

Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
Факультет культури і мистецтв імені Олександра Ростовського

Мистецька освіта України у сучасних вимірах

МАТЕРІАЛИ
Всеукраїнської науково-практичної конференції

13–15 квітня 2018 року

Ніжин
2018

УДК 78(082)

М65

Рекомендовано Вченою радою

Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

(НДУ ім. М. Гоголя)

Протокол № 12 від 27.06.2018 р.

Редакційна колегія:

Гусейнова Л. В. – декан факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, доцент, кандидат педагогічних наук;

Реброва О. Є. – професор, завідувач кафедри музичного мистецтва і хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського, доктор педагогічних наук;

Пархоменко О. М. – доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, кандидат педагогічних наук;

Ростовська Ю. О. – доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, кандидат педагогічних наук.

Мистецька освіта України у сучасних вимірах: зб. тез за матеріалами М65 Всеукраїнської науково-практичної конференції (Ніжин, 13–15 квітня 2018 р.) / відп. ред. Ю. Ф. Дворник та О. В. Коваль. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2018. 162 с.

Збірник містить матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, що відбулася 13–15 квітня у м. Ніжині у рамках III Міжнародного дитячого та молодіжного фестивалю-конкурсу хореографічного мистецтва «Квітневі викрутаси». Розглядаються питання теорії і методики художньої освіти, проблеми і перспективи розвитку хореографічної освіти в Україні, фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва та актуальні проблеми сучасного мистецтвознавства.

УДК 78(082)

Автори тез відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за належність даного матеріалу йому особисто, за правильне цитування джерел та посилання на них.

© Ю. Ф. Дворник, О. В. Коваль, 2018

© НДУ ім. М. Гоголя, 2018

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

<i>Барановська В. І.</i> Психолого-педагогічні основи формування національної самосвідомості школярів	8
<i>Бисага М. М.</i> Сучасні засади формування дитячого репертуару в українському фортепіанному мистецтві	11
<i>Біріна Н. І.</i> Взаємодія різних видів мистецтв на уроках фортепіано як чинник розвитку музичного мислення учнів ПСМНЗ.....	13
<i>Бірюк А. С.</i> Завдання музичної освіти учнів загальноосвітніх шкіл в Україні.....	16
<i>Бобир Л. В.</i> Розкриття таланту за методом Сініті Сузукі. Основні відмінності традиційної методики від методики Сузукі....	19
<i>Грязна Т. В.</i> Формування творчої активності школярів у процесі музичного навчання: чинники впливу.....	23
<i>Дяконенко Т. В.</i> Вивчення джазових творів на уроках фортепіано в хореографічній школі.....	28
<i>Журавльова Л. Г.</i> Роль мистецької освіти в духовно-естетичному розвитку особистості	30
<i>Коваль О. В.</i> Робота з музично обдарованою дитиною як педагогічна проблема	33
<i>Колібаба В. С.</i> До сутності поняття «творче мислення»: психологічний аспект	36
<i>Ляшенко Т. В.</i> Питання роботи над крупною технікою у класі фортепіано.....	38
<i>Маричевська Ю. І.</i> Проблема розвитку ціннісних орієнтацій у сучасних соціокультурних умовах.....	41
<i>Начкебіа О. А.</i> Особливості роботи концертмейстера на уроках хорового класу в ПСМНЗ.....	43
<i>Остапишина О. В.</i> До проблеми структури музичної діяльності школярів	46

Пилипенко М. В. До питання структури уроку народного танцю	50
Риженко Л. В. Методика оцінювання музично-освітніх досягнень учнів	53
Чупін І. М. Читка нот з аркуша у класі фортепіано як педагогічна проблема	56
Шевченко І. С. До сутності поняття «художньо-творче самовираження»	58
Ювженко В. В. Формування основних умінь і навичок звуковидобування на початковому етапі навчання гри на фортепіано	60

РОЗДІЛ 2. ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Білан О. В. Історична тематика в українській народній хореографії: козацький танець	64
Булавенко О. Ю. Значення історико-побутового танцю в хореографічній освіті	67
Гузь О. А. До проблеми розвитку стилю «модерн» у контексті сучасного хореографічного мистецтва	71
Журавель О. С. Тенденції розвитку історико-побутового танцю ХХ століття.....	74
Кавунник О. А. Ніжинська виконавська хореографічна школа: віхи розвитку, представники	77
Коптель А. В. Ретроспективний аналіз танців Козацької доби	82
Корабельнікова А. Є. Специфіка підбору музичного матеріалу до уроків класичного танцю	85
Мірошник І. О. Методика викладання бального танцю в молодших класах початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів.....	87

<i>Ростовська Ю. О.</i> Організаційно-методичні засади роботи з дитячим хореографічним колективом	91
<i>Стеценко Ю. Ю.</i> Виховання національної свідомості засобами хореографії в дитячому колективі.....	97
<i>Лисиця О. А.</i> Оздоровчі принципи партерної гімнастики.....	100
<i>Мойсеєнко І. М.</i> Методичні аспекти уроків класичного танцю	103

РОЗДІЛ 3. ФАХОВА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ХОРЕОГРАФІЇ

<i>Дворник Ю. Ф.</i> До питання інформатизації освітнього середовища	108
<i>Пархоменко О. М.</i> Ідеї Франсуа Дельсарта в становленні та розвитку сучасної теорії та методики хореографічної освіти	111
<i>Сірякова Г. В.</i> Формування координаційно-рухового апарату майбутнього хореографа на уроках класичного танцю	114
<i>Спіліоті О. В.</i> До проблеми набуття досвіду, знань і музично-аналітичних умінь у процесі фахової підготовки майбутніх учителів хореографії	118

РОЗДІЛ 4. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

<i>Батрак М. Г.</i> Музична традиція як феномен збереження духовної культури народу.....	124
<i>Гайдичук О. С.</i> Внесок диригента Я. Бабуняка у відзначенні тисячоліття хрещення України-Руси в діаспорі	126
<i>Гладков І. С.</i> Поліфункціональність мистецтва як соціально-культурний феномен	131
<i>Максименко В. І.</i> Кім Василенко – хореограф, науковець, практик	134

Ніжинець С. С. До історії виникнення диригентської палички	138
Перетуда О. І. До сутності поняття «хореографічний жанр»	141
Пісоцький В. В. Швидкісна гра на електрогітарі або найголовніше про «shred»	144
Романенко О. О. Становлення українського народного танцю на професійній сцені	146
Сидько А. Г. Братські школи як найважливіші освітянські осередки України доби Відродження	149
Хольченкова Н. М. Характерні особливості сучасного танцю	155
Наші автори	158

РОЗДІЛ 1

ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ ШКОЛЯРІВ

В. І. Барановська

Проблема формування національної самосвідомості підростаючого покоління є однією з найактуальніших у сучасній освіті. Вона потребує посиленої уваги школи і суспільства в цілому та подальших досліджень і нових підходів до її вирішення.

Відомо, що розвиток свідомості особистості полягає у формуванні її наукового світорозуміння, ідейних переконань, які забезпечують її моральну стійкість, здатність підпорядкувати нижчі спонукання вищим мотивам діяльності. Свідомість розвивається як усвідомлення навколишнього світу та визначає виокремлення людини з її оточення. Підструктурами свідомості виступають *мотивування, цілепокладання, орієнтування, самоактуалізація, самореалізація, самоконтроль, самооцінка та корекція.*

Розвиток свідомості проходить у нерозривному зв'язку із самосвідомістю. В основі самосвідомості лежить здатність відокремлювати себе від власної життєдіяльності. Вона виступає як неподільна єдність самопізнання й переживання, що пов'язана з аналізом особистістю власної поведінки й діяльності. Самосвідомість формується в процесі діяльності і спілкуванні людини з іншими людьми й обумовлена широким соціально-культурним контекстом. У структурному відношенні самосвідомість є єдністю трьох компонентів – пізнавального (самопізнання), емоційно-ціннісного (самовідношення) і дієво-вольового, регулятивного (саморегуляція). Розвиток свідомості і самосвідомості є неминучою умовою становлення людини як соціальної істоти, що на кожному рівні свого розвитку посідає певне місце в доступній їй системі суспільних відношень, відповідно формування людини як особистості проходить через систему цих відношень.

Національна самосвідомість виступає як сукупність поглядів, знань, оцінок, ідеалів, що відображають специфічний зміст, рівень і

особливості уявлень представників національної спільності про минуле, сучасне і майбутнє свого розвитку, про місце та призначення серед інших спільнот і характер взаємовідносин з ними. Національна самосвідомість відображає ступінь засвоєння елементів загально-національної свідомості окремими представниками нації. У визначенні змісту національної самосвідомості головним чинником її формування є національна система виховання. Національне виховання молоді здійснюється на культурно-історичному досвіді свого народу, його традиціях та звичаях.

Український музичний фольклор виступає дієвим засобом формування національної самосвідомості і містить у собі загально-естетичний виховний зміст, необхідний для духовного розвитку підростаючого покоління.

Головною ідеєю музично-педагогічної діяльності українських композиторів М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, В. Верховинця, Л. Ревуцького, С. Людкевича та ін. – була опора на український фольклор. Спираючись у своїй педагогічній практиці на народно-поетичний ґрунт, композитори-педагоги прагнули до виховання музичної культури молоді на національній основі.

Національний зміст педагогічного доробку українських педагогів-музикантів, який містить у собі значний виховний потенціал. Їх педагогічні ідеї та рекомендації, спрямовані на формування у дітей музичної культури на основі народної творчості. На кращих фольклорних зразках митці прагнули прищепити любов та повагу до рідної культури, утвердити свою національну приналежність.

Формування національної самосвідомості – тривалий і складний процес, ефективність якого значною мірою залежить від створення педагогічно-опосередкованих умов, а саме: *включення до педагогічного репертуару фольклорних творів та сучасних аранжувань народних пісень; залучення учнів до активної фольклорно-пошукової та музично-творчої діяльності; розширення знань про традиції, історію, культуру, побут та національні духовні цінності власного народу; заохочення учнів до рефлексивної діяльності.*

Вона формується на педагогічних принципах як вихідних вимогах до навчально-виховного процесу. До них можна віднести такі, як: *принцип народності, гуманізації навчально-виховного процесу, культуровідповідності виховання, особистісної орієнтації, свідомості навчання, етнічності, єдності свідомості і діяльності, єдності виховання та життєдіяльності*. Використання таких методів, як *проблемно-пошуковий, переконування та приклад* – сприяють ефективному формуванню національної самосвідомості особистості.

Формуванню національної самосвідомості засобами фольклору приділяється особлива увага у сучасній школі. Програми з музичного мистецтва, які на сьогодні діють в Україні, базуються на концепції музичного виховання школярів на основі української національної культури. Її основним положенням виступає прищеплення любові до народної музики. Програми побудовані на досвіді народної педагогіки, обрядовості і традиціях музикування, на ідеях українських композиторів і педагогів про визначальну роль фольклору в музичному вихованні дітей. Програми допускають варіантну множинність своєї практичної реалізації, відкривають широкі можливості для втілення народознавчих ідей на уроках музичного мистецтва.

Разом з тим ціла низка питань ще потребує розгляду. Поглибленого вивчення вимагають питання теоретико-методологічних основ використання фольклору на уроках музичного мистецтва, підготовки майбутніх учителів до фольклорно-пошукової діяльності, розкриття закономірностей процесу формування національної самосвідомості тощо.

СУЧАСНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ДИТЯЧОГО РЕПЕРТУАРУ В УКРАЇНСЬКОМУ ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ

М. М. Бисага

Нинішні стрімкі соціально-економічні зміни в Україні породжують і нові проблеми розвитку духовної культури, важливою складовою якої є мистецтво. Воно впливає на внутрішній світ людини та на її мислення, набуваючи у кожна епоху своєрідної значущості. Розвиток української музики передбачає активний композиторський пошук нових форм, інтонацій, емоційних сфер і стильових тенденцій.

Важливим є подолання стереотипів мислення і стереотипів діяльності. Сьогодні можна говорити про відродження композиторської та виконавської школи, зокрема фортеп'яної, оновлення і розширення педагогічного репертуару, появу прогресивних методик навчання тощо.

Сьогодні в Україні діють майже півтори тисячі початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (ПСМНЗ), більшість з яких – дитячі музичні школи та школи мистецтв.

Першочерговим завданням початкової музичної освіти стало зосередження уваги на вихованні молодого покоління в національно-патріотичному дусі, прищеплення дітям любові до традицій і культурних надбань народу, а це змушує переглядати і навчальний репертуар ПСМНЗ, і коригувати навчальні програми з предмета «Музичний інструмент фортепіано».

До середини 30-х років ХХ ст. українська фортеп'яна література налічувала чималу кількість опусів В. Барвінського, М. Колеси, В. Косенка, М. Лисенка, З. Лиська, С. Людкевича, Н. Ніжанківського, В. Пахульського, Л. Ревуцького, С. Шевченка та ін.

Розвиток українського фортеп'яного педагогічного репертуару був плідним і результативним у 60–80-ті роки. Твори О. Білаша, І. Борткевича, М. Кармінського, В. Кирейка, Ж. Колодуб, Г. Саська, М. Сильванського, Б. Фільц, Ю. Щуровського склали його золотий фонд. Нові стильові напрями 60-х років суттєво вплинули на творчість

В. Безкоровайного, В. Бібіка, М. Кравців–Барабаш, В. Сильвестрова, Д. Січинського, М. Скорика, М. Фоменка.

П'єси композиторів знайомлять юних музикантів із національною музичною культурою, жанровими різновидами українського фольклору, піснями календарно-обрядового циклу, а їх вивчення сприяє розвитку виконавських навичок.

Традиції композиторів першої половини ХХ ст. знайшли своє продовження у творчості сучасних митців, образній сфері композицій різних жанрів і форм. О. Костін, В. Птушкін, Л. Шукайло виявляли інтерес до української та російської народної музики, казкової та билинної тематики. Активно розвивається жанр художнього етюд, програмної сюїти – цикли Г. Без'язичного, Й. Ельгісера; романтичної музики – елегія, ноктюрн, інтермецо, баркарола – О. Костіна, М. Ластовецького, С. Ратнера, Л. Шукайло, М. Шука. Суттєво збагатився ансамблевий репертуар різноплановими композиціями В. Івіка, Ю. Іщенко, О. Некрасова, В. Птушкіна, С. Ратнера, Л. Шукайло, М. Шука.

Інтерес до поліфонічних композицій, творів крупної форми представлені поодинокими зразками О. Некрасова, С. Ратнера, О. Скрипника, М. Шука.

У творчому доробку Я. Бобалік, Ж. Колодуб, Н. Лагодюк, Г. Саська, О. Скрипника, І. Тараненка виявляється тенденція започаткована М. Скориком – поєднання традицій української музики з особливостями джазового стилю.

Сучасні автори збагатили мови своїх творів, використовуючи атональне письмо – Й. Ельгісер, О. Костін, О. Скрипник.

Сьогодні в початковому процесі ПСМНЗ спостерігається зміщення акцентів із професіоналізації освіти на розкриття її виховного потенціалу, що зумовило потребу у використанні нових програм, прогресивних методик, створення навчальних посібників.

