло Соррентіно. 2015. КАТ-Інсайт. URL: <https://www.cutinsight.com/vpoiskahvelikoykrasoty-2/> (дата звернення: 2 червня 2023).
8. Fukuyama F. *Trust: The Social Virtues and the Creation of Prosperity*. New York : The Free Press. 1995. 457 p.

Олег ДРАЧ,
засл. артист України,
доц. кафедри музично-сценічного мистецтва
Муніципального закладу вищої освіти
«Київська Академія мистецтв»;
запрошений актор осередку
театральних практик «Gardzienice»
(м. Люблін, Польща)

АВТОРСЬКИЙ МЕТОД КРЕАТИВНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ

Тема, з якою автор взаємодіє і яку досліджує, можна сказати усе своє життя, є акторською грою. Взаємодія провокує процеси дослідження. Тобто ставлення запитань і знаходження відповідей. Школа, якою б вона не була за фаховістю, найчастіше форматує нас тим, що відповіді на наші запитання мають інші, ті, котрі краще знають предмет запитань. Але ж гра є грою. У будь-якій грі відбуваються парадокси виходу за межі знаного. Щоб переграти супротивника у будь-якій грі, треба вміти виходити за межі знаного не руйнуючи самої природи гри. Вихід за межі знаного є відмовою тривати у координатах, котрі апріорі оперують відомим логічним алгоритмом, як у вчиненні дії так і в очікуванні відповіді візаві. Вихід за межі відомого, відповідно є кроком по за межі дійсного і одночасно є входженням у простір протилежного.

Виникає питання: Чи знання справді є тим єдиним опертям свідомості, завдяки якому ми вчиняємо крок у невідоме? Накопичення знань, є необхідністю для такого вчинку, але рушієм наміру ступити крок у невідоме є *VIRA* в саму можливість такого вчинку. Отже не знання, а віра спонукає нас до творчого вчинку. Напевно К.С. Станіславський добре це розумів і першим вивів формулу акторської гри; «*Віра у запропоновані обставини*», котра відкриває актору перспективу до такого вчинку, як вихід за межі знаного. Зрештою це стосується не тільки театрального актора. Здатність вірити у можливість зустрічі з новим є основою будь якої творчості людини. Віра є ключем до зустрічі з новим досі невідомим. Віра відкриває і рятує. Саме на вірі у нове, а не лише тільки на знаннях старого, тримається розвиток, як самої школи так і справи, котрій служить та чи

інша школа. То ж чи не є школа передусім інструментом зустрічі людини з незаним і невіданим, щоб перетворити це саме невідоме у знане і в процесі отого перетворення пізнавати себе, як істоту творчу, що одвічно ставить запитання і одвічно знаходячи відповіді, пізнає, в першу чергу, безмежжя перспектив розвитку своєї особистості, а вже потім опановує конкретні виробничі здобутки? – Питання риторичне, але одвічне. І саме по відповіді на це запитання людина вибирає вектор власного поступу; виробник чи дослідник.

Для виробника основою є фіксовані знання. Для дослідника, знання є причиною для сумніву, що знімає фіксацію і тим самим спонукає відкривати простір зустрічі з новим невіданим. Але самих сумнівів стосовно знаного, мало. Сумніваються многії, а вчиняють одиниці. Так само мало і лише тільки самих знань. Знання без вчинку, мертві. Знання нікуди не діваються. Знання завжди з нами, бо вони і є нами, але у випадку дослідника, його творчість є креативною грою знаним на полі невіданого. І така гра стає можливою лише тільки за умови *віри актора у запропоновані обставини*.

Без віри актор буде тільки прикидатися. Оперуючи лише тільки знаним, актор створює мертву гру. Жива гра, як і живий театр, потребує чуда. А чудо на театрі стається за умови віри актора у зустріч з собою новим і досі невіданим. Саме тоді з актором відбувається преображення, такий актор здатний священнодіяти на сцені. Для розуміння природи цієї істини потрібним є досвід зустрічі з учителем котрий в процесі навчання учнів сам відкриває таємницю природи творчості і здатен передавати ключі до відкриття цієї таємниці учням. Першим з основних ключів і є – Вірю, другим – Знаю, третім – Вмію. Але основним ключем і найголовнішим ключем є Розуміння себе, тобто СВОГО ВЛАСНОГО Я. Чому Я таким є? Адже запропоновані обставини без Я нічого не відкривають. Чи не є школа отими запропонованими обставинами пізнавання власного Я? Адже кажуть майстри, що навчити нікого нічому не можна, можна тільки самому навчитися. Самому пізнавати своє Я.

Розумний арлекін – актор, про якого мріяв Лесь Курбас, є актором модернового ігрового театру, оскільки є в першу чергу дослідником, а не виробником.

Вектор вибору Курбаса зрозумілий кожному, хто наважився вийти за рамки виробничого цеху, ступивши у лабораторію *Розумного арлекіна*. А що є театральною лабораторією? Адже будь-який театр по своїй природі вже є ігровим, а значить, що є в першу чергу повинен бути лабораторією, а вже потім фабрикою чудес.

Усвідомлення цього одразу позначиться на якості самої продукції театру – виставах. Це стається тільки завдяки акторсько-режисерській лабораторії, де відбувається переродження актора виконавця на актора-креатора. Тоді, якість акторської гри і якість режисерської думки бринить свіжістю пізнань нового. Тоді, відповідно, й тексти драматургів матимуть таку ж саму природу. «*Розумний Арлекін*», в першу чергу є особистістю, а вже потім актором, режисером і письменником (драматургом). Особистість у мистецтві ось хто такий – *Розумний Арлекін!*

Розумний Арлекін по природі своїй є таким, що рве пута сну, будить неспокій пізнань, бунтує проти сталості звичок, догм традицій, воскрешає життя на сцені і в серцях глядача.

Розумний Арлекін, – це неспокій. Постійний бунт. Це головний біль усіх чиновників усіх часів і народів, театральний інструмент боротьби з деградантами і паразитами цивілізації. Ось чому його так бояться ті, хто спить, хто присипляє люд, бо «*Розумний Арлекін*» є Перелесником, що зриває маски кожному і всякому.

Символом сцени і знаком театру є Маска. Інтрига театру є той, або те, що є за маскою. Маскарад театру спрямований на зривання масок глядача через маскування акторів. Всім відомо, що принцип маскування актора є його грою з публікою. В момент одягання маски актор показує публіці, що маскарад і є її справжнім життям, а коли актор зриває з себе маску, він стає прозорим і щирим. Цим самим актор показує публіці щось дещо більше за гру, і сповіщає публіці щось значно глибше за історію персонажа. Цей принцип гри є принципом блазня, що має право говорити правду королю.

На театрі в цьому простому блазнюванні актора – «*Розумного Арлекіна*» серйозні змісти набувають забавного грайливого тону балаганного правдо мовлення

про заборонене, табуйоване, заказане і тим самим відкривають людині очі, як на суть речей страшних, жорстоких, трагічних так і на суть речей комічних, смішних, веселих, дотепних.

Дві маски, та, що ридає і та, що сміється. За ними є людина, особистість, демаскована сутність актора, як точка єдності протилежностей, володіюча головним ігровим інструментом – ВІРОЮ, вміюча ним чинити перетворення відомого і знаного в незнане і невідоме, старого в нове, мертвого в живе.

Така формула гри «*Розумного Арлекіна*», котрий завжди стоїть над усім цим балаганом і маскарадом, бо він завжди у русі тілом і духом, словом і ділом. *Школа Розумного Арлекіна* покликана мудрістю, котра триває завжди, як триває сіяння галактик. Напевно той, кого людина має за бога, і є Мудрим Арлекіном, котрий через вертеп маскараду, який ми називаємо життям, відкриває людині таїну змістів самої природи. Відкриває в людині бога, котрий грою в людину пізнає себе.