Домінуючими жанрами українського фортепіанного репертуару у системі початкової мистецької освіти традиційно є пісенно-танцювальні й моторні п'єси, лірика й епос, західноєвропейська побутова й

старовинна танцювальна музика тощо. Найбільшою популярністю в практиці мистецьких шкіл користуються твори вітчизняних авторів другої половини ХХ ст. І. Берковича, Ж. Колодуб, А. Кос-Анатольського, Б. Лятошинського, М. Сильванського, І. Шамо, Ю. Щуровського та ін.

Використовуючи у фортепіанних опусах український народний мелос, композитори суттєво розширили жанровий діапазон педагогічного репертуару: від легких обробок народних пісень і танців до довершених п'єс концертного рівня. Знайомство з ними учнів у дитячих мистецьких закладах значною мірою сприятиме досягненню поставленої мети художньої освіти і виховання.

Література

1. Кіреєва В. Г., Логвиненко Н. І. Сучасні тенденції українського фортепіанного репертуару. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2012. № 1. С. 92–96.

ВЗАЄМОДІЯ РІЗНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВ НА УРОКАХ ФОРТЕПІАНО ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ УЧНІВ ПСМНЗ

Н. І. Біріна

Взаємодія різних видів мистецтв у навчальному процесі – це не просто додаткове залучення на уроці до одного виду мистецтва матеріалу іншого або ілюстрування одного виду мистецтва іншим. Йдеться про те, що кожен вид мистецтва є неповторною художньою цінністю, що має свої специфічні особливості та своєрідний вплив на особистість учня. Ефективність залучення до навчально-виховного процесу різних видів мистецтва має визначатися не кількістю, а доцільністю їх використання з метою заглиблення учня в художній світ конкретного твору. Так, на уроці фортепіано художньою домінантою,

яка визначає педагогічну доцільність використання інших видів мистецтва, є саме музичні твори [2].

Особливої актуальності сьогодні набуває вивчення впливу полімистецького навчання на формування творчої, активної, мислячої особистості учня. Школи мистецького спрямування це своєрідні культурно-освітні заклади, основним завданням яких є формування в учнів художньої культури, комплексний художньо-естетичний розвиток учнів засобами різних видів мистецтв: хореографічного (від класики до сучасного), музичного (від народних інструментів – до фортепіано, скрипки), вокального (від академічного до естрадного співу), театраль-ного тощо. Важливо, щоб у свідомості дітей музика не стояла осторонь інших мистецтв, а якомога яскравіше виявляла свої глибокі внутрішні (а не лише зовнішньо-сюжетні) зв'язки з ними.

На думку Б. Асаф'єва, В. Медушевського, Є. Назайкінського та ін., порівняно з іншими видами мистецтва, найбільші можливості до об'єднання з різними формами художнього висловлювання зберігає музика. Через мовлення, пластичність жестів вона тісно пов'язана зі словом, театром, хореографією тощо. Музика виступає стрижнем синтезу з іншими мистецтвами, а її вивчення забезпечує поліхудожність мистецької освіти [3].

Отже, у процесі навчання музики, а саме гри на музичному інструменті, можна повною мірою реалізувати можливості комплексного впливу різних видів мистецтв на учня. У процесі музичного навчання можна найбільш яскраво показати учневі взаємопов'язаність мистецтв, їх спільні й відмінні риси (саме тут криються великі можливості для порівняння предметів хореографічного, художнього, театраль-ного і музичного) [1], оволодіти різноманітними стилями і жанрами музичного мистецтва тощо.

Метод порівняння активізує розумові процеси, стимулює інтелектуальний розвиток учня, розвиває мислення, зокрема музичне. Розвиток музичного мислення може відбуватися лише у процесі активної музичної діяльності – активного слухання на уроках музичної літератури та навчання гри на інструменті. Процес розвитку не може

бути стихійним, це керований цілеспрямований вплив викладача на учня. Для того щоб керувати навчанням учня, викладач повинен знати все про об'єкт керування – музичні здібності, можливості до учіння, інтелектуальний рівень, індивідуально-психологічні якості (пам'ять, увага, швидкість та гнучкість мислення, характер, темп навчання), домашні умови для навчання тощо.

Індивідуальна форма занять створює можливості для емоційного й інтелектуального розвитку учня. Вивчення у класі музичного інструмента музичних творів різних стилів і жанрів та проведення постійної паралелі між стилем музичного твору та напрямками хореографічного, художнього, вокального, театрального та інших мистецтв – сприяє розвитку музичного мислення учнів [1].

Встановлення інтегрованих міжпредметних зв'язків допоможе сформувати в учнів систему знань про мистецтво. Впровадження у практику інструментального навчання постійного «діалогу» між різними видами мистецтв, систематичне проведення паралелей між музикою, співом та танцем неминуче приведе до утворення у свідомості учня цілісних мистецьких уявлень, усвідомлення ним певних мистецьких закономірностей тощо. Художньо-образні порівняння, стильові мистецькі аналогії, знаходження спільних і відмінних рис у мистецьких явищах, жанрові зіставлення у різних видах мистецтв сприятимуть розвитку їх художньо-творчих здібностей, музичного мислення тощо [1].

Література

1. Ревенчук В. В. Взаємодія різних видів мистецтв як чинник розвитку музичного мислення учнів. *Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки»* (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя) / за заг. ред. проф. Є. І. Коваленко. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2015. № 2. С. 65–67.

2. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання: навч.-метод. посіб. Київ: ІЗМН, 1997. 248 с.

3. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: навчальний посіб. Київ: ТОВ «Інтерпроф», 2002. 270 с.

ЗАВДАННЯ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ УЧНІВ ЗАГАЛЬНООСВІТНІХ ШКІЛ В УКРАЇНІ

А. С. Бірюк

Цілеспрямована і систематична музична освіта здійснюється в школі на уроках мистецтва. Назва навчального предмета говорить про те, що він відрізняється від таких, як: математика, хімія, фізика, біологія, що мають назву відповідних наук. Музика ж є одним із видів мистецтва. Разом з образотворчим мистецтвом вони складають художньо-естетичний цикл. Мета уроків музичного мистецтва в школі – виховання музичної культури учнів як частини духовної культури. Форми організації музичного навчання й виховання – зовнішні характеристики музичного навчально-виховного процесу, що зумовлюються видами та характером музично-естетичної діяльності його учасників. Це практичні заняття (уроки), концерти, лекції, фестивалі, конкурси, екскурсії та ін.

На уроках музичного мистецтва вчитель знайомить учнів з кращими зразками народної музики, творами української і світової класики, в тому числі і сучасної. Засвоєння класичної спадщини є основою виховання музичної культури учнів.

Одним із найважливіших завдань музичного виховання в школі є формування слухацької музичної культури учнів, тому що сьогоденний учень у майбутньому, безумовно, слухач, який виявлятиме свої інтереси і смаки в повсякденному житті. Від сформованості слухацької музичної культури залежить, чи буде людина сама удосконалювати свій внутрішній світ, спілкуючись з мистецтвом, чи ні, сприймаючи тільки суто розважальну музику. Саме вчитель має формувати в учнів потребу до сприйняття музики, тим самим збагачуючи їх внутрішній світ [2].

Визначення методів музичного навчання й виховання має свою специфіку, обумовлену комплексним творчим характером навчально-виховного процесу.

Загальними методами музичного виховання є: методи формування музично-естетичної свідомості; методи організації музично-естетичної діяльності та формування досвіду практичної музичної творчості; методи стимулювання практичної музичної діяльності; методи музичного самовиховання [4].

Методика музичного виховання передбачає зв'язок музичного мистецтва як шкільного предмета з іншими, особливо близькими йому предметами: літературою, образотворчим мистецтвом, історією. Це необхідно для здійснення всебічного естетичного виховання учнів, формування їх духовної культури.

Мистецькі дисципліни забезпечують розвиток і самореалізацію особистості через активну художню діяльність і творче самовираження у сфері мистецтва, набуття її індивідуального соціально-художнього досвіду. З огляду на це вчителям важливо використовувати низку сучасних методичних підходів:

- Залучення учнів до розуміння змісту й суті мистецтва шляхом особистісно-емоційного сприймання художньо-естетичної інформації.

- Художній образ є основою, на якій будується художньо-образне сприймання мистецтва і власна художня діяльність.

- Засвоєння мови мистецтва і формування навичок практичної роботи має здійснюватися тільки у художньо-образному ключі як засвоєння засобів виразності художнього образу.

- Ефективність занять мистецтвом суттєвим чином залежить від зацікавленості учнів творчою діяльністю та отриманого ними в процесі занять емоційного задоволення, радості [3, с. 2].

Завданням шкільної музичної освіти є передача цінного духовного досвіду поколінь, сконцентрованого в музичному мистецтві, і розвиток на цій основі високогуманних рис і якостей особистості кожної дитини, адже на кожному етапі свого розвитку українське музичне виховання

вбирало здобутки світової і національної культури, народні традиції, що стверджують красу, гармонію, шляхетність. У сучасній Україні формуються умови для розбудови національної системи музичної освіти і виховання. Національна школа повинна створювати естетичну й етичну атмосферу виховання і навчання, наближаючи її до живих традицій етнопедагогіки, прогресивного сучасного світового досвіду у площині парадигми гуманізації освіти. Основними засобами досягнення вказаних цілей є систематичне спілкування вихованців з музикою та розвиток на цій основі потреби у високих зразках художньої творчості [1, с. 294].

Одним із важливих завдань загальної музичної освіти є цілеспрямована і послідовна організація самовиховання та самоосвіти. Вона передбачає використання: музичної інфраструктури школи, закладів культури з їх естетико-виховним потенціалом та можливостями забезпечення учнів мистецькою інформацією; можливостей педагогічного колективу щодо вибору напрямів музично-естетичного виховання на основі врахування місцевих етнічно-культурних традицій; взаємодії школи та родини в реалізації музичної самоосвіти та самовиховання.

До завдань сучасної музичної освіти у контексті гуманістичної спрямованості слід віднести: формування музичної культури учнів, що являє собою позитивний художній досвід і приводить до соціально-ціннісного аспекту формування музичного смаку кожного з них; удосконалення емоційної сфери учнів, виховання у них інтересу та любові до музичного мистецтва, різного за жанром, характером та стилем; набуття дітьми усіх вікових категорій умінь і навичок самостійного знайомства з музичними творами та їх авторами через використання засобів масової інформації, довідкової та іншої спеціальної літератури; забезпечення високого рівня активності та самоактивності дітей шкільного віку, що сприяє розвиткові їх потенційних можливостей, музичних здібностей як успадкованих, так і тих, що набуваються ними в процесі індивідуальної музичної

діяльності, у творчому оволодінні музичними цінностями, у їх самовдосконаленні [1, с. 296–298].

Отже, процес розвитку музичної освіти школярів неоднозначний і суперечливий, що спонукає до критичного осмислення стану цієї освіти в сучасній школі, вияву суперечностей і тенденцій її оновлення.

Література

1. Горбенко С. С. Історія гуманізації музичної освіти. Навчальний посібник за модульно-рейтинговою системою навчання. Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2007. 348 с.

2. Масол Л. М. Концепція загальної мистецької освіти. *Мистецтво та освіта*. 2004. № 1. С. 12–14.

3. Про вивчення дисциплін художньо-естетичного циклу у 2004–2005 навчальному році. *Мистецтво та освіта*. 2004. № 3. С. 2.

4. https://uk.wikipedia.org/wiki/Музична_педагогіка

РОЗКРИТТЯ ТАЛАНТУ ЗА МЕТОДОМ СІНІТІ СУЗУКІ. ОСНОВНІ ВІДМІННОСТІ ТРАДИЦІЙНОЇ МЕТОДИКИ ВІД МЕТОДИКИ СУЗУКІ

Л. В. Бобир

Останніми роками в Україні дедалі більше зростає інтерес до мікропедагогіки як такої і до музичної зокрема. Досвід Японії в цій сфері унікальний. Перші школи, що працювали з дітьми до 5-ти років, з'явилися в Японії ще в першій половині ХХ століття, а вже в 60-х рр. методики, за якими вони працювали, з'явилися спершу в США, а потім і в Європі. Особливої популярності набули методики С. Сузукі та Г. Кавакамі.

Проблема раннього розвитку дітей завжди була важливою, адже саме в цей час формується основа особистості дитини, розвивається її

потенціал, творчі здібності. Важливу роль у духовному розвитку дитини відіграє музичне мистецтво. Японія – одна з тих країн, де естетичному, і музичному зокрема, вихованню надається особливе значення. В сучасних японських концепціях раннього музично-естетичного виховання переплелися впливи європейської музичної культури і традиційно японських підходів до виховання дітей. Неповторність, самобутність і дієвість деяких методик привела до їх широкого розповсюдження не лише в Японії, а й у багатьох країнах світу.

Методика С. Сузукі була створена для навчання дітей раннього віку гри на скрипці. Проте не слід розглядати її у такому вузькому значенні. Очевидно, що на вибір музичного інструменту вплинуло те, що Сузукі був скрипалем. Однак згодом методика охопила й інші музичні інструменти – фортепіано, віолончель, флейту та інші. Більше того, теми, яких торкається автор методики у своїх працях, виходять далеко за рамки суто музичного навчання. Скоріше, Сузукі-методика – це ціла філософсько-педагогічна система, метою якої є розвиток особистості дитини на основі любові і поваги. Тому, крім удосконалення виконавської майстерності, важливе місце посідає формування таких якостей характеру людини, як терпіння, самоконтроль, здібності до концентрації і реакції тощо.

Основою методики Сузукі є переконання, що кожна дитина талановита і що талант можна розвинути, якщо зайнятися цим вчасно. Заняття в музичних школах за цією методикою розпочинається у віці 2,5–3 років, проте музична підготовка повинна починатися вже від народження.

Звісно всі діти у світі вчаться на самому кращому прикладі – мові матері. То чому б не взяти за основу цей метод і в інших областях знань? Кожна дитина може навчитися грати на музичному інструменті (або ж навчитися чомусь іншому) подібно тому, як вона навчається рідній мові.

Метод Сузукі ґрунтується на розумінні, що всі діти мають здібності і що ці здібності можуть бути розвинуті і покращені за

рахунок сприятливого навколишнього середовища. Головний принцип методу Сузукі – викликати інтерес до гри на інструменті у найменших дітей. За переконанням педагога, це кращий спосіб заохочення на відміну від примушування. Якщо у дитини виникає інтерес до інструменту, вона може досягти успіху за дуже короткий проміжок часу, іноді перевищуючи всі надії вчителя. Тому головна завдання батьків, якщо вони хочуть навчити чогось дитину – пробудити інтерес до будь-яких занять.

С. Сузукі також був упевнений, що навчити маля грати на скрипці можна у віці 3-х років, тобто до того моменту, як він навчиться читати. Чому так рано? Тому що 2, 3, 4 роки – це пік засвоєння рідної мови. Слух дитини налаштований на те, щоб засвоювати, вбирати, тому і навчатись музиці краще тоді, поки дитя «ходить пішки під стіл». Це навчання ДОНОТНЕ, головне завдання на цьому етапі – «поставити» руки, добитися красивого звучання.