Наталія ЛИТВИНЕНКО,
*асист. кафедри режисури кіно і телебачення ФКіТБ
Київського національного університету
культури і мистецтв;*
Наталія НАУМЕНКО,
*асист. кафедри режисури кіно і телебачення ФКіТБ
Київського національного університету
культури і мистецтв*

НОВИННИЙ КОНТЕНТ У КОНТЕКСТІ ВЗАЄМОДІЇ ІЗ ГЛЯДАЧЕМ

У статті проаналізовано специфіку новинного контенту в контексті взаємодії із глядацькою аудиторією. Розкрито питання щодо новин як основного контенту інформаційних та інформаційно-розважальних телеканалів. Доведено, що телебачення виконує різні функції поєднуючи в собі абсолютно різні жанри які взаємодіють між собою, а також новинний контент є основою професійної тележурналістської діяльності.

Ключові слова: *взаємодія, глядач, новинний контент, мас-медіа, інформаційний жанр, журналістика.*

Уявити нині буденність сучасної людини без втручання мас-медіа наразі неможливо, оскільки воно є найпоширенішим і все ще популярним джерелом отримання інформації. Цільова аудиторія має найбільший відсоток охоплення і представлена різними віковими категоріями. Зокрема, телебачення виконує різні функції, від інформаційної до розважальної, відповідно телебачення – це палітра, яка поєднує в собі абсолютно різні жанри, що взаємодіють між собою. Актуальним постало питання щодо висвітлення проблематики новинного контенту в контексті із глядачем. Так, новини вже не можемо віднести до виключно інформаційного жанру, оскільки вони поєднують в собі як інформаційні приводи, соціальні, економічні, політичні теми, так і курйози та перипетії, які трапляються у шоу-бізнесі.

Доцільно зауважити, що вдало описав основні правила телевізійної журналістики та специфіку роботи телебачення Е. Бойд [1]. Визначив основні правила інформаційної журналістам під час створення новинного контенту Є. Дмитров-

ський [3]. Описав процес формування українського телебачення та історію його видозмін Ю. Каганов [5]. Проаналізувала роботу українських телеканалів та підбила підсумки рейтингу медіа Н. Данькова [2]. А. Грушецький, Н. Лигачова, Н. Петренко провели власне дослідження впливу російської пропаганди в Україні [4]. Виділив основні моменти в роботі українського телебачення О. Костюченко [6].

У своєму дослідженні «Основи телевізійної журналістики» О. Костюченко зазначив, що нині «перед редакційними колективами телеканалів, у контексті сучасних суспільно-політичних реалій, постала проблема вдумливо, системно, планомірно створювати єдиний і неповторний інформаційний продукт, використовуючи для цього абсолютно все: і нове (створення інтернет-телебачення), і добре забуте старе» [6, с. 7]. Із цим постулатом можна погодитися, однак варто розуміти, що процес створення журналістського матеріалу у кожного автора чи редакції відбувається по-різному. Одні проводять збір різних фактів і думок, інші – їх розподіляють, і врешті треті – втілюють задум в реальність. У процесі цієї роботи журналіст телебачення вже уявляє риси майбутнього твору і може впритул підійти до його планування. Утім, навіть попри це, новинний контент є основою професійної тележурналістської діяльності.

Можна стверджувати, що тележурналіст – це людина, яка поєднує в собі багато функцій одночасно, адже від автора матеріалу, який працює з інформацією, залежить те, як глядач її зрозуміє. При цьому слід не забувати і про стандарти професійної етики. Тому не має бути поняття «поганий» чи «хороший», а тільки факти, і, що найголовніше – мінімізувати присутність власної точки зору. Донести новину потрібно так, як вона є, а вже тоді глядач сам повинен зробити свої висновки та сформулювати думку – «Створюючи ефект присутності глядача на місці події, тележурналістика виступає тим самим найбільш правдивим, адекватним інформаційним джерелом. За допомогою телеекрана індивід ніби сам бере участь у події, спостерігає за фактами і явищами, на підставі власних спостережень будує висновки, а тому й довіряє найбільше телебаченню», – стверджує у своїй роботі «Основи журналістики» І. Михайлин [8, с. 98].

Варто сказати, що репортаж з місця події посідає першість серед переглядів, бо цей жанр є актуальним для глядача – він хоче знати, що відбувається саме в цю хвилину, коли він не може бути присутнім на місці.

Поняття «репортаж» як жанр на телебаченні і радіо у своїй книзі «Мистецтво телевізійного репортажу» досліджували А. Лісневська та Т. Коженівська. Зокрема, вони зазначали, що «сьогодні вже склалося стійке сприйняття телевізійного твору – побачити подію на власні очі, проаналізувати, зробити висновки, сформулювати свою точку зору на цю подію. Тому дуже популярними стали передачі і сюжети у жанрі репортажу. Цей жанр найбільше, ніж інші, наближений до дійсності, тому що передбачає два основних правила: наочну відеорозповідь про подію і присутність репортера – автора на місці подій» [7, с. 9].

За таким принципом і працюють багато провідних телеканалів в Україні. Особливо ті, у яких цільова аудиторія має великий віковий діапазон. Абсолютно різні теми потрібно подавати так, щоб зрозуміли всі. Окрім цього, варто усвідомлювати: те, як глядач сприйматиме інформацію, залежить не тільки від кореспондента, який перебуває на місці події. Над створенням контенту працює ціла команда, починаючи від знімальної групи, в яку зазвичай входять журналіст, оператор, а також водій (його роль теж важлива, бо оперативно приїхати на місце події – значить, найшвидше розповісти про це в ефірі). У такому випадку частка переглядів буде чималою.

Висновки. Підсумовуючи вищесказане, варто наголосити, що новини – ледь не перший формат, який з'явився на телебаченні для інформування суспільства про те, що відбувається в країні та за її межами. Крім того, новини стали досить дієвим інструментом пропаганди та агітації для впливу на цільову аудиторію. Насамперед новини є основним контентом інформаційних та інформаційно-розважальних телеканалів. Вони є так званими «стовпами» у програмній сітці, між якими ефірний час може заповнюватися іншими різноманітними програмами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Boyd E., 2016. Television and radio journalism: the technique of news. Fifth edition. London, 425 p.
2. Dankova N., 2021. Detector of TV ratings. Results of 2021. URL: <https://detector.media/rinok/article/195866/2022-01-25-detektor-telereytingiv-pidsumky-2021-roku/> (access date 08/15/2022)
3. Dmytrovskiy E., 2022. Organization of work on television. Lviv, 89 p.
4. Hrushetskyi A., Ligachova N., Petrenko G., 2019. Information sources, media literacy and Russian propaganda: results of an all-Ukrainian public opinion survey. Analytical report. Kyiv. 80 p.
5. Kaganov Yu., 2019. Construction of «Soviet man». Zaporizhzhia, 430 p.
6. Kostyuchenko O., 2016. Fundamentals of television journalism. Ostrog, 211 p.
7. Lisnevskaya A., Kozhenovskaya T., 2013. The art of television reporting. Luhansk, 190 p.
8. Mykhaylyn I., 2011. Fundamentals of journalism: a textbook. Kyiv, 494 p.

ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ ВЧИТЕЛЯ НАД РОЗВИТКОМ МЕТРО-РИТМІЧНОГО ЧУТТЯ УЧНЯ-ПІАНІСТА

У тезах розкриваються педагогічні аспекти роботи вчителя над метро-ритмічним розвитком учня-піаніста.

Ключові слова: *ритм, почуття ритму.*

Музична освіта – досить складний навчально-виховний процес, де дійові особи – викладач і його вихованець. Викладач – навчає і виховує, а у учня в процесі відбувається формування особистості (використання знань, умінь та навичок). У центрі навчання, повинен бути учень, а завдання вчителя – привити любов до музики, навчаючи в доступній і послідовній формі, і в цьому процесі, велике значення має якісний навчальний матеріал.

Для досягнення позитивного результату, піаніст повинен вміти долати ритмічні труднощі. А. Хальм (німецький педагог) зазначив, що «Завдання вчителя не тільки в тому, щоб висвітлити учневі повний шлях, але й спонукати самостійному руху вперед». Так, методами звернення до слуху учня, вміння самому знайти відповіді на практичні питання, є вміння чути пульсацію (ритм).

Ритм (з грецької – мірна течія, розміреність) є одним з трьох основних елементів музики поряд з гармонією і мелодією, часова організація групування та послідовності тривалостей звуків, пауз, не пов'язаних з їх висотним положенням. Засобом вимірювання ритму – є метр. Так, для кожного твору, притаманний власний, неповторний ритм, який виступає організуючою величиною, яка впорядковує весь звуковий процес. Г.Г. Нейгауз: «Ніколи не забувайте, що для музиканта Біблія починається словами : спочатку був ритм : а ритм – є основою музики, і також, головною складовою усього процесу навчання гри на фортепіано». Фортепіанний матеріал, досить різноманітний з різними метро-ритмічними комбінаціями, тому головними компонентами музично-виконавського ритму є темпоритм (музична пульсація), ритмічне фразування, цезури, паузи і т. д.

Дітям потрібно пояснювати, що немає музичних творів без ритму. Почуття ритму, складається з таких структурних елементів, як групування слабких долей навколо сильних, утворення сильних метричних долей, визначених акцентами, їх рівномірне чергування, почуття єдиної ритмічної пульсації; співвідношення вартостей ритмічного рисунка, яке основане на рівномірній пульсації. «Сприйняття» метроритмічної тканини твору, відбувається під час розучування, багаторазове сприйняття і відтворення музики, приводить до підсвідомого запам'ятовування. При опрацюванні творів, вже на початковому етапі, варто користуватися термінами: долі – сильні і слабкі, темп (повільний, швидкий, помірний).

На прикладі «Марширують козаченьки» – легко пояснити учню поняття сильної і слабкої долей (1сильна і 3 слабкі), для цього задіяти інструменти – сильна доля на одному інструменті (маракас), а слабкі на іншому, або сильну долю задає вчитель, а слабкі учень і навпаки. Велику роль на розвиток почуття музичного ритму має ансамблеве музикування. Тут учень і учитель є єдиним цілим, щоб стати частиною цілого, виконавцям, необхідно вслухатися і вживатися в музичному процесі, індивідуальне відтворення кожної окремої партії об'єднується в об'єктивну спільність – динаміка, темпоритм при цьому розвивають такі здібності, як ритмічність виконання та якість звучання. За допомогою чуттєвого слухового сприйняття закономірностей ритму у творі його природного виконавського втілення в доступних піаністичних прийомах, досягаються піаністами навички ритмічної, виразної гри.

Висновки. Отже, ритмічні завдання потрібно вирішувати систематично, ускладнюючи їх до певного рівня учнів, головних завдань ритмічного характеру: поступовість, систематичність, повторність, тобто комплексне вирішення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Воробкеви Т.П. Методика викладання гри на фортепіано. Львів : ЛДМА, 2001. 244 с.
2. Кравців-Барабаш М. Моя Україна: українські пісні для малих дітей в обробці на фортепіано. Торонто, 1979. Кн. I–III.
3. Нейгауз Г.Г. Про мистецтво фортепіанної гри, 1961. 318 с.

Мирослава ЧАЙКА,
асист. кафедри тележурналістики ФКіТБ
Київського національного університету
культури і мистецтв;
Володимир ДАНИЛЮК,
асист. кафедри тележурналістики ФКіТБ
Київського національного університету
культури і мистецтв

ДО ПИТАННЯ ВТІЛЕННЯ МОДЕРНІЗАЦІЙНИХ АСПЕКТІВ ТВОРЧОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті розглядається питання втілення модернізаційних аспектів творчості Леся Курбаса в контексті аудіовізуального мистецтва. Проаналізовано технічні, зображальні та експериментальні засоби художньої виразності які виділяли Леся Курбаса серед інших майстрів сценічного мистецтва, а також піднімається питання щодо впровадження його виразальних методів які успішно використовуються в сучасному кінематографі.

Ключові слова: модернізація, сценічне мистецтво, аудіовізуальне мистецтво, творчість, Лесь Курбас.

Важливу роль у сучасному аудіовізуальному мистецтві відіграє творча спадщина Леся Курбаса. Не дивлячись на дореволюційні роки, постійний пошук та упевнений рух вперед у стані суперечки із самими собою привів митця до модернізаційного відкриття. Він першим запроваджує перевтілення людського тіла в русі на фізичному та психічному рівнях. Аудіовізуальне та сценічне мистецтво набуло новий сенс існування, з'явився революційний дух, який підняв кінематограф та театр з рутинного дійства.

Доцільно зазначити, що вдало відобразила роль внеску Леся Курбаса в аудіовізуальне мистецтво Г. Веселовська [4]. Висвітлив аспекти творчої парадигми Леся Курбаса в мистецтві Р. Біль [2]. Розглянула новаторство Леся Курбаса, розкрила тонкощі опанування акторської професії, нюанси відпрацювання володіння тілесним апаратом В. Демещенко [5]. Питання методології М. Чехова у створенні

сучасного драматургічного кінотвору розкрили у своєму дослідженні І. Гавран та В. Домбровська [3].

Доцільно зауважити, що Л. Курбас є новатором українського театру, видатним режисером та новатором модернізаційної системи в акторській професії, якої не було ані в театрі, ані в кіно. Як зазначено у дослідженні «Життя і творчість Леся Курбаса» під редакцією Б. Козака: «Курбас – новатор, видатний оновлювач українського сценічного мистецтва? Безперечно. Борець проти застарілого «народницько-етнографічного», побутового театру, речник європеїзації нашого театрального життя, революційний реформатор, який випередив своїх сучасників у намаганні відповідно до вимог доби модернізувати українську режисуру та сценічну практику, у залученні на нашу сцену перекладного репертуару? Без жодного сумніву» [6, с. 13]. Отже, він європеїзував українське аудіовізуальне та сценічне мистецтва, які були виключно національно-етнографічними та побутовими, завдячуючи митцю, цей винахід почав ставати істинно естетичним та оригінальним.

Особливістю Курбаса було те, що він практикував не лише зовнішній вигляд актора в кінематографічному та сценічному задумі, а й внутрішній, який непримітний людському оку. Такий модернізаційний крок викликає непорозуміння психологів, медиків, філософів та ін. Щирість та упорядкованість ролі з боку актора сповіщає про відчуття та вихованість на яку сподівався Лесь Курбас при створенні своєї системи. Артист не повинен відчувати на собі тиск плекання від режисера, він зобов'язаний творити собі в задоволення, тільки тоді особистість перетворюється в самого актора.

Вдало описала новаторство Леся Курбаса В. Демещенко у статті «Від театру до кіно. Творчі пошуки Леся Курбаса». Вона розкрила тонкощі опанування акторської професії, нюанси відпрацювання володіння тілесним апаратом: «У своїй режисурі він уникав натуралізму в акторській творчості та міщанської солодкої краси, замість цього пропагував бездоганну пластику тіла, високу культуру жестів, виступав за розширення можливостей арсеналу акторської майстерності» [5, с. 112].