С. Сузукі сам змайстрував маленькі скрипочки, які підходили за розмірами для самих маленьких учнів і на першому уроці розклав скрипки і смички разом з іншими іграшками, а потім запросив дітей підійти і погратися з ними. Час від часу він брав одну із скрипок, підносив смичок і видобував одну ноту. Як він і чекав, діти по черзі почали копіювати його дії. Тоді він став грати дві ноти, а діти дуже легко і невимушено почали грати на скрипці, яка ставала для них ще однією зрозумілою «мовою».

Сузукі був упевнений, що кожна дитина унікальна, вона йде в своєму темпі маленькими кроками, долаючи довгий і важкий шлях пізнання. Атмосфера великодушності, співпраці, радості за успіхи інших дітей також складають частину методу Сузукі.

Діти вчать говорити, уважно слухаючи мову батьків. Сузукі запропонував перенести цю ідею на музичну освіту й оточити дитину якісним музичним фоном. Чим більше вони слухатимуть музику, тим легше їм буде навчитися грати на інструменті. Постійне слухання націлює їх також на рольову модель для гри в майбутньому.

Сузукі також був упевнений, що слухання музики повинно стати звичкою на кожен день, але заставляти дитину слухати музику не потрібно, вона повинна робити це, будучи зайнятою чимось іншим. Педагог застерігав, що діти не втомлюються від слухання музики як це характерно для дорослих. Маленька дитина любить слухати музику, але якщо вона чує бурчання батьків з приводу надокучливої музики, її ентузіазм може швидко вичерпатись. Сузукі вважав, що дитині необхідно давати слухати якомога більше хорошої і різнобарвної музики. Більше того, музика може звучати не голосно, а як фон у повсякденному житті. Твори, які дитина розучує, повинні прослуховуватися декілька разів на день.

За принципом «грати як говорити» будується і другий підхід до навчання – початковий етап без нот. Дитина спочатку вчиться говорити, а потім читати. Перші твори вивчаються на слух за допомогою педагога, після чого пояснюються ноти. Але з самих перших уроків звертається особлива увага на правильне положення за інструментом і якість звуковидобування. Не важливо, чи грає дитина перші п'єси, чи важкі твори, чи просто ноту «ля» – якість звуку і виразність виконання повинні стояти на першому плані.

Хто знаходиться поряд з дитиною, коли вона вчиться вимовляти перші слова? Люблячі батьки. Так повинно бути і під час навчання музиці. Батьки в школах Сузукі обов'язково присутні на уроках і вчать твори, які виконують їх діти. На батьках лежить і розучування творів дома. Також Сузукі наполягав на тому, щоб мати кожного тижня організовувала показові концерти дитини для всіх членів сім'ї для того, щоб вони разом раділи успіхам малюка. Протягом перших місяців, коли навчання проходить досить повільно, а вчитель та мама зайняті лише правильним положенням рук і вмінню тримати смичок, такі сімейні концерти є прекрасною мотивацією для дитини. Будь-який навіть маленький крок вперед повинен бути помічений і підтриманий.

Організація домашніх занять лежить на батьках. Маленьким дітям дуже важко концентруватися на одному уроці. Щоденні уроки повинні складатися не з одного заняття тривалістю 30–60 хв, а з декількох міні-

уроків по 3–5 хв. Під час занять основна увага приділяється правильному положенню за інструментом і якісному звуковидобуванню. Тому і потрібно знати, як дитина повинна сидіти за інструментом чи як його тримати.

На підготовчих етапах у школах Сузукі використовуються не справжні інструменти: наприклад, дерев'яна скрипка без струн і справжній смичок. Ставиться запис, і дитина вдає, ніби вона грає. Аналогічно практикується гра на фортепіано із закритою кришкою. Можна і потрібно займатися і колективним музикуванням. Для цього треба потоваришувати з іншими сім'ями, де є дитина, яка вчиться музиці, або грати самим разом з дитиною.

Сам Сузукі наполегливо радив батькам не захоплюватися однією методикою виховання, надихаючи дитину до занять спортом, музикою чи малюванням тощо. Такі установки розвивають дитину досить односторонньо, вони не залишають йому широкого вибору. Про це писали і багато послідовників активного раннього розвитку дітей: Монтессорі, Даман, Нікітіни та інші. К. Д. Ушинський прямо сказав: «Тільки добре поставлене загальне виховання може стати надійною базою спеціальної освіти». Приблизно такий же девіз проголошував і Сузукі, стверджуючи, що заняття музикою – це шлях пізнання самого себе, а людина, яка пізнала себе – легко може стати «першою скрипкою» в колективі.

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ ШКОЛЯРІВ У ПРОЦЕСІ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ: ЧИННИКИ ВПЛИВУ

Т. В. Грязна

Початкова школа є базовою ланкою освіти. Тому зміст і методика початкової освіти повинні забезпечувати формування в учня таких якостей, умінь і навичок, які забезпечать успішність його подальшого навчання. Серед якостей, які, на наш погляд, великою мірою визначають подальший розвиток учня, є його творча активність.

Активність учня у навчанні сприяє формуванню творчого потенціалу особистості, вона переростає у звичку, витісняючи пасивність та формуючи активну життєву позицію. Тому виокремлення чинників, які подразнюють активність є важливим завданням педагога.

Які чинники впливають на формування в учня творчої активності?

Відомо, що одним з найпотужніших подразників творчої активності учнів виступає *інтерес*. Під його впливом всі психічні процеси протікають особливо інтенсивно і напружено, а діяльність стає захоплюючою і продуктивною. Постійний інтерес до навчання створює умови, за яких внутрішні зусилля учня збігаються з комплексом зовнішніх впливів, здійснюваних учителем, що, в свою чергу, забезпечує оптимальний рівень творчої активності.

Педагогічна наука розглядає інтерес як форму прояву пізнавальної потреби, яка забезпечує спрямованість особистості на усвідомлення мети діяльності й тим самим сприяє орієнтації, ознайомленню з новими фактами, більш повному й глибокому відображенню дійсності [1, с. 147]. Г. Щукіна визначає пізнавальний інтерес як вибіркову спрямованість особистості, яка звернена до сфери пізнання, до її предметної сторони і до самого процесу оволодіння знаннями; як потужний стимул активності особистості, під впливом якого всі психічні процеси протікають особливо інтенсивно і напружено, а діяльність стає захоплюючою і продуктивною [5, с. 25].

Одним з важливих чинників виникнення творчої активності є *потреба в самовираженні*. Причинами активності можуть бути як зовнішня оцінка (викладачів, батьків, друзів), так і орієнтація особистості на особисті досягнення, наявність мети тощо. На формування активності учня як особистості впливає і кінцевий результат навчальної діяльності: як внутрішній (почуття задоволення), так і зовнішній (оцінка інших людей).

Під час формування творчої активності учнів істотну роль відіграють *позитивні емоції*. Позитивні емоції (задоволення, радість, здивування) стимулюють учіння, а негативні (розчарування, відчуття безсилля, гнів, страх) – гальмують його, «вбивають» інтерес до

пізнання. *Цілеспрямоване використання емоційної активізації* є дієвим стимулом зростання пізнавальної активності учнів. Крім того, емоційні прояви особистості є найважливішим показником рівня активності процесу навчання. Позитивні емоції підвищують працездатність людини, сприяють зростанню продуктивності короткочасної й оперативної пам'яті тощо.

У процесі навчальної діяльності важливим чинником є *вольові зусилля*. Лише чітко сформульовані мотиви активізують волю особистості, змушують її долати внутрішні (пасивність, байдужість) та зовнішні перешкоди. У ході навчання важливо зосереджувати увагу, не відволікатися, активізувати мисленнєві процеси, напружувати довільну пам'ять. Важливою психологічною якістю, яку необхідно розвивати в учнів у ході формування їх творчої активності, є *сміливість* у прийнятті рішень. Психологічна сміливість має стати внутрішнім стрижнем креативної особистості.

Важливу роль у формуванні творчої активності учня відіграє його *самостійність*. Самостійність і активність – це ніби дві сторони одного процесу. Самостійність – це здатність самому ставити цілі і їх досягати, вирішувати свої проблеми за свій рахунок; це свобода власного вибору, самоконтроль і відповідальність. Самостійність означає рішучість, здатність на незалежні дії, ініціативність і відсутність страху перед помилками, свободу від впливу оточуючих і допомоги сторонніх.

Розвиток самостійності у дітей – процес складний і вимагає терпіння. Пасивність і безініціативність – це головна проблема підлітків і дітей молодшого дошкільного віку. Навчитися самостійності дитина може, якщо їй давати таку можливість. Самостійність пов'язана з процесом дорослішання людини. Важливо приділяти увагу і розвитку таких супутніх самостійності якостей, як формування власної думки, впевненості у власних силах. Дитина повинна вчитися приймати рішення і брати за них відповідальність, не боятися наслідків і проявляти ініціативу, вміти визначати цілі, досягати їх і не боятися робити помилки. Для виховання в учнів самостійності важливо створювати ситуації: а) коли самостійність можлива і їм під силу;

б) коли самостійність і відчуття дорослості престижні і стають для учня привабливими; в) коли самостійність є обов'язковою і вимушеною [3].

Важливим завданням вчителя є *розвиток в учнів умінь і навичок самостійного набуття знань* та застосування їх на практиці. Самостійність учнів сприяє додатковому розвитку активності. В самостійних діях проявляються елементи креативності учня, і навпаки, прояв творчої активності спонукає особистість до діяльності, яка виконується без зовнішнього спонукання. Отже, самостійність можна розуміти: а) як властивість особистості; б) як її здатність до активності; в) як показник активності.

Основною формою реалізації пізнавальної самостійності учнів є самостійна робота, яка розвиває пізнавальні здібності тих, хто навчається, сприяє виробленню у них практичних умінь і навичок, підвищує культуру розумової праці і робить набуті знання осмисленими і глибокими. Результативність даного виду роботи багато в чому залежить від рівня складності індивідуальних завдань для учнів, використовуваних методик, системи контролю і звітності.

Дитина вчиться самостійно приймати рішення під час *гри*. У процесі гри формуються основні якості дітей – уважність, вдумливість, наполегливість, сміливість тощо. Гра – це своєрідний простір вільних дій, де можна випробувати різні варіанти своєї поведінки. Тому чим частіше дитина грає в такі ігри, тим більше набуває досвіду самостійних дій. У дошкільному віці гра є основною формою виявлення активності.

Процес формування творчої активності учнів має включати розвиток у них *фантазії, уяви, інтуїції*, здатності творчо вирішувати проблемні ситуації з опорою на вже набуті знання; розвиток навичок пошукової діяльності. На думку вчених, саме комбінація, поєднання всіх цих процесів є умовою створення продуктів творчості, а отже, й виявів творчої активності. Творчість задіює розум та почуття, їй притаманні просте роблення (праця) та гра [4, с. 40]. Розвиток творчої активності вимагає поглиблення в учнів інтересу до творчої діяльності, вироблення самостійності у пошуку шляхів розв'язання пропонованого

завдання, набуття здатності продукування ідей для втілення творчого задуму [2].

Отже, в умовах сучасного навчання творча активність учнів виступає важливим чинником інтенсифікації навчального процесу. Підтримка творчої активності учнів може здійснюватися шляхом: підвищення самооцінки учнів, заохочення проявів творчості й свободи самовираження, стимулювання творчого мислення, створенні сприятливого психологічного клімату.

Творча активність виявляється у постійному *прагненні* до творчої діяльності, *здатності* до продукування оригінальних ідей для втілення творчого задуму, *самостійному пошуку* нестандартних шляхів вирішення проблемних ситуацій. Вчитель, який дбає про формування в учнів творчої активності, має створювати творчу, емоційно піднесену атмосферу заняття; забезпечувати індивідуальний підхід у навчанні; стимулювати пізнавальні психічні процеси в учнів; не виявляти байдужість до них; натомість виявляти зацікавленість у творчому розвитку кожного вихованця тощо.

Література

1. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник. Київ: Либідь, 1997. 376 с.

2. Прядко О. М. Шляхи формування творчої активності у майбутніх педагогів-музикантів. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/9628/1/PRIYDKO.pdf>.

3. Психологія: енциклопедія практичної психології. URL: <http://psychologis.com.ua/samostoyatelnost-1.htm>

4. Холоденко В. О. Творчість як основа мистецької освіти (теоретичні аспекти). *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*: зб. наук. праць. Вип. 22 (27). Ч.1. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. С. 37–43.

5. Щукина Г. И. Педагогические проблемы формирования познавательных интересов учащихся. Москва: Педагогика, 1986. 208 с.

ВИВЧЕННЯ ДЖАЗОВИХ ТВОРІВ НА УРОКАХ ФОРТЕПІАНО В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ШКОЛІ

Т. В. Дяконенко

У світовому музичному мистецтві джаз становить одне з найвизначніших і самобутніх явищ. Джаз вирізняється особливою художньою специфікою та естетичною оригінальністю. У джазовому мистецтві поєднуються різноманітні форми музичної творчості (усна і письмова, фольклорна і професійна), перетинаються національні традиції, школи, напрямки. Його вплив простежується у масових жанрах, різноманітних формах композиторської творчості, виконавському мистецтві провідних музикантів світу, а ідеї джазу знаходять своє відображення в музичній педагогіці. Джаз віддзеркалює духовні, соціально-історичні, науково-технічні аспекти буття суспільства, збагачує сучасну музичну культуру та систему мистецької освіти [1, с. 4].

Хореографічна підготовка учнів у Ніжинській дитячій хореографічній школі здійснюється на заняттях з класичного, народного, сучасного, спортивно-бального танців. Оскільки хореографія тісно пов'язана з музикою, на уроках звучить музика різних стилів і жанрів. Часто на уроках хореографії звучить і джазова музика, яка відрізняється активністю, ритмічною своєрідністю, імпровізаційністю, підвищеною емоційністю, витонченою й складною ритмікою, основана на синкопах та поліритмії.

Навчальним планом хореографічної школи передбачені музичні заняття на інструменті – фортепіано, скрипка, баян. Сучасні вчені вказують, що вивчення у класі музичного інструмента музичних творів різних стилів та жанрів, та проведення постійної паралелі між стилем музичного твору та напрямками хореографічного мистецтва, якими оволодівають учні (класичний танець, народно-сценічний танець, спортивний бальний танець, сучасний танець) сприяє розвитку музичного мислення учнів. Наприклад, порівняння точності виконання класичного твору та необхідної точності рухів у класичному танці,

ритміки джазової музики та сучасного танцю, взаємозв'язку характеру народного танцю у інструментальному виконанні та характеру рухів у народному танці, пластичності бального танцю та пластичності рухів під час виконання музичних творів ліричного характеру тощо. Поступово у свідомості школяра формується комплекс уявлень про спільні риси та взаємозв'язок стилів у різних видах мистецтва, а нагромадження й збагачення музично-слухових уявлень, розширення мистецького кругозору стають підґрунтям, основою його мистецького досвіду [2, с. 66].