З цього приводу треба сказати, що модернізаційний аспект майстра полягав у тому, що під час репетицій актори експериментували, спрямовуючи напрацювання новітніх винаходів. Таким чином, взаєморозуміння митців вдосконалювало навички та винаходило нові складові акторського та режисерського досвіду. Так, Л. Курбас змінив уявлення про існування актора в образі. Він не залишив глядачів байдужими, люди, які дивились його роботи, не могли зрозуміти всієї «магії» того, що відбувається. Як зазначено Г. Веселовською у статті «Український тиждень», що «саме цими напруженими й екстатичними сценами, організованими з десятків акторських тіл, що рухались як одна гігантська істота, він вражав і звичайних глядачів, і друзів, і суперників, і ворогів. Звідси, з метафоричної переконливості, алюзійної багатозначності, технічної складності та смислової насиченості ранньоберезільського спектаклю, виріс і оформився в повнокровне художнє ціле «театр Курбаса»» [4].

Доцільно зауважити, що Лесь Курбас стверджував, що через пластику тіла актор передає повний спектр почуттів, не зображає, а занурюється у стан та відтворює персонажа, відштовхуючись від своїх почуттів та психофізики. Лесь Танюк писав, що Л. Курбас узяв з мови символістів термін та надав йому розширене значення: «мова йшла вже не лише про метафору як про знак вистави, а про перетворення дійсності шляхом її метафоризації – на тому будувалась курбасівська «система образного перетворення» [7, с. 10]. Звернемо увагу, що рух тіла збуджує візуальну систему людини, яка, в свою чергу концентрує увагу на дії. В аудіовізуальному мистецтві створюються складності спілкування з людьми за екраном, бо не відбувається прямого діалогу очі в очі. Фантазія та прагнення бути почутим грає важливу річ, завдяки цим бажанням створюється сучасне кіно, яке залюбки дивиться глядач. Антонен Арто засвідчував, що «саме тут вступають у гру поза межами орієнтованої на слух мови звуків візуальна мова об'єктів, рухів, поз, жестів, але за умови, що їхній сенс, їхня фізіогноміка, їхня структура розширюється до рівня знаків, з яких формується своєрідна абетка» [1, с. 94]. Оскільки Антонен Арто займався аналізуванням перевтіленого актора в персонажа, відпра-

цюванням відчуття себе в просторі, то з його слів можемо зрозуміти, що виникає акторська гра поміж рядків, включаючи у себе тільки динаміку та сукупність рис героя.

Підсумовуючи викладене вище, слід сказати, тяга до технічних та зображальних експериментальних засобів виділяла Леся Курбаса серед усіх майстрів, його виражальні методи успішно використовуються і в кінематографі. У цьому сенсі, для актора надзвичайно важливо формувати монолітний підхід до застосування різних технік, поєднувати та спостерігати за внутрішніми почуваннями душевної роботи, вміти виявляти її тілесно. Відповідно, щоб почати дію, треба започаткувати умови для налаштування тіла в приданий стан, утворювати навколо себе простір, в якому можна зосередитись на акторській грі.

Шлях Л. Курбаса був непростим, його не розуміли та не сприймали модернізаційні творіння видовищ, але він прагнув доказати значимість його діяльності, позбавитись акторських та режисерських штампів, здобути інтелектуального глядача. Він залишився прикладом творця, професіоналом своєї справи та видатним режисером з внеском в українську культуру. Лесь Курбас виховав плеяду талановитих митців за допомогою удосконаленого методу, який і по цей день збуджує цікавість та не втрачає значимість.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арто А. Театр і його двійник. Київ : Вид. центр Жупанського, 2021. 280 с.
2. Біль Р. Виховання акторської харизми. Вінниця : Нова книга, 2013. 232 с.
3. Гавран І., Домбровська В. До питання методології М. Чехова у створенні сучасного драматургічного кінотвору. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2019. № 2 (1). С. 8–14. URL: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.1.2019.170850>
4. Веселовська Г. Революціонер театру: новаторство Леся Курбаса суперечило канонів соцреалізму. *Український тиждень*, [online] 3 березня. 2012. URL: <https://tyzhden.ua/History/43804> (дата звернення 15 липня 2022).

5. Демещенко В.В. Від театру до кіно: творчі пошуки Леся Курбаса. *Культурологічна думка*. 2020. № 18. С. 109–119.

6. Козак Б. М. Життя і творчість Леся Курбаса. Львів, Київ, Харків : Літопис, 2012. 759 с.

7. Танюк Л. Талан і талант Леся Курбаса. Київ : Мистецтво України, 2007. 44 с.

Вікторія ЯНИШЕНА,
здобув. першого (бакалавр.) рівня вищої освіти
Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка;
Олена СПОЛЬСЬКА,
д-р філософії,
асист. кафедри театрального мистецтва,
провідний фахівець ректорату
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка

ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ В.А. МОЦАРТА (НА ПРИКЛАДІ ФАНТАЗІЇ d-moll)

Представлена публікація є спробою аналізу та висвітлення особливостей фортепіанного стилю видатного представника епохи Класицизму Вольфганга Амадея Моцарта та прикладі його твору, а саме Фантазія d-moll (KV 397)

***Ключові слова:** фортепіанний стиль, жанр, фантазія, тональність, форма, інтерпретація.*

Фортепіанні твори Моцарта були важливою частиною його творчості, і він справді володів неймовірною віртуозністю на фортепіано. Моцарт був композитором, який вільно володів різними стилями і здатен був інтегрувати різні впливи у свою музику, щоб створити щось нове й оригінальне.

Фантазія, як жанр, відзначається свободою композиційної структури, і це дозволяло композиторам експериментувати та розвивати музичну ідею без суворих формальних обмежень. Моцарт використовував фантазію для виразного творення та показу своєї музичної майстерності.

Фантазія d-moll (KV 397) є яскравим прикладом цього жанру, де можна побачити імпровізаційні здібності генія та креативний підхід до композиції. Вона дійсно дозволяє композиторові вільно виразити свої музичні ідеї та емоції, що робить цей твір цікавим для виконавців та слухачів.

Порівнюючи творіння генія з музикою Карла Філіпа Емануеля Баха, можна побачити, як композитор використовував елементи Бароко – такі як ламані арпеджіо та шістнадцяті верхнього голосу, але він вніс свій власний стиль та

інтерпретацію. Моцарт часто відмічався виразною мелодійністю та динамічним контрастом у своїй музиці, що відзначало його як унікального композитора.

Фантазія, відображає різні настрої і емоції, що змінюються випереджальним чи сполучним характером, і це дійсно стало важливою частиною Моцартового творчого підходу. Він вмів створювати музику, яка захоплювала слухача та виражала широкий спектр почуттів.

Цікаво, що ця фантазія також викликала великий інтерес серед викладачів та студентів музичних шкіл, а також стала об'єктом досліджень у наукових роботах. Аналіз та розгляд цього твору в контексті педагогічних та виконавських аспектів свідчить про його універсальність та значущість у музичній практиці.

Учені та виконавці, шукаючи глибше розуміння Фантазії d-moll, звертали увагу на різноманітні елементи композиції, технічні особливості, а також виразність музичної мови Моцарта. Такі аналізи сприяють розвитку викладацьких та виконавських методик, а також поглиблюють загальне розуміння творчості великого композитора.

Фантазія d-moll продовжує залишатися важливим етапом у розвитку фортепіанної музики і викликає зацікавленість як серед виконавців, так і серед дослідників музичного мистецтва.

Аналіз форми та тонального плану, яким займався Ю. Колодуб, дає важливі відомості про структуру твору. Водночас семантичний аспект тональностей вносить нові різновиди розуміння і вираження музичної сутності.

Щодо дослідження Е. Гекмі, де звертається увага на семантичну структуру Фантазії та вибір різних виконавських версій, свідчить про різні способи інтерпретації та розуміння твору. Особливо цікаво виходить вибір японською піаністкою М. Ушиди завершення твору прелюдійним матеріалом вступного розділу. Це рішення може бути важливим з точки зору семантики та виразності, і воно підкреслює різноманіття можливих інтерпретацій цього шедедру [2].