Значний досвід педагогічної роботи в Ніжинській дитячій хореографічній школі надав можливість укласти навчальний посібник «Джазові твори для фортепіано для початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів» та адресувати його, перш за все, тим, хто цікавиться джазом як визначним явищем світової музичної культури. У посібнику зібрано джазові твори різних жанрів: бугі-вугі, блюзи, регтайми, джазові етюди, програмні джазові твори та ансамблі вітчизняних та зарубіжних композиторів.

Посібник розраховано як на учнів з початковим рівнем сформованості музичних здібностей, так і на учнів з більш високим рівнем музичного розвитку. Вивчення джазових творів із запропонованого посібника дозволяє учням у майбутньому стати музикантами-любителями джазової музики, сприяє вихованню гарного музичного смаку, розширює кругозір. Учні, які навчаються в Ніжинській дитячій хореографічній школі, грають різноманітний репертуар (класичний, джазовий, естрадний), імпровізують, підбирають мелодії на слух, але найголовніше – вони зберігають інтерес та любов до музики на багато років.

Згідно навчального плану для хореографічної школи учні мають одне заняття на тиждень з предмету за вибором (фортепіано, баян, скрипка). Методика інтенсивного навчання дозволяє вільно оволодіти грою на інструменті за чотири роки навчання. Індивідуальна програма підбирається під кожного учня з урахуванням його музичних здібностей та інтересів. На початковому етапі навчання учні виконують ритмічні

вправи, засвоюють основні навички постановки рук, знайомляться з клавіатурою, записом нот і ритму, грі різними штрихами.

Починаючи з другого семестру першого класу до програми можливо включати джазові твори відомих композиторів: С. Джоปลіна, Т. Мак-Чена, Дж. Мартіна, Є. Градескі, Д. Брюса, О. Пітерсона, А. Превена, М. Шмітца, М. Дворжака, Б. Тобіса та інших. Значною популярністю користуються твори сучасних українських композиторів: Ж. Колодуб, В. Сніжко, Г. Саська, Р. Лісової, І. Ігнат'єва та інших.

Отже, використання у навчальній практиці хореографічної школи джазових творів сприяє урізноманітненню навчального репертуару, розширенню музичного кругозору дітей, прищепленню інтересу до джазового музикування.

Література

1. Павленко О. М. Джазова імпровізація в системі інструментально-виконавської підготовки: методичні рекомендації. Ніжин: НДУ імені Миколи Гоголя, 2013. 35 с.

2. Ревенчук В. В. Взаємодія різних видів мистецтв як чинник розвитку музичного мислення учнів. *Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки» (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя)* / за заг. ред. проф. Є. І. Коваленко. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2015. № 2. С. 64–66.

РОЛЬ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В ДУХОВНО-ЕСТЕТИЧНОМУ РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

Л. Г. Журавльова

Традиційно мета мистецької освіти визначалася в руслі просвітницьких освітніх ідеалів, що розумілося практично найперше як набуття предметних знань і умінь. В сучасних умовах це твердження не спростовується, але суттєво уточнюється і доповнюється. Цільова

переорієнтація мистецької освіти торкається не тільки зростання ролі ціннісних орієнтацій розвитку творчого потенціалу особистості, а також життєвих компетентностей, які набувають пріоритетного значення, стають важливим показником результативності сучасної освіти. Отже, цілі і завдання мистецької освіти сьогодні переосмислюються в контексті гуманістичного підходу до навчально-виховного процесу. Мистецтво стимулює не лише естетичний розвиток, а й здатність до художнього самовираження, що є не менш важливим, ніж художня ерудиція. Метою мистецької освіти є виховання особистісно-ціннісного ставлення до мистецтва, розвиток художньо-образного мислення, творчого потенціалу особистості, здатності до духовного самовдосконалення.

Особливе значення музики, як засобу впливу на свідомість, було відоме з давніх часів. Магічний вплив музика здійснювала не тільки на психічний, фізичний стан людини, але й на духовний світ особистості. Недаремно в православних храмах використовується хорівий спів, у католицьких – органна музика, у мечетях читається співуче Коран. Християнські григоріанські співи, які виконувались в монастирях, соборах, каплицях, органна музика, яка звучала в храмах, використовувались з метою зміцнення віри людини в Бога і водночас для розкриття її духовного потенціалу.

Сприймання музики – складний психічний процес, де у специфічній єдності виступає емоційна сфера та інтелект. З одного боку, це акустичне сприймання звуків, які ми чуємо, а з іншого – це процес пізнання художнього змісту в звуковій матерії. Сприймання музики не є пасивно-споглядальним процесом, якщо слухач має музичну підготовку, попередні знання про музичний твір. Тоді відбувається слухова аналітико-синтетична діяльність, що змінює сприймання музичного твору – виникає переживання і усвідомлення змісту музики. Інтонаційно-образна природа зумовлює як особливий характер її слухового музичного сприймання, так і специфіку шляхів пізнання змісту музики за допомогою осмислення музичної форми як процесу.

Без перебільшення, музика була й залишається чи не єдиною мовою, яка є зрозумілою для різних народів сучасного світу, засобом інформаційного обміну між людьми незалежно від їх національної, соціальної чи релігійної приналежності, рівня освіченості чи фінансової забезпеченості, засобом спілкування й взаєморозуміння.

Загальновідома роль емоційного змісту в музичній творчості. Музичне мистецтво, відображаючи дійсність, разом з тим «заражає» нас тими або іншими емоціями. Визначення музики як «мови відчуттів» підкреслює саме цю її сторону, що спричиняє здатність безпосередньо впливати на відчуття молоді, хвилювати, приголомшувати. Музика може узагальнювати інтонації мови і «говорити» без слів: владно і суворо «говорять» перші такти «Патетичної сонати» Л. Бетховена, витончено і ніжно «говорить» музика вальсів або мазурок Ф. Шопена, інтонації людського голосу ми чуємо в «Казках старої бабусі» С. Прокоф'єва.

Якщо порівнювати мову музики з мовою живопису або літературною мовою, то ми не знайдемо в музичній мові тієї конкретності, яка відрізняє більшість творів живопису, літератури. Музика звернена до нашого «внутрішнього зору» – так іноді називають музичний слух. У той час як велику частину інформації людина отримує зорово, музика проникає в свідомість людини незримо: сила її дії на духовний світ молоді не в конкретності образів. Високе призначення музики в тому, що вона торкається людських почуттів. Але і література, і живопис, і скульптура, зображаючи конкретні предмети теж впливають на наші почуття. Але музика, на відміну від інших видів мистецтва, торкається більш глибоких почуттів, що дало підстави називати музику «мовою душі». Роберту Шуману належить вислів, що став знаменитим: «Музика починається там, де кінчається слово». Пізніше ту ж думку висловив Клод Дебюссі: «Музика вступає там, де слово безсиле».

Найпривабливішим з почуттів для митців – художників, музикантів – в усі часи була любов. Тому що в любові людина розкривається. Тому що любов вмщує в собі і доброту, і ніжність, і

здатність до самопожертви. Тому що любов здатна змінити людину і її життя, надихнути на великі справи. Саме така любов оспівується у великих творах мистецтва.

Історії закоханих Ромео і Джульєтти присвячені твори різних видів мистецтв: п'єса В. Шекспіра, скульптура О. Родена, балет С. Прокоф'єва. Але саме музика балету С. Прокоф'єва відтворює емоції, відчуття, які в літературному тексті лише маються на увазі. Музика розкриває душевний стан, передає підтекст події, розкриває в звуках всю силу любові та горя персонажів величного твору.

Сприймання музичних образів формує емоційний світ молоді людини, її духовність. Невичерпність духовних цінностей музичного мистецтва – це духовний скарб, без якого не можливо уявити формування духовної культури молоді, духовного світу майбутніх педагогів.

РОБОТА З МУЗИЧНО ОБДАРОВАНОЮ ДИТИНОЮ ЯК ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

О. В. Коваль

Питанням дитячої обдарованості присвячено чимало наукових досліджень. Вони стосуються діагностики здібностей, вивчення індивідуальних рис особистості, ролі природних задатків тощо. Світова педагогічна наука вже може дати відповіді на численні питання, що стосуються впливу природних та соціальних чинників на рівень обдарованості, можливості розвивати художньо-творчий потенціал тощо, однак ще ціла низка проблем потребує вивчення.

Поняття обдарованості багатозначне. Саме його багатозначність найбільшою мірою відображає природу обдарованості як явища динамічного і багатомірного. Не випадково, можна зустріти численні визначення даного феномену. Вчені зазначають, що навіть сьогодні поняття «обдарованість» ще продовжує формуватися, уточнюватися як

власне і сама концепція обдарованості. Разом із тим накопичені знання вже сьогодні дозволяють зробити певні узагальнення.

Динамічність сучасного суспільства вимагає від людини розвитку особистісних якостей, які дозволяють їй творчо і продуктивно підійти до вирішення низки проблем. Разом з тим система масової освіти, яка сьогодні здебільшого надає освітні послуги, розрахована на усередненого школяра, а відтак має переорієнтуватися у систему індивідуально-доцільного забезпечення освітніми послугами кожного конкретного учня.

Досвід роботи переконує, що не варто вимагати від кожного окремого учня високих досягнень у вивченні усіх без винятку навчальних предметів, бо це може певним чином заважати розвитку індивідуальної обдарованості та самореалізації особистості.

Педагоги переконані, що обдарованість учня можна ефективно розвивати лише в активній творчій діяльності. Відповідно до цього навчальна робота має бути орієнтована на наступні позиції, виконання яких дозволить створити специфічне освітнє середовище для обдарованих дітей, а також сформувати необхідні передумови для вияву, збереження і підтримки індивідуальності та творчої своєрідності кожного учня, а саме:

- навчально-виховний процес має виступати як спільна діяльність учителя і учня, у якому вирішення учбових завдань не повинно вимагати ні стандартного способу рішення, ні однозначної правильної відповіді;

- завдання не повинні переобтяжуватися настановами, прямими інструкціями та детальним поясненням його виконання;

- переважати мають запитання більш загального змісту, оскільки часткові породжують відповіді елементарного рівня;

- не слід намагатися давати щоразу оцінку відповіді учнів, тим самим спонукаючи їх до самостійного оцінювання один одного та самооцінювання [2].

З обдарованими дітьми мають працювати неординарні, талановиті і підготовлені для такої роботи вчителі. Серед бажаних професійних умінь, якими б вони володіли, вчені називають такі, як:

- уміння будувати навчання відповідно до результатів діагностичного дослідження розвитку здібностей учня;
- уміння модифікувати навчальні програми;
- уміння стимулювати здібності учнів;
- уміння працювати за спеціальним навчальним планом [1, с. 242].

Усі окреслені професійні уміння не можуть бути застосовані без усунення головної, на нашу думку, перешкоди, яка існує на шляху до школи майбутнього, це – відсутність свободи вчителя і учня. Звичайно ця свобода має розглядатися лише через призму педагогічної доцільності.

Усе викладене свідчить про те, що існують значні можливості ефективної роботи з різними за природним потенціалом дітьми навіть в умовах колективного навчання, однак їх повноцінна реалізація можлива лише у тісній єдності школи і суспільства.

Література

1. Одаренные дети / общ. ред. Г. В. Бурменской и В. М. Слущкого; предисл. В. М. Слущкого. пер. с англ. Москва: Прогресс, 1991. 376 с.
2. Фролов С. Проблемы определения и развития творческой одаренности. *Вестник АГТУ*. 2004. №3. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/problemy-opredeleniya-i-razvitiya-tvorcheskoy-odarennosti>.

ДО СУТНОСТІ ПОНЯТТЯ «ТВОРЧЕ МИСЛЕННЯ»: ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

В. С. Колібаба

Сьогодні в соціальній сфері, економіці, освіті та промисловості процвітають найбільш креативні та небайдужі люди. Логічне мислення необхідно, але тільки його одного вже недостатньо. Організації шукають співробітників, які вміють знаходити нестандартні рішення.

У повсякденному житті ми схильні діяти за сформованими, стереотипними алгоритмами – так проявляється наше репродуктивне мислення. Однак, щоб досягти більшого в роботі, необхідна наявність творчих здібностей – творче мислення. Всупереч розхожій думці, воно не є суто вродженою якістю: гнучкість розуму і творче мислення можна і потрібно розвивати.

Творче мислення – це оригінальність і незвичність висловлюваних ідей, прагнення до інтелектуальної новизни у вирішенні завдання (проблеми), здатність бачити предмет (можливості його використання) під новим кутом зору і продукувати ідеї у невизначеній ситуації (тобто за відсутності передумов для формування нових ідей).

Для творчого стилю на всіх рівнях діяльності характерна самостійна постановка проблем, інакше кажучи, інтелектуальна ініціатива, самостійний, оригінальний спосіб рішення вже готових задач та проблем. Творча ініціатива характеризується відсутністю шаблону, функціонального фіксування, ригідності в мисленнєвій та виконавській діяльності.

Науковці вважають, що творчий стиль мисленнєвої діяльності – це естетична форма роботи мозку. У зв'язку з цим творчі здібності властиві всім людям, але проявляються вони по-різному залежно від специфічних здібностей до різних видів діяльності. Відомо, що штампи та шаблони (у даному випадку продукти мисленнєвої діяльності) залежать від соціального життя, виховання та навчання людини.

В сучасній психології глибоко розглядається проблема творчого мислення особистості. Науковці підкреслюють, що у процесі мислення продуктивні та репродуктивні компоненти сплетені. Велику увагу психологи приділяють розкриттю сутності творчого мислення та виявленню механізмів творчої діяльності.

Один з перших, хто спробував визначити сутність поняття творче мислення, був американський психолог Дж. Гілфорд. На його думку, творче мислення є оригінальним, тому що людина шукає власне розв'язання проблем; гнучким – бо людина вміє за потреби змінити свою попередню думку, по-новому підійти до розв'язання наболілих питань; глибоким – оскільки вона вміє бачити нові, приховані від сприйняття проблеми і задачі; особистість, якій притаманна самостійність мислення, не боїться поразок, над нею не тяжіють попередні невдачі, вона вірить у себе. Вчений зазначає, що творче мислення пов'язане з чотирма домінуючими особливостями, а саме:

- оригінальність, нетривіальність, вираження ідей, активне прагнення до інтелектуальної новизни. Творча людина завжди намагається знайти самостійне рішення;
- семантична гнучкість, тобто здатність бачити об'єкт під новим кутом зору, виявляти його нове використання, розширювати функціональне застосування на практиці;
- образна адаптована гнучкість – здатність змінити сприйняття об'єкта таким чином, щоб бачити його нові, приховані від спостереження сторони;
- семантична спонтанна гнучкість – здатність продукувати різноманітні ідеї в невизначеній ситуації, зокрема в такій, яка не містить орієнтирів для цих ідей.

За В. Н. Дружиніним, творче мислення – це мислення, яке пов'язане з перетворенням знань (до неї автор відносить уяву, фантазію, породження гіпотез тощо).

Отже, творче мислення виникає в процесі творення та пов'язане з зародженням творчого продукту, який і є творчим результатом. Більшість психологів вважають головною ознакою творчого мислення

неузгодженість мети (здуму, програми) і результату. Виділяючи ознаки творчого акту, дослідники підкреслюють його несвідомість, неможливість його контролю з боку волі і розуму, а також зміна стану свідомості.

ПИТАННЯ РОБОТИ НАД КРУПНОЮ ТЕХНІКОЮ У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

Т. В. Ляшенко

Сьогодні серед різноманітних освітніх проблем культури та мистецтва актуальними постають питання ефективної підготовки та удосконалення початкової ланки музичного навчання. У зв'язку з оновленням системи музичної освіти України виникає гостра потреба у використанні інноваційних методів та підходів щодо засвоєння знань і умінь. Методичні розробки та інші навчальні рекомендації є основним підґрунтям для підвищення професійного рівня викладацького складу і, відповідно, рівня знань учнів ДМШ. Це насамперед стосується питань технічного розвитку у класі інструментального виконавства. Технічна підготовка та удосконалення виконавського апарату є найважливішою складовою у процесі роботи з учнем-початківцем. Практика засвідчує, що частина дітей не може на належному рівні оволодіти музичним інструментом і як наслідок учіння виконавству відбувається у повільному темпі. Формування технічної бази розглядається як важливий елемент підготовки учнів, здійснюється з урахуванням індивідуальних особливостей дитини, методично правильно підібраному репертуарі, активній педагогічній позиції викладача тощо.

Технічні навички у дітей потрібно розвивати вже з перших занять, а відтак і освоєнню гам та різноманітних технічних вправ слід надавати достатньо уваги. Більш складніші завдання ставляться перед викладачем у процесі опанування крупною технікою. Рекомендується розпочинати технічну підготовку з виконання тринотних акордів, а саме з тризвуків та їх обернень. Час, коли можна починати гру повних

акордів з чотирьох звуків залежить від розміру руки, але робити це слід трохи раніше, не чекаючи, коли рука почне легко обіймати октаву. Обережна гра широких акордів стимулює розвиток піаністичного апарату. Наполеглива робота над акордами і арпеджіо у класі фортепіано організовує рухи і дає можливість досягти учню наприкінці його навчання у школі свободу і впевненість виконання у досить швидкому темпі.

Головна вимога до акордової техніки – одночасність звуковидобування усіх звуків акордів. Уміння виконувати акорди рівно, у незмінній позиції, вимагає роботи кисті як єдиного органу. Йдеться не про суто механічне одночасне виконання, а повне, абсолютне, в яке вкладається художній зміст.

Існує кілька методичних прийомів, що стосуються акордової техніки. Класичні способи гри акордів – «від клавiш» та «у клавiші».

Наповнена і рівна гра акордів вимагає вертикального «удару руки», пальці якої ще перед початком звуковидобування мають бути сформовані у потрібній позиції. Акорд необхідно брати легкою рукою, ніби зверху вниз у напрямку від п'ятого пальця до першого. Рука починає свій «політ» з вільно зібраними пальцями, розкриваючи їх і міцно ставляючи на свої місця у останній момент перед дотиком до клавіатури. Цей прийом попереджує затиск руки, який можливий при неправильній її постановці у грі акордових епізодів.

Важливо формувати вміння якісно урівнювати звуки акордів, робити їх однаковими по силі і тембру, а відтак поряд з розвитком піаністичного апарату актуалізується питання слухової уваги. Перший піаністичний прийом – це прийом падіння і відчуття повної маси руки. Надалі ці прийоми можна застосовувати при розучуванні різножанрових творів, хоча кожен з них потребує різних підходів до їх засвоєння. У одних творах акорди слід виконувати коротко, цупко, без педалі, а у інших – широким жестом на педалі, прислуховуючись до «верхівок».

Перед удосконаленням акордової техніки, потрібно пройти підготовчий етап, що складає виконання широких інтервалів. Здебіль-

шого такими інтервалами є сексти. Секста має досить помірний розмір і навіть учень з маленькою рукою може зберегти відчуття цупкого виконання. При грі секст пальці повинні міцно триматися один одного.

Особлива категорія складності – октавна гра. «Октави» слід вчити систематично і досконало, адже октавна техніка є однією з найскладніших. Сюди слід додати, що часто професійне захворювання рук може бути результатом неправильної роботи над октавами у класі. Даному захворюванню схильні не лише учні без виконавського досвіду, але й піаністи-віртуози. Для деяких учнів октавна техніка не складна і дається легко при виконанні. Втім будь-який учень у процесі опанування октавами повинен пройти більш довшу і ґрунтовнішу підготовку.

Слід також зупинитися і на питаннях аплікатури. Аплікатура в октавах звичайна: на білих клавішах п'ятий, на чорних четвертий. Аплікатура, перш за все, залежить від характеру та художнього змісту твору, що виконується. У хроматичних октавних пасажах п'ятий палець не замінюється на четвертий.

Значно складнішим є виконання ламаних октав. На перших порах корисно виконувати тільки октавні тремоло, для маленьких рук секстові. Ломані октави граються боковим переміщенням кисті. Інший вид, а саме октави з акордовим наповненням, ще більш складнішими у виконанні. Основними недоліками можуть виступати пустота в акордовому звучанні і його грубість у крайніх точках. Особливу увагу в осягненні даного виду октавної техніки потрібно звертати на акордову наповненість.

Отже, техніка – це швидкість руху пальців, зручність у виконанні, гнучкість і пластичність. Техніка це чисте, якісне й упевнене виконання навіть у найшвидшому темпі. І нарешті, використовуючи всі можливості для технічного вдосконалення, не надаючи переваги жодному з видів фортепіанної техніки, педагог формує майбутнього піаніста, обираючи при цьому правильний шлях оволодіння виконавською майстерністю.

ПРОБЛЕМА РОЗВИТКУ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ У СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ УМОВАХ

Ю. І. Маричевська

Проблема цінностей та ціннісних орієнтацій була і залишається однією з найактуальніших у психолого-педагогічних дослідженнях і це не випадково, адже саме дослідження механізму їх формування дає змогу охарактеризувати рівень розвитку особистості, її готовності до навчальної та фахової діяльності. Проблема формування ціннісних орієнтацій не втратить своєї актуальності і у майбутньому, і це пов'язано з тим, що в усі часи суспільство розуміло, що від того які цінності сформуються у людини, залежатиме не лише її особистісний розвиток та соціальне життя, а й розвиток усього суспільства у цілому.

На сьогоднішній день спостерігається все більша незацікавленість молоддю суспільним життям, політикою, становищем в країні. Таким чином, ми знаходимося на рубежі, коли старі цінності відходять на задній план і стають неактуальними для сучасності, але і нові ще не сформувалися та не затвердилися у соціумі, створюючи ситуацію так званої аномії. Така ситуація призводить до втрати моральних норм та сенсу життя, молодь все частіше огортає почуття безнадії перед майбутнім. На переконання деяких науковців, однією з причин виникнення реальної загрози самознищення суспільством є втрата людством універсальної ціннісної системи, що спирається на вищі духовні та моральні абсолюти.

Саме тому безліч науковців присвячують свої праці вивченню сутності понять «цінність», «ціннісні орієнтації» (Б. Братус, А. Здравомислов, Д. Леонтьєв, А. Ручко, В. Ядов та ін.). І. Кон у своїй праці проводив аналіз динаміки ціннісних орієнтацій, деякі науковці переосмислюють та осучаснюють структуру ціннісних орієнтацій (А. Бітуєва, А. Іващенко, Н. Фролова та ін.). В. Ольшанський та А. Титаренко визначають ціннісні орієнтації як цілі, бажання, ідеали, сформовані у систему життєвих норм, А. Здравомислов, В. Ядов співвідносять дані терміни з суспільними цінностями матеріальної або

духовної культури, як вияв потреби розглядає це питання В. Злотніков, на противагу йому В. Водзинська визначає цінності у ставленні до навколишнього середовища. Ю. Жуков вважає, що цінності та ціннісні орієнтації мають ключову роль у визначенні особистістю цілей та прийняття ключових рішень відносно них. Як складні узагальнені системи ціннісних уявлень дані терміни розглядають І. Попова та А. Ручка. Натомість В. Алексєєва говорить про ціннісні орієнтації у мотиваційному ключі, вважаючи їх основною перетворюючою силою культурних та соціальних цінностей у стимулювання поведінки людини з роздумів до діяльності. Більш спрощено з цього приводу висловлюється Е. Шпрангер, визначаючи їх як «типи пізнавальних реакцій людини».

В. Ядов вказує, що ціннісні орієнтації це інтегративні та відповідально обрані особистістю установки, які є ширшими та більш включеними, ніж -кі фіксовані чи то базові установки, орієнтири та ідеали. Але набувають соціального значення, впроваджуються в діяльність та набувають впливу на самосвідомість людини лише в тому разі, коли є усвідомленими та сприймаються особистістю як невід'ємна складова світу людських потреб.

Формування та становлення ціннісних орієнтацій особистості відбувається під впливом суспільства; через засвоєння суспільних цінностей кількома шляхами:

- первинна соціалізація в сім'ї, коли дитина вбирає цінності свого безпосереднього оточення;
- соціально організована система виховання – дошкільні заклади, школа, навчальні, культурні заклади, система ідеологічного впливу;
- вплив різних формальних та неформальних груп, насамперед оточення ровесників чиї цінності можуть відрізнитися від суспільних та сімейних;
- власний досвід, коли людина «випробовує» засвоєні ціннісні орієнтації на їх відповідність своїй індивідуальній визначеності [1].

Література

1. Малько Н. О. Ціннісні орієнтації та їх вплив на особистісний розвиток школяра. *Психологія*. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 1999. Вип. 3. С.147–153.

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НА УРОКАХ ХОРОВОГО КЛАСУ В ПСМНЗ

О. А. Начкебіа

Концертмейстерство – дуже широка сфера діяльності музиканта-піаніста та одна з найбільш поширених професій. Концертмейстер – це універсальний піаніст, котрий володіє значним об'ємом знань у царині музики, має навички читки нот з аркуша, підбору по слуху, транспонування та ін. Але оволодіння ними приходить з часом у результаті значної концертмейстерської практики. На жаль, ця проблема не знайшла достатнього висвітлення у науковій та науково-методичній літературі.

Робота концертмейстера у дитячих мистецьких закладах має свої особливості і вони, у першу чергу, пов'язані з необхідністю урахування віку школярів. Специфіка роботи концертмейстера полягає в тому, що акомпануючи він підпорядковує свою гру художнім завданням і смаку партнера, яким виступає учень. Шкала звучання фортепіанної партії, деякі ритмічні моменти, виразність штрихів, педалі – усе це має бути приведені у відповідність з реальним виконанням соліста. Однак не слід забувати і таку думку, що поганий той акомпанемент, який є тінню солюючої партії.

Поняття «концертмейстер» включає не лише концертмейстерську роботу, а й розучування партій з солістами, вміння контролювати якість їх виконання, знання їх виконавської специфіки, вміння підказати правильний шлях усунення тих чи інших недоліків. Таким чином, у діяльності концертмейстера поєднуються творчі, педагогічні і психологічні функції, їх складно відокремити одна від одної в навчальних, концертних і конкурсних ситуаціях.

Якими ж якостями і навичками повинен володіти музикант, щоб бути майстерним концертмейстером? Перш за все, добре володіти інструментом. Слабкий виконавець ніколи не стане хорошим концертмейстером, як. втім, будь-який піаніст не досягне великих результатів в акомпанементі, допоки не засвоїть закони ансамблевих співвідношень, не відчуватиме єдності з партнером. Концертмейстерська сфера музикування включає в себе володіння як усім арсеналом піаністичної майстерності, так і безліччю додаткових умінь: «зібрати» партитуру, побудувати вертикаль, виявити індивідуальну красу голосу, який виконує соло, забезпечити живу пульсацію музичної тканини тощо.

Саме в подвійній концентрації та активізації слухової уваги прихована головна риса концертмейстерської діяльності. У процесі набуття вмінь акомпанування слухова увага проходить ряд характерних етапів розвитку і формування, а саме:

- виконання і усвідомлення власної партії, яку піаністу слід вільно і впевнено виконати;
- сприймання партії соліста, яку піаніст розучує, підспівуючи собі під час виконання;
- поступове злиття обох партій в єдиний звуковий потік, у якому вже не сприймається дві партії, а чується єдиний ансамбль.

Робота концертмейстера на уроках хору має також свої специфічні особливості. Хор як природний музичний інструмент здатен створити різноманітні відтінки звуку, залишаючись разом з тим вірним своїй співацькій природі. Професійний концертмейстер повинен пам'ятати про голосову, співацьку природу хорového звуку і намагатися долати молоточкову природу свого інструменту, наслідуючи хорове звучання.

Одним з головних чинників, які відрізняють концертмейстера хору від піаністів, акомпануючих солістам, є те, що йому необхідно постійно слідкувати за жестами диригента під час виконання, тому він повинен знати основи диригування (поняття «ауфтакта», «точки», «зняття звука», жести, які відображають штрихи і відтінки, диригентські сітки. які відповідають простим і складним розмірам). У цілому це

називається здатністю концертмейстера розуміти диригентські жести і наміри. Також необхідно розуміти, що показ відтінків, штрихів та інших виразних засобів багато в чому залежить від індивідуальності диригента.

Концертмейстеру необхідно мати уявлення про особливості співацького дихання, розуміти інтонаційні труднощі твору та методи їх подолання, враховувати ступінь сформованості співацьких навичок хористів, рівень розвитку їх музичних здібностей тощо.

У процесі творчої взаємодії з хоровим колективом концертмейстер приймає участь як мінімум у чотирьох видах загального ансамблю. Найбільш очевидний вид загального ансамблю відкривається піаністу з нотним текстом твору, призначеного для хору і фортепіано, коли концертмейстер виступає безпосередньо у ролі ансамбліста-аккомпаніатора і є помічником диригента у створенні музичного образу, слідуючи за його жестом і створюючи єдиний ансамбль з хором.

Нотний текст творів для хору а *capella* не містить фортепіанну партію, але передбачає участь піаніста, коли необхідно ілюструвати хорову партитуру у процесі розучування твору. Піаніст повинен володіти основними навичками читки хорових партитур і при цьому добиватись рівного і повного звучання голосів в акорді (за виключенням тих моментів, коли в процесі роботи повинна бути прослухана особливо яскраво одна з партій).

Також у репертуарі хорових колективів досить часто зустрічається нотний текст творів у супроводі клавірних перекладень оркестру, де відповідно, піаніст налаштовує себе на символічну взаємодію хор – оркестр через темброві можливості фортепіано.

І, нарешті, існує ансамбль піаніста-концертмейстера з виконавським планом диригента, який потребує від піаніста розуміння мови диригента, його мисленнєвих устремлінь, навіть до осягнення ідейно-художньої концепції твору, що виконується. Зазвичай утримувати диригентські жести у полі своєї уваги концертмейстеру допомагає периферійний зір. Поряд з тим під час виконання твору часто зустрічаються ключові моменти темпових відхилень, коли піаністу

необхідно застосовувати техніку швидких зорових переключень – дивитись то на нотний текст, то на диригента, контролюючи при цьому якість свого звучання з хоровим звучанням.