Розгляд різних варіантів завершення, особливо у контексті можливості вибору мажорного або мінорного закінчення, дає твору інтересну динаміку та можливість тлумачення його як «відкритого» з точки зору семантики. Це свідчить про глибокі шари значень і нескінченну можливість інтерпретації цього великого музичного твору.

Цікаве спостереження Е. Гекмі про важливість тональності d-moll для творчості В.А. Моцарта. Такі великі твори, як опера «Дон Жуан», Фортепіанний концерт № 20 KV 466 і «Реквієм», написані в цій тональності, дійсно визначаються глибокiстю та драматизмом [3].

Тональність d-moll часто асоціюється з виразністю і емоційністю. У випадку Моцарта, ця тональність може бути розглянута як особливо потужний засіб вираження драми та глибоких почуттів. Його вміння використовувати різні музичні елементи в контексті цієї тональності дозволяло створювати твори, які залишають великий вплив на слухача.

d-moll для Моцарта – «тональність найвеличнішої драми», свiдчить про його здатність використовувати музичну мову для вираження глибоких емоцій і вражень. Це підкреслює велич і майстерність композитора в роботі з різноманітними тональностями та їх виразовим потенціалом.

Розглянемо основні аспекти музичної структури та мови виразності Фантазії d-moll KV 397 Моцарта:

Барокова стилістика в вступі: Опис барокових ознак у вступі, таких як розкладені гармонії, нагадує про прелюдію, підкреслює різноманіття впливів, що лежать в основі створення твору. Ця комбінація стилів додає великий колорит і характер композиції.

Перехід до Adagio: Вказівка на дуже довгу паузу в кінці 11-го такту, яка переходить до другої частини, свiдчить про вмілий використання простору та пауз як засобу підсилення драматургії та переходу між розділами.

Adagio та його експресивність: Опис мелодії в Adagio, зокрема інтонації lamento, додає глибокого емоційного виміру. Ваша замітка про фрагментарність висловлювання та рваний дискурс вказує на особливості виразового характеру цього фрагменту.

Імітація вокальної партії: Вказівка на багато пауз, що переривають мелодію, і питання інтонування мелодичної лінії ставлять перед виконавцем виклики і додають структурної складності. Підкресленням кожного звука за допомогою portamento додається додаткова інтенсивність і виразовість до інтерпретації.

Контрастність розділів: Опис контрасту між першою і другою частинами за стилістикою, структурою та образністю глибоко висвітлює динаміку та різно-

манітність твору. Цей контраст служить не лише структурним аспектом, але і ефективним засобом виразності.

Інтерпретаційні стратегії виконавців: Вказання на різні стратегії трактування твору вказує на гнучкість інтерпретації. Розглядання інтонаційного *rubato* та ролі педалі впливає на виразність, а згладжування контрастів чи, навпаки, їх підкреслення може визначити стиль виконання.

Використання темпу для виразності: Аналіз темпу, зокрема його впливу на семантику та емоційну сутність, є дуже цікавим. Виконавець має можливість вибору між стриманою, суворою і інтенсивною, гнучкою інтерпретацією. Це дозволяє створювати різні наративи та виражати різноманітні відчуття.

Вибір руху в Adagio: розгляд питання щодо руху в Adagio, його асоціацій та різниці між «рівним» виконанням та піддаванням інтонаційним змінам, демонструє значення вибору виконавця і його вплив на загальний ефект твору.

Висновки. Розглянута у статті проблема допомагає глибше розуміти не лише структурні аспекти Фантазії, а й різні шляхи інтерпретації та варіативності виконання, що збагачує сприйняття та розуміння фортепіанного твору Моцарта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Колодуб Ю. (1998). Про «випадкові» п'єси Моцарта. URL: <https://maria.mariars.com/articles/kolodub/pesy-Mocarta.shtml> (дата звернення: 20.11.23).

2. Сагалова Г. Фантазія d-moll kv 397 В.А. Моцарта і соната op. 31 № 2 Л. Ван Бетховена: семантичний та виконавський аспекти URL: https://www.researchgate.net/publication/360733908_W_A_Mozart's_Fantasia_in_D_minor_K_397_and_L_van_Beethoven's_Piano_Sonata_Op_31_No_2_Semantic_and_Performance_Aspects (дата звернення: 21.11.23).

3. Hackmey E. (2012). Mozart's unfinished fantasy thoughts about the Fantasy in D minor, K. 397. (Doctoral Thesis). Indiana University. URL: https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/14414/Hackmey_Ephraim_2012.pdf (дата звернення: 20.11.23).

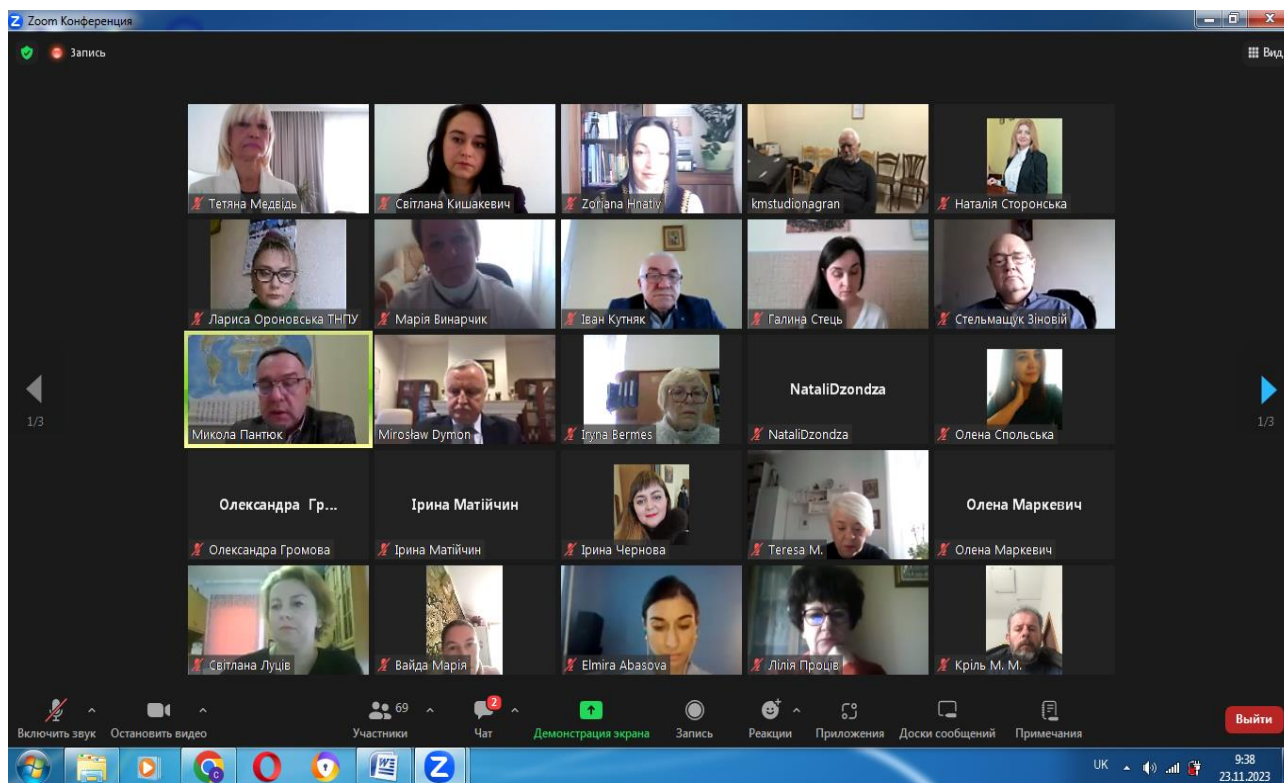
VIII Міжнародна науково-практична конференція «ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА МИСТЕЦЬКОЇ ЕДУКАЦІЇ У ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКАХ СЬОГОДЕННЯ»

згуртувала тих, хто творить сучасну освіту, науку, культуру, мистецтво.