Далеко не всі хороші солісти здатні успішно грати в ансамблі. При спільному музичному виконанні необхідно однаковою мірою як уміння захопити партнера своїм задумом, так і уміння захопитись замислом партнера, зрозуміти його наміри і прийняти їх; відчувати під час виконання не тільки творче хвилювання, але і творче співпереживання, що однак не одне і те ж. Природне співпереживання виникає як результат безперервного контакту партнерів, їх взаєморозуміння і єдності.

ДО ПРОБЛЕМИ СТРУКТУРИ МУЗИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ШКОЛЯРІВ

О. В. Остапишина

Музична діяльність займає особливе місце на всіх етапах життя і навчання дитини. У педагогів-музикантів різні погляди на її класифікацію, але всіх їх об'єднує думка, що музична діяльність – це специфічний вид художньої діяльності, пов'язаний із музичним мистецтвом.

Н. Ветлугіна виокремлює чотири основні види музичної діяльності: сприймання музики, музичне виконавство (спів, музично-ритмічні рухи, гра на музичних інструментах), музично-пізнавальну діяльність (елементи музичної грамоти) і музичну творчість. Відомо, що музика завжди впливає на людину в єдності змісту та форми. Зміна музичного звучання викликає в слухача нове переживання, що виникає внаслідок сприйняття музичних образів, створених за допомогою певних засобів виразності. Сприймання музичних творів, навіть найпростіших, – процес складний. Разом з тим дехто заперечує слухання музики як самостійний вид музичної діяльності, і що дане заперечення мотивується різними міркуваннями. Існувала думка, що

будь-яке втручання у процес сприймання музики є замахом на твір мистецтва і особливо на особисте переживання кожного суб'єкта. Для дитини буде достатнім створення невимушеної творчої атмосфери, в якій вона сама навчиться слухати музику. Існували й інші заперечення, які мотивувалися тим, що діти шести-восьми років не можуть визначити характер твору, зрозуміти виражальне значення темпу, динаміки і т. д. Висловлювалась і така думка, що дітям, активним за своєю природою, потрібна жива практична діяльність, а слухання як пасивне споглядання доречно лише в старших класах [1, с. 59–60].

Н. Ветлугіна зазначала, що загалом музична діяльність спрямована на розвиток сприймання музики в її життєвих зв'язках та відношеннях і є підстави говорити про формування сприймання музики як музичної діяльності, яка повинна мати самостійне значення [1, с. 63].

Інший вид музичної діяльності – музичне виконавство, яке включає спів, музично-ритмічні рухи, гру на музичних інструментах. Так, спів є таким видом музичної діяльності, у процесі якого формується естетичне ставлення до музики та життя, активно розвиваються музично-сенсорні здібності й особливо музично-слухові уявлення та співацький голос. Ритміка також займає особливе місце в музичному вихованні дітей. Педагогічна цінність музичних ігор і танцювального фольклору очевидна. Основне завдання ритміки – формувати в дітей сприйняття музичних образів та здатності переживати їх у русі. Музично-ритмічні рухи є засобом розвитку емоційної чутливості до музики, формування чуття ритму [1, с. 72].

Щодо гри на музичних інструментах, то тут вчена вважала, що наявний досвід використання елементарних дитячих інструментів свідчить про доцільність даного виду музичної діяльності. Адже різні види музичних інструментів із різноманітними тембрами, висотними співвідношеннями сприяють розвитку музичних здібностей, формуванню творчого начала [1, с. 81].

Вона відмічала, що в процесі різноманітної музичної діяльності на початковому етапі музичного виховання у дітей складаються уявлення про деякі музичні явища: зміст і характер твору, засоби музичної

виразності, елементи нотної грамоти, будову музичних творів. Зокрема навчання нотної грамоти пов'язують з тією чи іншою музичною діяльністю (співом, ритмікою, грою на музичному інструменті), але засвоєння нотної грамоти у процесі навчання гри на музичному інструменті має реальніше підґрунтя [1, с. 82–83].

Е. Печерська визначає три види музичної діяльності: музичне сприймання, хоровий спів як основний вид музично-виконавської діяльності та дитячу музичну творчість.

Сприймання музики – основний вид діяльності, який передує іншим. Сприймання музики розуміється як естетичне осягнення музичного явища, як осягнення художніх образів музичного твору. Педагог виокремлює методи розвитку музичного сприймання на початковому етапі: метод вибору відповідних характеристик на основі складеного словникового ряду (який може бути зроблений на основі певної наочності); метод порівняння; під час слухання музичних творів діти визначають особливості кожного із них, порівнюючи твори між собою; метод варіювання (руйнування початкового образу), коли вчитель виконує твір, змінивши той чи інший засіб музичної виразності, а діти визначають, що змінилося; метод музичних колекцій, коли поповнюється колекція творів певних жанрів чи тематики; ігровий метод, який можна використати й під час слухання музики.

А. Верещагіна та З. Жофчак називають такі види музичної діяльності, як: хоровий спів, ритмічні вправи, пов'язані із піснею, елементарне сольфеджування, гру на дитячих музичних інструментах, слухання та посильний аналіз музичних творів, творчі завдання.

Органічним елементом всіх видів музичної діяльності є дитяча музична творчість. Творча діяльність ефективно впливає на естетичний розвиток особистості, сприяє вияву позитивних емоцій.

На уроках музичного мистецтва особове місце займає хоровий спів. Щоб учні могли співати виразно, вони із самого початку мають оволодівати комплексом вокально-хорових знань, умінь та навичок. Для цього використовуються вправи, поспівки, які сприяють розвитку дикції, розширенню співацького діапазону тощо.

Важливе місце на уроці займає творча ігрова діяльність. Музичні ігри можуть використовуватися на різних етапах роботи, пов'язуватися із імпровізацією. Можуть виконуватися нескладні творчі завдання (складання ритмічного малюнка, нескладної мелодії на заданий текст тощо).

Гра на дитячих інструментах-іграшках (дзвіночки, трикутники), наприклад для супроводу пісень, є однією із активних форм музичної діяльності. Можна використовувати металофони, ксилофони та інші інструменти.

В музичній діяльності розвивається і музичне мислення. З. Рінкявічюс трактує музичне мислення як емоційно-інтуїтивну і свідому, синтезуючу й аналітичну творчу діяльність людини, яка засобами інтонаційної і словесної мови розкриває зв'язки і співвідношення між мовою музики і її смисловим змістом. Музичне мислення – це процес відкриття особистісного смислу, закодованого у музичному творі. Як інтегративна здатність і процес, музичне мислення спирається на складний комплекс музичних здібностей (які включають сприймання), є їх вершиною, яка інтегрує музичний, емоційний, комунікативний, пізнавальний, соціокультурний досвід людини. Включення учня-слухача, виконавця музики у музично-мисленнєву діяльність розвиває його музично-творчі здібності. Творчий характер музичного мислення виявляється і при порівнянні його із музичним сприйманням. Музичне сприймання і музичне мислення – глибоко інтегровані процеси. Тому З. Рінкявічюс вважає, що термін «музичне сприймання» необхідно використовувати у вузькому значенні, а в широкому значенні його слід замінити терміном «музичне мислення» [2, с. 6–10].

Означені підходи до структурування видів музичної діяльності вказують, що вчені робили спробу різнобічно підійти до проблеми. Всі вони заслуговують на увагу і потребують узагальнення, оскільки саме воно може дати відповідь на питання щодо структурного наповнення і ролі окремих компонентів у структурі музичної діяльності.

Література

1. Ветлугіна Н. А. Музичний розвиток дитини. Київ: Музична Україна, 1978. С. 59–60.
2. Ринкявичюс З. Развивать музыкальное мышление учащихся. *Искусство в школе*. 2005. № 5. С. 6–10.

ДО ПИТАННЯ СТРУКТУРИ УРОКУ НАРОДНОГО ТАНЦЮ

М. В. Пилипенко

Основною формою організації фізичного розвитку учнів хореографічних класів є урок народного танцю. Заняття з учнями можуть проводитися у групі, або в індивідуальному порядку.

Тривалість занять залежить від року навчання, віку учнів і навчальних завдань. Наприклад, на перший рік навчання, в групі початкової підготовки, рекомендується використовувати 4–6 годин на тиждень.

Урок складається з 3-х частин: підготовчої, основної та заключної.

Підготовча частина тривалістю 8–10 хвилин використовується для розігріву, розтягування м'язів, збільшення їх еластичності, психологічного настрою на майбутню діяльність. Тут використовуються різноманітні та прості в координаційному відношенні вправи.

Основна частина уроку триває від 20 до 30 хвилин, може вирішувати кілька взаємопов'язаних завдань на вдосконалення техніки, розвиток фізичних якостей, вирішення виховних завдань тощо. Ця частина уроку базується на наступних положеннях:

1. Технічна підготовка має здійснюватися у першій третині основної частини уроку, коли організм учня перебуває в стані оптимальної готовності до сприйняття нових і оцінці вже знайомих йому пластичних елементів.
2. При вирішенні програмових завдань рекомендується робити ставку на техніку виконання, швидкість виконання рухів, силу і спритність.

3. На початку основної частини уроку доцільно застосовувати метод диференціації складної вправи на відносно самостійні елементи.

4. Найбільше навантаження припадає на другий блок основної частини уроку, де вирішуються більш складні завдання.

Заключна частина уроку тривалістю 3–5 хвилин, призначена для поступової нормалізації рухової активності учнів і відновлення дихання.

Одяг для занять не повинен обмежувати рухів, повинен добре пропускати повітря, тому краще, щоб він був з натуральних тканин. Для занять на підлозі використовують дитячий килимок.

Вправи для перших уроків повинні бути простими, але містити певні труднощі для виконавця. Їх подолання – запорука успіху перших уроків. Якщо ж учні швидко і правильно виконують навчальне завдання, то на наступних уроках можна запропонувати більш складне за технікою виконання (зміна темпу, амплітуди рухів), завдяки цьому педагог може тримати учнів у стані активності. Якщо такий стан буде підтримуватися на кожному уроці, то в учнів формуватиметься психологічне налаштування на продуктивну роботу.

Легкі вправи розхолоджують інтерес учнів до занять, що в результаті позначиться на якості подальшої підготовки. Надто складні – здатні підірвати віру виконавця в свої можливості. У цьому випадку ступінь активності учнів на уроках також буде знижуватися. Ці особливості слід враховувати у роботі з дітьми різних вікових груп.

Так, для дітей 6–8 років досить ефективні прості загально-розвиваючі вправи. Необхідно максимально урізноманітнити вправи, використовувати різні вихідні положення, швидкість і амплітуду руху і т. д. Одне із завдань на заняттях з дітьми цього віку – сформувати якомога більшу кількість простих рухових навичок.

Для дітей 9–10 років застосовують ті ж вправи, але в ускладненому варіанті з додаванням національних елементів. Для дітей і підлітків від 11 до 14 років потрібно включати вправи на координацію з поступовим їх ускладненням, використовуючи трюкові й акробатичні елементи.

Активна гнучкість – вияв власних м'язових зусиль. Пасивна гнучкість – при участі партнера. Найбільш оптимальні умови для розвитку гнучкості припадають на підлітковий вік (10–16 років). У дівчаток рухливість у суглобах більша, ніж у хлопчиків.

Гнучкість виявляється в еластичності м'язів, сухожиль, зв'язок і суглобових сумок; або м'язів, за допомогою яких виконуються вправи; форми суглобів, ступеня відповідності. Розтягування, розігрів м'язів підвищує їх еластичність. При стомленні м'язів їх сила та еластичність знижується. Гнучкість слід розвивати, забезпечуючи виконання необхідних рухів, але лише до розумних меж.

Найбільш ефективним способом розвитку гнучкості є виконання вправ серіями (по кілька повторень у кожній). Для плечових і тазостегнових суглобів можна використовувати підходи від 10 до 20 повторень (у 7–8 років) і від 20 до 40 (у 13–17 років). Пасивні та статичні вправи збільшують масу м'язів і зміцнюють зв'язковий апарат.

Загальна фізична підготовка учнів хореографічних класів сприяє оволодінню різноманітними руховими вміннями та навичками.

Процес сприйняття учнями хореографічних класів програмового матеріалу, пов'язаного з формуванням рухових навичок, умовно можна розділити на три етапи:

- стадія початкового з'ясування;
- стадія деталізації – освоєння;
- стадія закріплення і вдосконалення рухової дії – засвоєння.

Розучування вправ забезпечується комплексом методів і прийомів техніки виконання вправ, відчуття рухів, фіксації положень та ін.

Виправлення помилок і неточностей має бути послідовним. Згинання і розгинання кінцівок, амплітуда рухів, частота повторень, повинні впливати на ті чи інші групи м'язів. У міру освоєння комплексу, окремі вправи можуть виконуватися з наростаючою інтенсивністю і з великою кількістю повторень. Кожну вправу слід виконувати під музику.

МЕТОДИКА ОЦІНЮВАННЯ МУЗИЧНО-ОСВІТНІХ ДОСЯГНЕНЬ УЧНІВ

Л. В. Риженко

У сучасному світі стрімко зростає роль освіти, що спричиняється рівнем розвитку законодавства у цій сфері, розробкою нових програм, курсів, які викликають інтерес у суспільства і сприяють вихованню всебічно розвиненої особистості. У зв'язку з реформування загальної середньої освіти передбачено реалізацію принципів гуманізації, демократизації освіти, методологічну переорієнтацію процесу навчання на розвиток особистості учня, формування його основних компетенцій. Одним із складних і суперечливих питань сучасного уроку музики залишається питання про критерії педагогічної оцінки.

Проаналізувавши основні аспекти даного питання крізь призму розвитку оцінювання досягнення з музичного мистецтва, можемо сформулювати такі висновки. Уроки мистецтва і уроки природничо-математичного циклу відрізняються один від одного дуже істотно, відображаючи в специфічному навчальному розрізі відмінності, які існують між мистецтвом і природничими науками як різними формами відображення дійсності.

Звичайно, є в музиці немало того, що піддається точному і однозначному визначенню та вимірюванню. Але це лише найпростіші елементи музики, а не музика, як живе мистецтво, в якому «правильних» відповідей на одне і те ж питання може бути нескінченно багато.

Перед нами постає логічне запитання: як оцінювати цю безліч правильних відповідей. Імовірно, перевага має бути на користь компетентнісного підходу, у якому акцентується увага на розвитку і вихованні інтересу до музики, формуванні естетичних смаків і потреб, емоційної чуйності на явища навколишньої дійсності і творів мистецтва.

Вчити думати, міркувати – одне з найважливіших завдань шкільної освіти. Якими балами слід оцінювати думки учнів, досягнутий

ними рівень сприйняття музики, ступінь володіння музичної грамотності чи основ музичної культури?