23–24 листопада 2023 р. на базі кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка відбулася VIII Міжнародна науково-практична конференція «Теорія та практика мистецької освіти у цивілізаційних викликах сьогодення». Захід об'єднав в єдине потужне інтелектуальне гроно українських та зарубіжних науковців, педагогів, мистецтвознавців, викладачів і вчителів закладів загальної середньої та позашкільної освіти, здобувачів освіти.

Співорганізаторами конференції виступили: Інститут музики колегіуму гуманістичних наук Жешувського університету (Польща), Університет імені Яна Кохановського в Кельце (Польща), Католицький університет в Ружомберку (Словацька Республіка), Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, муніципальний заклад вищої освіти «Київська академія мистецтв».

Модератори конференції – доценти Зоряна Гнатів, Тетяна Медвідь, Галина Стець та Світлана Кишакевич.



З вітальним словом виступили проректор з наукової роботи ДДПУ ім. І. Франка, доктор педагогічних наук, професор Микола Пантюк;



директор Інституту музики колегіуму гуманістичних наук Жешувського університету, доктор габілітований, проф. Miroslav Dymon (Польща);

доктор габілітований, професор Університету імені Яна Кохановського в Кельце, Doctor honoris causa ДДПУ ім. І. Франка Janusz Król (Польща);



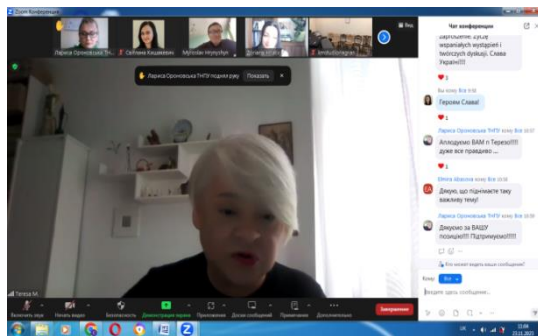
спеціаліст з питань культури мерії м. Бордо (Франція) Sebastien Baillet;

декан факультету мистецтв ТНПУ ім. В.Гнатюка, канд. пед. наук, доц. Зіновій Стельмашук;



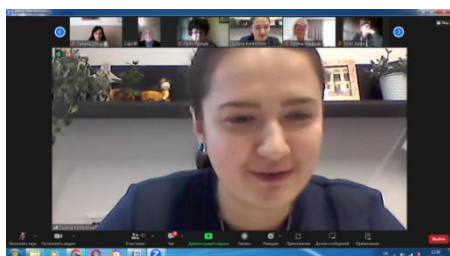
декан факультету початкової освіти та мистецтва ДДПУ ім. І. Франка, канд. філос. наук, доц. Іван Кутняк.

У пленарному засіданні взяли участь провідні фахівці галузі освіти та мистецтва – Mазера Teresa, докторка мистецтвознавства, ад'юнктка Інституту музики гуманістичного колегіуму Жешувського університету, доц. кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка;



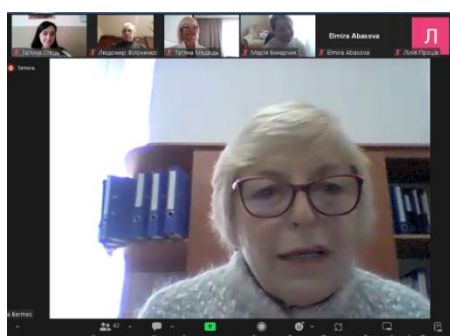
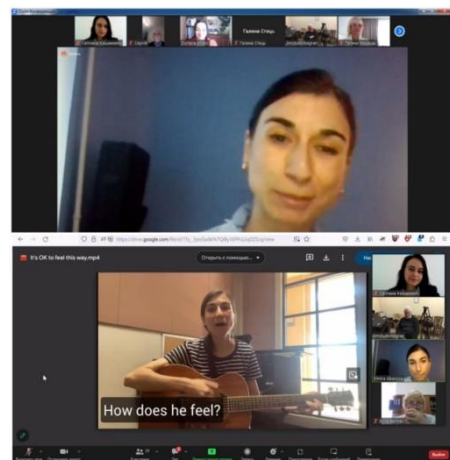
Eva Dolinská, докторка філософії, проф. Католицького університету в Ружомберку (Словацька республіка);

Anna Derevjaníková, доц., зав. кафедри музики, мистецтва та фізичного виховання Педагогічного факультету Пряшівського університету (Словацька республіка);



Zuzana Kentošová, доц., магістр, PhD кафедри музики, мистецтва та фізичного виховання педагогічного факультету Пряшівського університету (Словацька республіка);

Elmira Abasova, музична терапевтка, членкиня Всесвітньої федерації музичної терапії (Бостон, США);



Ірина Бермес, докторка мистецтвознавства, проф., зав. кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва ДДПУ ім. І. Франка;

Віолетта Дутчак, докторка мистецтвознавства,
проф., зав. кафедри музичної україністики та
народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету імені
Василя Стефаника;



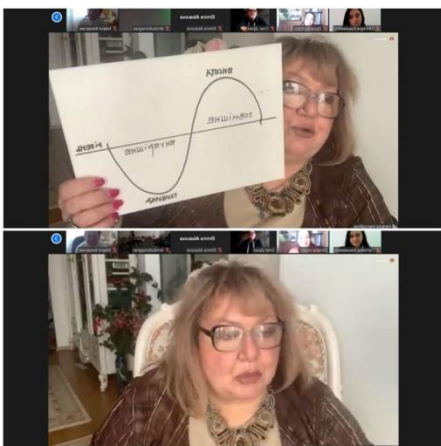
Сергій Горбенко, доктор педагогічних наук, проф.
кафедри теорії та методики музичної освіти,
хорового співу і диригування факультету мистецтв
імені А. Авдієвського Національного педагогічного
університету імені М.П. Драгоманова;

Наталія Сиротинська, докторка музикознавства,
проф. кафедри музикознавства і хорового мистецтва
Львівського національного університету
імені Івана Франка;

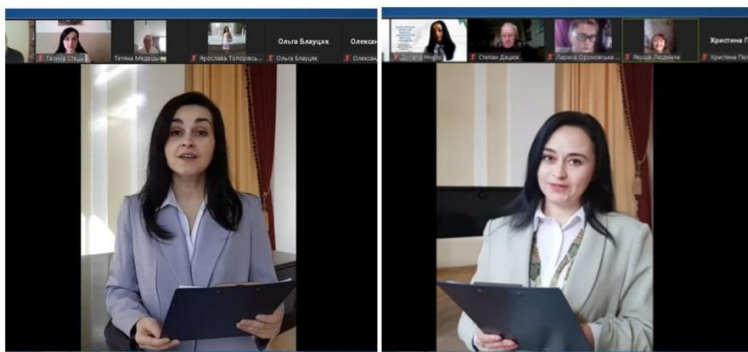


Олег Драч, заслужений артист України,
доц. кафедри музично-сценічного мистецтва
Муніципального закладу вищої освіти
«Київська Академія мистецтв»; запрошений актор
осередку театральних практик «Gardzienice»
(м. Люблін, Польща);

Мирослав Гринишин, проф., заслужений діяч
мистецтв України, зав. кафедри музично-
сценічного мистецтва Муніципального закладу
вищої освіти «Київська Академія мистецтв»;