Ще складнішим постає питання, коли мова йде про почуття дітей і підлітків, про їх емоційне ставлення до музики та життя. Дуже важко визначитися у питанні коректності чи адекватності оцінювання того, як дитина відчуває музику. Душу дитини, її емоційність не можна вмістити в рамки системи оцінювання від одного до дванадцяти балів [1].

Тому варто звернутися до вже існуючого досвіду оцінювання. Відомий дослідник теорії та методики музичної освіти Д. Б. Кабалецький говорив про можливість колективної оцінки на уроках музичного мистецтва: «кожен клас – хор», «клас – концертний зал». Таким чином, ми приходимо до висновку: оцінювати на уроці треба у більшості результати колективної роботи, а вже потім – індивідуальні якості та результати класних занять музичним мистецтвом кожного учня окремо.

Якщо перші дві з цих оцінок дають усім учням певного класу однакову оцінку, то третя вносить певні корективи, які можуть вплинути на остаточну оцінку.

Д. Б. Кабалецький зазначав, що тематична побудова програм, яка допомагає вчителю бачити напрямок занять протягом усього року, полегшує вирішення складного завдання – встановлення критеріїв вимог до учнів. Тематичний принцип веде нас до того, що при оцінці ми працюємо на кінцевий результат. Однак, чи правомірно оцінювати клас, виходячи з того, яку він слухав музику на кожному уроці, як той чи інший учень виявляв свої індивідуальні якості та вміння. Важливим буде те, що характеризує клас і кожного учня, а саме: яким буде загальний результат, отриманий після закінчення всього курсу. Слід зазначити, що на окремих уроках можуть фіксуватися лише окремі факти, з яких не можна робити далекоглядні висновки.

Контроль результативності музичного навчання і виховання учнів завжди викликав багато суперечок серед науковців. Дійсно, чи можуть бути чітко визначені критерії, за якими оцінюються результати

музичного виховання, якщо зовсім неможливо виміряти вплив музики. Але сьогоднішня освітня ситуація вимагає створення чіткого уявлення про результати педагогічної діяльності, оскільки саме вони дозволяють орієнтуватися в тенденціях розвитку педагогічної системи, акцентувати увагу на істотних аспектах в педагогічному процесі. Тому існують спеціальні методики, які, доповнюючи одна одну, у сукупності дають об'єктивну характеристику музичних досягнень школярів. Такі методики дають можливість судити як про вікові зміни, так і про зміни, пов'язані з навчанням.

Отже, музичне мистецтво – чи не єдиний шкільний предмет, у якому значна частина уроку проходить у колективній діяльності: колективний спів, колективне музикування і слухання музики. Можна оцінювати успіхи учнів в окремих видах навчальної діяльності (спів, слухання музики, спів по нотах, імпровізація тощо), пам'ятаючи при цьому, що ці види – не мета музичних занять, а лише – засіб оволодіння основами музичної культури. Але не можна оцінювати засоби, забуваючи про мету, якій вони слугують.

Найголовніше, на нашу думку, не можна переносити практику оцінювання учнів на уроках з точних наук на уроки музичного мистецтва. Адже в музиці точними й однозначними можуть бути лише найелементарніші відомості [2].

Таким чином, при оцінюванні досягнень учнів на уроках музичного мистецтва мають бути враховані не лише їх знання і уміння, а й досвід музично-творчої діяльності, емоційно-ціннісне ставлення до творів музичного мистецтва, які в єдності своїй складають музичну культуру особистості.

Література

1. Воронезева Г. А. Оцінка на уроці музики URL: http://pedsovet.org/component/option,com_mtree/task,viewlink/link_id,5879/Itemid,118.

2. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти: навч.-метод. посіб. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. 640 с.

ЧИТКА НОТ З АРКУША У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО ЯК ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

І. М. Чупін

Формування вміння читання з аркуша є однією з найважливіших проблем музичної освіти. Ми не уявляємо собі культурну людину, що читає по складах, проте змиряємося з тим фактом, що дуже багато музикантів не вміють читати з аркуша. Це призводить до того, що вони знають тільки ті твори, які вивчають, а іншу музичну літературу знають погано.

Деякі педагоги скрупульозно відпрацьовують з учнями основні твори згідно програмових вимог та ігнорують можливість вільно музикувати за інструментом. Невміння читати з аркуша є причиною того, що піаніст неохоче виконує незнайомі твори, оскільки має складність швидко прочитати їх, не уявляючи собі їх звучання.

Читка з аркуша – це форма діяльності, яка відкриває великі можливості для всебічного і широкого ознайомлення з музичною літературою. Це насичення новими музичними враженнями, відкриття нового, ознайомлення з багатющою скарбницею музичної культури. Вона здатна розширяти горизонти пізнання, поповнювати фонд слухових вражень та збагачувати професійний досвід. «Скільки читаємо – стільки й знаємо» – ця вже раніш перевірена істина повною мірою зберігає своє значення і в музичній освіті [2, с. 68].

Граючи з аркуша, ми бачимо вже не ноту за нотою, а ситуацію, яка дає нам можливість «нальоту» схоплювати «біглим оком» нотні записи. Незалежно від рівня обдарованості учня, вміння читати з аркуша прискорює його сприйняття тексту та активізує музичний розвиток у цілому. На перших порах, систематизуючи нотний матеріал, доцільно опиратися на фортепіанну фактуру. Вона стає своєрідним ключем до засвоєння різних стилів. Поруч з фактурою значне місце займає метроритмічний малюнок. У багатьох жанрах склались стійкі ритмічні формули, які служать характерною ознакою даного жанру – маршу, вальсу, полонезу, мазурки, колискової. Викладач повинен докласти всіх

зусиль для того, щоб учень засвоїв типові ритмічні звороти характерні для даного жанру.

З перших років навчання слід приділяти достатньо уваги розвитку навички гри з аркуша. На початковому етапі процес читки проходить досить повільно, адже ще недостатньо сформоване вміння концентрувати слухову увагу (учень має побачити ноту, впізнати її, знайти на клавіатурі, відтворювати ритмічний малюнок і т. д.), водночас слух ще достатньо пасивний, часто учень «сприймає» звук лише після його видобування. Також слід надавати великого значення формуванню навичок аплікатурної орієнтації, спрямовувати увагу учня в кожному творі на розпізнавання і виконавське відчуття логіки аплікатурних прийомів.

Читкою з аркуша не слід обмежуватися лише на початковому етапі навчання. Гра в чотири руки (з педагогом або з іншим учнем) повинна продовжуватися протягом усього періоду навчання, поступово охоплюючи новий та більш складний матеріал. Окрім удосконалення навичок буде набуватися здатність осмислювати музичний твір у цілому.

Постійне музикування розвиває художні смаки, підвищує мотивацію до мистецького навчання, стимулює бажання до творчості. Учень, у свою чергу, краще орієнтується в усьому розмаїтті жанрів і стилів народного, академічного та сучасного мистецтва [1, с. 44]

Література

1. Брянская Ф. Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста: методические материалы. Москва: Музыка, 1971. 56 с.

2. Верхолаз Р. А. Вопросы методики чтения нот с листа. Москва: АПН РСФСР, 1960. 45 с.

ДО СУТНОСТІ ПОНЯТТЯ «ХУДОЖНЬО-ТВОРЧЕ САМОВИРАЖЕННЯ»

І. С. Шевченко

Метою сучасної школи є формування гармонійно і всебічно розвиненої особистості, забезпечення подальшого її становлення, цілеспрямований вияв і розвиток творчих здібностей, творчого мислення, формування уміння і бажання вчитися. Виходячи з цієї мети, перед школою стоїть важливе завдання – забезпечення розвитку творчого потенціалу кожної дитини.

Особливої актуальності на етапі розбудови нашої держави набувають проблеми формування творчої особистості, підвищення інтелектуального потенціалу нації. З цією метою мають бути створені максимально сприятливі умови, які забезпечать ефективний розвиток її здібностей, розкриють неповторний талант, сприятимуть самовизначенню та самореалізації. Тому у цьому контексті важливо зацентрувати увагу на розкритті сутності поняття «самовираження» особистості.

Аналіз наукової літератури свідчить, що проблема творчого самовираження особистості розглядалася у різних аспектах: філософському (Д. Богоявленська), психологічному (К. Абульханова-Славська, А. Маслоу, А. Петровський), педагогічному (А. Аніщук, О. Баришева, Л. Левченко) та інших.

Поняття самовираження трактується у тлумачному словнику української мови як дія зі значенням «самовиражатися», тобто «розкривати своє «Я», свою індивідуальність, виявляти (переважно у художній творчості, художньому образі) свої думки, настрої, переконання.

За твердженням К. Абульханової-Славської, забезпечення адекватного самовираження дитини не повинно перетворюватися на систему заборон та обмежень, що зводять прояви дитини до мінімуму; доцільно, щоб воно мало гнучкі форми ненав'язливого керівництва цим процесом. Науковець вважає, що можливість своєчасно та адекватно

самовиразитися та самоствердитися – необхідне для правильного розвитку дитини.

У психологічному словнику категорія «самовираження» постає як «вираження своїх внутрішніх почуттів, переконань; будь-яка поведінка, що здійснюється для чистого задоволення особистості».

Поняття «самовираження», за А. Ребером, розуміється як відображення зовні своїх внутрішніх почуттів, переконань, установок, будь-яку поведінку, яка здійснюється для задоволення індивіда, особистісну форму активності, що формується і розвивається у діяльності, має зв'язок з потребами особистості в суспільному визнанні, самоствердженні, саморозкритті, самореалізації.

Кожен учень прагне до цього, адже бажання до самореалізації є однією з базових характеристик особистості. Завдання вчителя – дати правильне спрямування цьому прагненню, «побачити» здібності, бажання, погляди кожного учня, допомогти йому «розкритися».

Більшість дослідників вважає, що саме музика є одним із найдієвіших засобів естетичного виховання, вона володіє великою силою емоційного впливу, виховує почуття людини, формує смаки. Музика говорить з людиною «безпосередньою мовою душі», хвилює людину, викликає численні емоції. Музичне мистецтво відображає й узагальнює досвід емоційного ставлення до навколишньої дійсності. Музика має сприйматися як живе й захоплююче мистецтво, тому таким же живим і захоплюючим має бути самовираження особистості учня у процесі навчання музики. Спілкування дитини з музикою стимулює процес внутрішнього самовдосконалення. Тому саме в музичній діяльності дитина має можливість найкраще реалізувати притаманну їй потребу в самовираженні.

Література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. В. Т. Бусел. Київ: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2007. 1736 с.
2. Середюк Л. А. Особливості самовираження сучасних старшокласників. Оновлення змісту, форм та методів навчання і

виховання в закладах освіти: збірник наукових праць. Серія "Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету". Рівне: РДГУ, 2001. Вип. 16. С. 141–143.

3. Середюк Л. А. Форми особистісного самовираження сучасних старшокласників. *Педагогіка і психологія*. Київ: Педагогічна думка, 2001. № 1 (30). С. 67–72.

ФОРМУВАННЯ ОСНОВНИХ УМІНЬ І НАВИЧОК ЗВУКОВИДОБУВАННЯ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

В. В. Ювженко

Перші роки виховання і навчання гри на інструменті є важливим етапом, на якому поступово закладаються підвалини загальномузичного та музично-професійного розвитку учня. Значна роль на цьому етапі належить формуванню навичок звуковидобування. Завдяки правильно сформованим навичкам на початковому етапі, учень-піаніст успішно освоює навчальну програму.

Набуття умінь і навичок звуковидобування на фортепіано є складовою процесу розвитку техніки піаніста. Як у різних прийомах звуковидобування, так і в технічних пасажах має вирішальне значення виразний звук – цим і відрізняється художня техніка від простої моторики, що переслідує лише швидкість і точність виконання пасажів. Ми часто недооцінюємо звук, або навпаки переоцінюємо його. Під час гри не замислюємось над звичайним динамічним багатством і звуковою різноманітністю фортепіано. Увага спрямована головним чином на техніку.

Для піаніста важливо оволодіти навичками саме художньо-виразного виконання. Важливим засобом виразності є спосіб видобування звуку. Для цього істотну роль грає тонкий, розвинений тембрових слух, уява, пам'ять, образне мислення, що підказує ті чи інші асоціації.

А. Артоболевська пише, що у своїй власній педагогічній роботі я намагаюся якомога швидше надати дітям можливість самим виконувати простенькі п'єси, що несуть в собі привабливий для їх сприймання музичний образ. Вже на першому етапі необхідно привертати увагу дитини не тільки до того, які він бере ноти, але і як він їх бере, як вони під його руками «розмовляють» [1, с. 17].

Викладач повинен навчити учня-початківця основних прийомів звуковидобування в наступній послідовності: гра нон легато, легато, стаккато. Невід'ємною умовою на заняттях – є сприйняття мелодичних ходів, зіграних нон легато, як коротких мелодій, що зберігають елементарний музичний зміст. Основним має бути рух в клавішу, а не від неї: важливо не знімати з клавіші руку, а брати зверху кожен наступну ноту, тобто йти вперед, слухаючи звучання мелодії. Потрібно навчити витягувати звуки незагальмованим і в той же час організованим рухом. Учні згодом без будь-яких труднощів засвоюють спосіб зв'язування звучання – легато, якщо переходять до нього від нон легато, яким вони користуються на перших заняттях.

Співучість може досягатися за допомогою вмілого ведення мелодійної лінії, коли один звук «переходить» в інший без поштовхів, провалів і загасаюча нота підхоплюється наступним звуком з тією ж силою, з якою вона затихла. Таке ведення звукової лінії створює враження дихання мелодії, пластичності і співучості в мелодійних пасажах.

З перших етапів навчання гри на фортепіано від учня слід домагатися уважного вслуховування в якість звуку, пов'язуючи це не тільки з характеристиками музичних образів, але й з відповідними піаністичними рухами [3, с. 235].

Необхідно пояснити учневі, що звучання залежатиме від рухів його рук. Потрібно розповісти маленькому учневі про чутливість фортепіано, показати йому механізм видобування звуку. Дитина повинна сама побачити та зрозуміти, що звук залежить від того, як доторкнеться граючий палець до клавіші. «На маленьких дітей вид механізму фортепіано справляє сильне враження, і вони, зокрема,

починають чудово розуміти, чому ні в якому разі не слід тиснути на клавіші».

Було б цілком неправильно намагатися, щоб відразу був повний звук, це – найбільша помилка. Дітям властиво грати слабким звуком, так само як говорити дитячим голосом. Якщо учня привчати занадто рано домагатися повного звуку, у нього від цього вийде перенапруження і пальці почнуть гнутися» [2, с. 14].

П'єса «М'ячик» А. Ісакова допоможе юному піаністу освоїти прийом звуковидобування стаккато: особливість рухів при грі стаккато дитина легко сприйме, оскільки їм, звичайно ж, знайомі рухи руки при грі в м'яч. Пружність і еластичність звучання при грі на фортепіано вийде не від того, що учень намагатиметься відсмикнути палець і руку від клавіші, а від того, що рука разом з пальцем, легко зіткнувшись з поверхнею клавіші, мимоволі відштовхнеться від неї, щоб впасти на наступну. Кожний прийом звуковидобування необхідно освоювати на прикладах невеликих п'єс, цікавих для дитячого сприйняття.