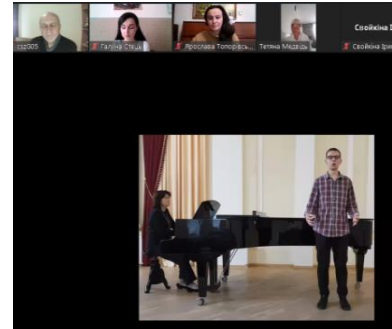
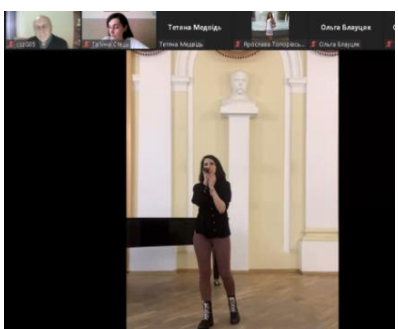
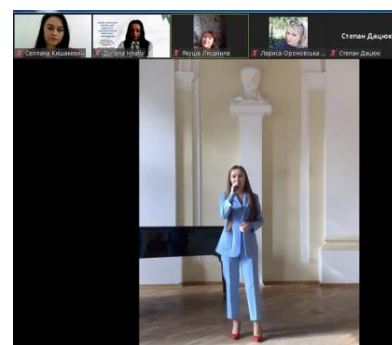
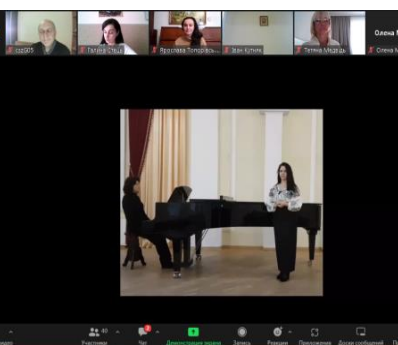
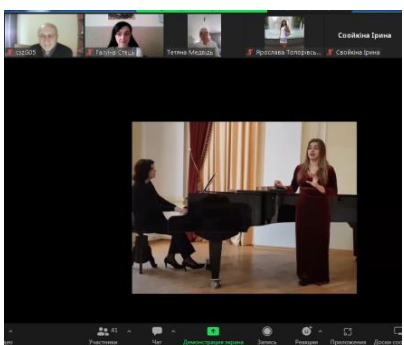
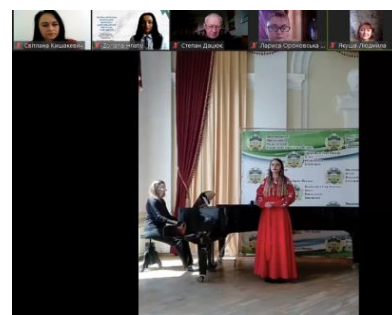
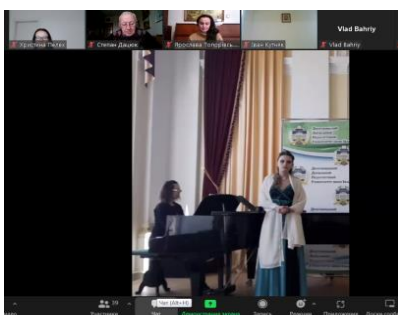
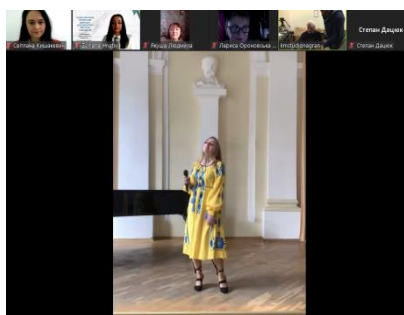
Наталія Ніколайчук, проф., народна художниця
України, зав. кафедри образотворчого мистецтва
Муніципального закладу вищої освіти «Київська
Академія мистецтв»



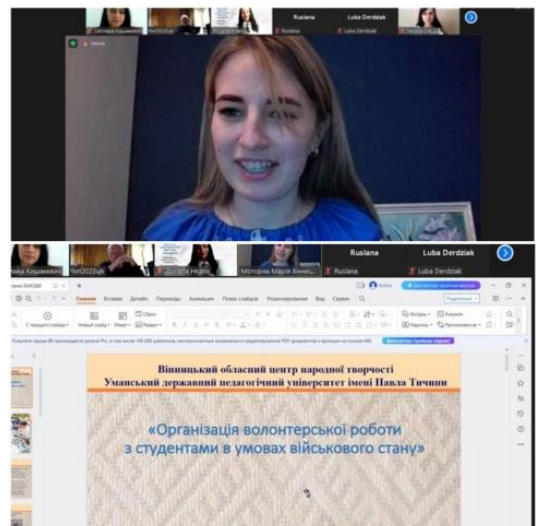
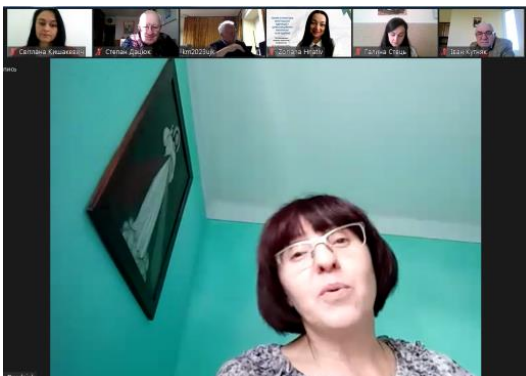
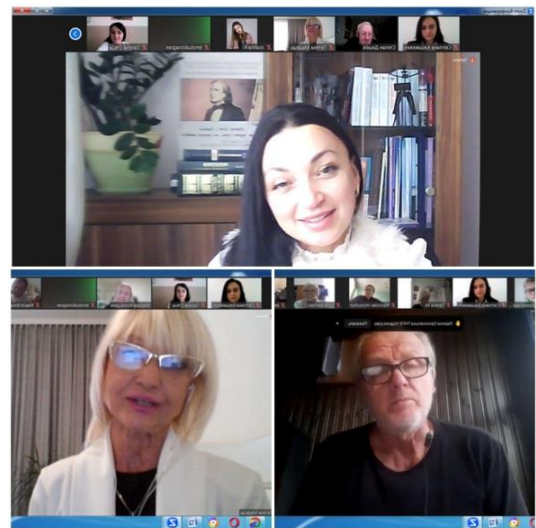
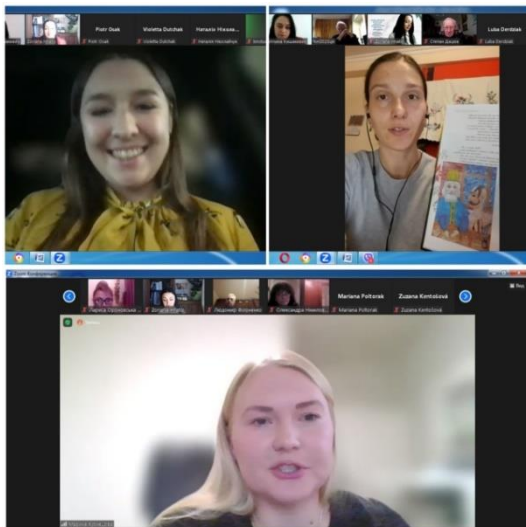
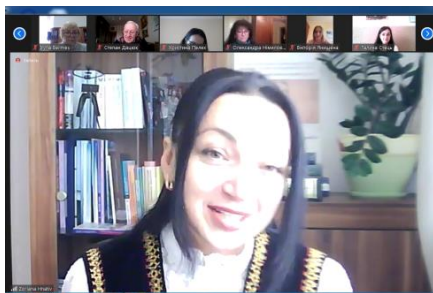
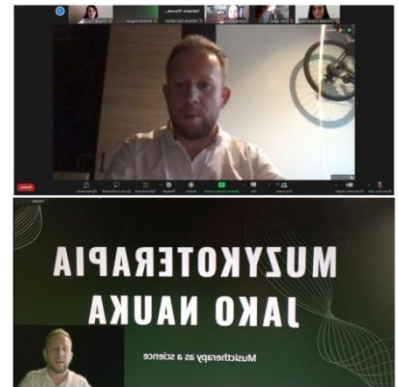
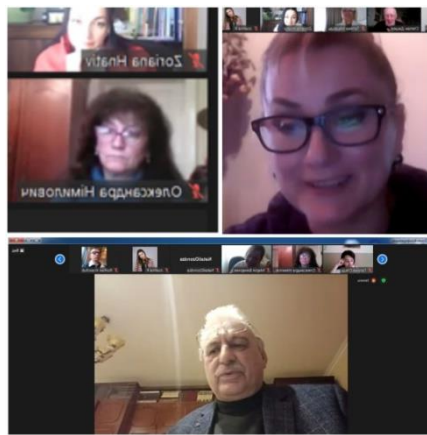
Другий день конференції розпочався лекцією-концертом «Вокальний репертуар як чинник професійного зростання співака» за участю викладачів та студентів факультету початкової освіти та мистецтва ДДПУ ім. І. Франка – Вероніки Кучми, Єлизавети Кушнір, Анни Кучерявенко,

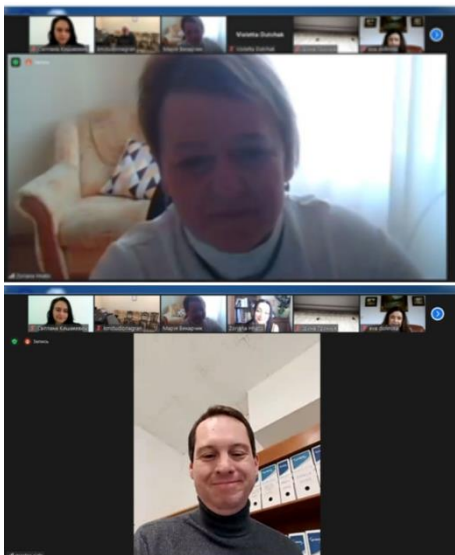
Мирослави Дякунець, Ярини Савлик, Романа Кравчука (клас доц. Світлани Кишакевич), Анастасії-Марії Ониськів, Ольги Блауцяк (клас доц. Євгенії Шуневич), Остапа Туркаліка (клас доц. Оксани Бобченко). Концертмейстери – Наталія Дзондза, Тамара Козій, доц. Наталія Сторонська. Технічне забезпечення – Михайло Стець та Володимир Думич.

Лекторки – кандидатки пед. наук, доц. Галина Стець та Світлана Кишакевич.



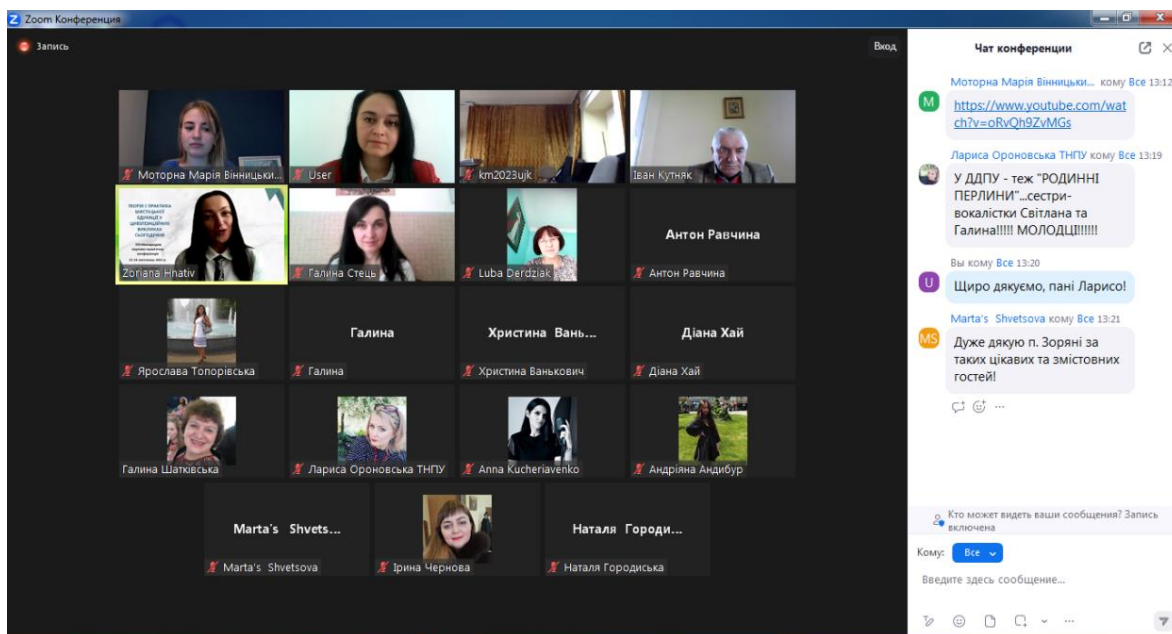
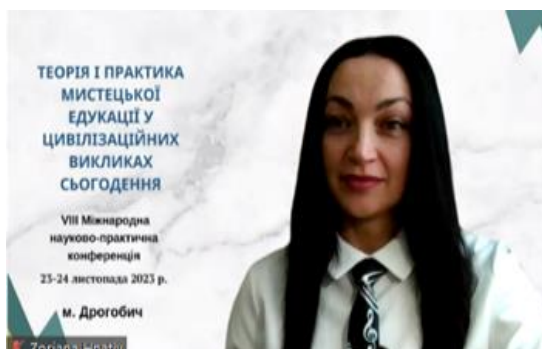
У продовженні конференції учасники мали змогу прослухати лекцію «Теорія і практика na drodze do zawodu. Student jako przyszły przewodnik ucznia» доктора габілітованого, проф. університету Яна Кохановського в Кельце (Польща), Doctor honoris causa ДДПУ ім. І. Франка Janusza Króla та збагатити подальші засідання цікавими доповідями та рефлексіями.





Оргкомітет дякує канд. пед. наук, доц. кафедри німецької та французької мов і методики їх навчання ДДПУ ім. І. Франка Марії Винарчик за переклад у співпраці з представниками Франції, а також всім учасникам конференції за активну участь, плідну роботу, самобутні та актуальні доповіді.

Як зазначила головуєча пленарного засідання канд. філос. наук, доц. Зоряна Гнатів: *«Приємно вражає, що щороку розширюється географія учасників конференції, люб'язно відгукуються на запрошення ті, хто творять сучасну освіту, науку, культуру, мистецтво, хто вміє вчити, і хто хоче вчитися».*



**Дякуємо всім за співпрацю! Разом до перемоги!
СЛАВА ЗСУ! СЛАВА УКРАЇНІ!**

ЕЛЕКТРОННЕ НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА МИСТЕЦЬКОЇ ЕДУКАЦІЇ У ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКАХ СЬОГОДЕННЯ

*Збірник матеріалів
VIII Міжнародної науково-практичної конференції
(23–24 листопада 2023 р.)*

**Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка**

Редактор
Ірина Невмержицька
Технічний редактор
Ольга Лужецька
Коректор
Ірина Артимко

Здано до набору 07.03.2024 р. Формат 60x90/16. Гарнітура Times. Ум. друк.
арк. 18,375. Зам. 12.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.
(Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру
видавців, виготівників та розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 5140 від
01.07.2016 р.). 82100, Дрогобич, вул. Івана Франка, 24, к. 203.