Необхідно з раннього дитинства закладати основу для подальшого успішного навчання грі на фортепіано, головним чином для того, щоб виконавець у майбутньому вмів використовувати всі колористичні можливості звуку інструменту та відкрив для себе багатство звукової палітри фортепіано.

Література

1. Артоболевская А. Д. Первая встреча с музыкой. Москва: Сов. композитор, 1992. 103 с.
2. Ильин Е. П. Умения и навыки: нерешенные вопросы. *Вопросы психологии*, 1986. С. 138–148.
3. Либерман Є. Я. Творческая работа пианиста с авторським текстом. Москва: Музыка, 1988. 236 с.

РОЗДІЛ 2

ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

ІСТОРИЧНА ТЕМАТИКА В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ: КОЗАЦЬКИЙ ТАНЕЦЬ

О. В. Білан

Хореографічне мистецтво, як і духовна культура в цілому, тісно пов'язане з історією народу, його традиціями. Велику відповідальність перед мистецтвом танцю несе саме людина. Як живе явище культури, народна хореографія є складовою частиною сучасного культурно-мистецького простору цивілізованого суспільства.

Історична тематика в українському танці бере свій початок ще з часів Запорізького козацтва. Виникнення козацтва датується кінцем XV – першою половиною XVI століття. Зокрема, перша писемна згадка про українських козаків міститься у хроніці М. Бельського від 1489 року [2, с. 21].

Запорізька Січ, яка становила окрему військово-адміністративну одиницю, розташовувалася на острові Хортиця у низині річки Дніпро. Перше укріплення збудував Д. Вишневецький у 1554–1556 роках. Згодом Запорізька Січ стала державно-політичним утворенням козацтва. Це було добровільне об'єднання – суто чоловіче товариство зі своїми звичаями і «неписаними законами». Всі козаки мали відповідну військову підготовку, були фізично загартованими і витривалими. Боротьбу з ворогами запорожці вважали своєю найпершою, найсвятішою справою.

Більш як за чотири століття козаччини українська народна хореографія збагатилася творчістю запорізьких козаків, які у вільний час відображали у танцях своє вільне, але суворе ратне життя [4, с. 5].

Козаки прибували на Січ з різних регіонів України й зарубіжжя – це волохи, молдавани, серби, росіяни, білоруси. Кожен з них вносив частку своєї культури, у тому числі хореографічної. Як мистецьке явище, козацький танець формувався в середовищі запорізької вольниці і відображав засобами міміки, пластики та хореографії характер тих людей, які створили його. Це був войовничий танець, який виконувався чоловіками, демонструючи спритність, доблесть, сміливість. Часто в

танці зображувалися сцени бою, походів. До того ж козацький танець вимагав від виконавців не лише вправності, а й фізичної сили та витривалості. Про козака, який танцював «Козак» чи «Гопак», в народі говорили: «Козак танцює, як на коні гарцює».

Вміння гарно і вправно танцювати для запорожця було справою честі, як і володіння зброєю. Козацькі танці виконувалися не лише для задоволення чи розваги. Вони перетворювалися на певний вишкіл, навчання юнаків військовому мистецтву. Часто у своїх танцях козаки використовували різноманітну бойову зброю (шаблі, пістолі, рушниці, списи). Рухи з нею вже виходили за межі танцювального мистецтва і переходили до категорії фізичної підготовки. Таким чином, молоді січовики вчилися, а старші вдосконалювали своє вміння володіти зброєю, тренуючи м'язи, розвиваючи спритність, витривалість, вправність та кмітливість [4, с. 32].

Створений українським козацтвом танець «Козак» увібрав кращі здобутки народної хореографії. У ньому знайшли своє відображення істотні риси характеру українського народу – волелюбність, героїзм, завзяття, винахідливість, дотепність, нестримна веселість тощо. Фольклорні та літературні поетичні і прозові твори XVII–XIX століть, описуючи танець «Козак», вказували, що його виконавці «вистрибували», «забивали гоцака», «витинали голубці», «сідали гайдука», «робили вихиляси». Його виконували дві особи, змагаючись при цьому. Саме з козацького танцю розвинулась українська хореографічна манера гордої волі, чоловічий танцювальний стиль [3, с. 14].

Дослідники вважають, що «Гопак» є одним із найдавніших побутових танців в Україні, який виник приблизно водночас із «Козаком». «Гопак» став одним з найулюбленіших та найпоширеніших танців українців. Оскільки він виник у козацькому побуті, то спочатку виконувався лише чоловіками. Згодом його стали танцювати разом з чоловіками і жінки. Гопак – танець в основному імпровізаційний. У народі його танцювали так, щоб виконавці один одному не заважали. У танці використовували широкі стрибки, присядки і різноманітні складні кружляння, при цьому танцюристи намагаються виконати їх

щонайкраще. Мужньо, темпераментно, з великою спритністю та легкістю виконують складні рухи юнаки. Дівчата танцюють м'яко, скромно, лірично, весело, доповнюючи чоловічу силу та натиск [3, с. 18].

Ще одним старовинним українським чоловічим танцем є «Гайдук». В Україну він був занесений з Балканського півострова від південних слов'ян через Угорщину. Вірогідно, що серед населення Карпат цей танець з'явився внаслідок сусідських стосунків між цими народами. У перекладі з угорської «гайдук» – це погонич. В поезії балканських народів є великий цикл гайдуцьких пісень про героїв національно-визвольної боротьби з турецькою Портою. Рухи в танці «Гайдук» подібні до рухів «Гопака». В ньому присутні й стрибки, і присідання, і притупи. Відрізняє їх лише характер виконання.

Минуло понад чотириста років від часу першої згадки про цей танець. Наприкінці XVIII ст. Іван Котляревський у поемі «Енеїда», змалював козака Енея в запорізькому танці, який виконував «гайдук». Але це вже не танець, а лише окремий рух в іншому танці. У словнику, доданому до поеми, І. Котляревський пояснює, що «садити гайдука» означає танцювати навприсядки. Мине ще близько двохсот років і на Лівобережній Україні, звідки родом Котляревський, зникне навіть назва цього руху. Однак на Прикарпатті, в Карпатах і Закарпатті сам танець, а не лише назва, зберігся. У XIX ст. «Гайдук» дуже часто згадують етнографи західних областей України: В. Гнатюк, Я. Головацький, О. Кольбег, В. Шухевич та багато інших [3, с. 40].

Часи Запорізької Січі відходили в минуле, козаки ставали для українського народу символом волі, мужності та героїзму. Все, що пов'язане з січовиками, набувало романтичного ореолу, їх в усьому намагалися наслідувати, рівнятися на легендарних запорожців. Першою ж ознакою козацтва для молодих парубків було вміння танцювати по-козацьки – вправно, впевнено, відчайдушно, щоб «аж земля вгиналася», і водночас невимушено, з почуттям самоповаги. На жаль, описи оригінальних запорізьких танців зі зброєю майже не збереглися, що створює певні труднощі для сучасних постановників, але водночас

надає можливість творчо підійти до їх постановок на основі історичних досліджень [1, с. 154].

Здобутки народного танцювального мистецтва, зокрема, козацькі танці, сьогодні потребують детального вивчення, а проблема їх походження та побутування є актуальною для сучасних науковців. Щоб відтворити козацькі танці на професійній чи аматорській сцені або ж створити нові танці на їх основі, мало знати основні рухи та композицію. Треба, перш за все, добре знати історію, розуміти саму сутність танцю, його дух, причину, що спонукала до цього танцю його виконавців.

Література

1. Авраменко В. Українські національні танці, музика і стрій. Вінніпег, 1947. 286 с.
2. Богород А. Український народний танець в писемних джерелах. *Дивослово*, 1977. № 7. 48 с.
3. Марущак В. С., Марко Ю. М. Успадкування локальних традицій хореографічного фольклору Північної Буковини. Буковинські чоловічі народні танці «Гопак», «Козак»: методичні рекомендації. Чернівці, 2005. 36 с.
4. Запорізька Січ – колыска козацького танцю: методичні рекомендації / укл. О. Колосок. Київ: ДАККіМ, 2004. 47 с.

ЗНАЧЕННЯ ІСТОРИКО-ПОБУТОВОГО ТАНЦЮ В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ОСВІТІ

О. Ю. Булашенко

Історико-побутовий танець, поряд з класичним і народно-сценічним, є частиною світової хореографічної культури. Йому судилося зіграти велику культурно-історичну роль, ставши сполучною

ланкою між народним танцем і професійною сценічною хореографією, лягти в основі формування класичного танцю.

Історико-побутовий танець займає важливе місце в хореографічному мистецтві. Він присутній у репертуарі сучасного класичного музичного театру, а деякі його зразки є золотим стандартом світової хореографії.

В останні роки спостерігається зростання інтересу до культури минулих століть, у тому числі до відродження традицій проведення балів, це видно за кількістю студій, що відкриваються у великих містах, а також шкіл історичного танцю. Стало сьогодні популярним проведення балів у навчальних закладах і світському товаристві. З'явився навіть, так званий, бальний дресс-код.

У різні часи хореографи-науковці досліджували історико-побутовий танець в історичному та методичному аспектах, найбільш ґрунтовні дослідження здійснили такі вчені, як М. В. Васильєва-Рождественська, І. А. Вороніна, М. П. Івановський, М. І. Ельяш, О. В. Кветна, Р. Х. Уразгільдєєв, В. К. Уральська, Т. В. Цареградська та ін. [3].

Історико-побутовий танець пройшов тривалий шлях розвитку, перш ніж стати дисципліною, що вивчається в хореографічних школах, школах мистецтв, коледжах і вишах культури і мистецтв.

Танці, народжені на основі народної музики і хореографії, зберегли в собі елементи характеру народу, який створив їх. Вони є своєрідними пам'ятками національної культури і відображають певну епоху в житті народу.

Побутові танці запозичувалися у народу і видозмінювалися відповідно до придворного етикету. Танцювальна мода вимагала все нових танцювальних форм, тому більшість танців ускладнювалися відносно духу епохи [1].

Змінювалася техніка виконання, змінювався темп і характер музики. Все це призвело до появи танцювальних шкіл. Навчання музиці і танцям було обов'язковою складовою освіти дворянина [4].

«Значна роль у розвитку історичного танцю належить вчителям танцю. Вони вловлювали вимоги епохи, смаки суспільства своєчасно оновлювали композиції. Вони залишили нащадкам записи танців у виданих «самовчителях», виробили свої методи навчання. Завдяки вчителям танцю та залишених ними праць з'явилася можливість вивчити багато історичних танців, хоча ці твори, часто є плодом їх власного методу і опису смаків того часу.

Вивчення спадщини, знання стародавніх форм танцю можна покласти в основу творчого їх перетворення з новим стилістичним забарвленням, відображенням інших естетичних і етичних норм, вимог етикету, що відповідають запитам різних верств сучасного суспільства» [2, с. 9].

В системі хореографічної освіти «Історико-побутовий танець» є однією з обов'язкових дисциплін. Адже історико-побутовий танець багатогранний: поєднує в собі засоби музичного, пластичного, фізичного, етичного і художньо-естетичного розвитку й освіти. Для студента-хореографа є необхідним вивчення існуючих раніше форм, які відображають стильові і характерні особливості різних епох і народностей [3].

Головна мета курсу полягає в оволодінні студентами основними елементами танців, стилем і манерою виконання поклонів і реверансів та прикладами композиції танців XVI–XIX ст. [6].

Вивчення історико-побутового танцю виступає як триєдиний процес:

- виховний – формування норм поведінки та взаємодії з оточуючими;
- освітній – через перегляд історичних фільмів, читання історичної та художньої літератури;
- навчальний – розучування танців від епохи Середньовіччя до XIX століття, освоєння основних принципів організації танцювальних заходів (балів, тематичних вечорів тощо) [5].

До завдань предмета «Історико-побутовий танець» входить навчання і осмислення хореографічного тексту, розвиток координації,

музичності, виразності. Крім цього дана дисципліна знайомить не тільки з історією танцю, але і з етикетом, історією костюма, манерами і чемним ставленням до жінки.

Аби зрозуміти глибину історико-побутового танцю, слід освоювати певний стиль епохи і манеру виконання. Для цього необхідно звертатися до спеціальної літератури, вивчати скульптуру і живопис, слухати музику минулих епох тощо [4].

Варто зауважити, що предмет «Історико-побутовий танець» дає можливість практично пізнати історичний розвиток танцю, що є важливим для розуміння і вивчення народних танців. Вивчення історико-побутового танцю представляє величезний інтерес, оскільки відбувається збагачення знань в галузі історії балету та танцювальних стилів. Він є також цінним джерелом різних танцювальних форм, що існували раніше, які можуть послужити основою для постановок майбутніх педагогів хореографії [5].

Отже, історико-побутовий танець має художньо-естетичну спрямованість, сприяє виявленню та розвитку інтересів майбутнього хореографа, його творчих можливостей та особистого потенціалу. Заняття з цієї дисципліни долучають студентів до розуміння мистецтва танцю і знайомлять з багатоманітною художньою культурою минулого, сприяють формуванню художнього смаку та моральних якостей, культури спілкування, здатності до самовираження в танці, всебічного розвитку студентів тощо.

Література

1. Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец. Москва: Искусство, 1987. 234 с.
2. Музыкальная хрестоматия для уроков историко-бытового танца / сост. Э. Крупкина, И. Воронина. Москва: Искусство, 1971. 356 с.
3. Нарская Т. Б. Историко-бытовой танец: учеб.-метод. пособие. Челяб. гос. акад. культуры и искусств. Челябинск, 2009. 179 с.
4. Новерр Ж. Письма о танце и балетах. Москва: Искусство, 1965. 86 с.

5. Полякова Г. Реалізація завдань художньо-естетичної освіти майбутніх вчителів спеціальностей мистецтва. *ХДУ Збірник наукових праць «Педагогічні науки», випуск XXX*, Херсон, 2002. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/>

6. Северцева М. Педагогические проблемы развития традиций преподавания историко-бытового танца в системе хореографического образования. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=18274457>

ДО ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ СТИЛЮ «МОДЕРН» У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

О. А. Гузь

Розвиток стилю модерн пов'язаний з іменами відомих педагогів, балетмейстерів та виконавців. Він базувався, передусім, на певному філософському підході до руху і це впливало на постановку і підготовку виконавців, що змушувало шукати особливу індивідуальну систему навчання.

Сучасне хореографічне мистецтво завдячує насиченому та плідному ХХ століттю хоча б тим, що воно породило танець модерн та вивело на арену світового хореографічного мистецтва такі постаті, як Марта Грехем, Тріша Браун, Рут Сен-Дені, Тед Шоун, Мері Вігман, Доріс Хамфрі, Хосе Лімон, Рудольф фон Лабан, Мерс Кеннінгем, Курт Йосс та інші [3].

Першим педагогом, хореографом і виконавицею була М. Грехем. У її постановках хореографічна лексика була більш обмежена ніж у класичному танці чи у композиціях сучасних модерністів. Хореографічна архітектоніка творів була наповнена безмежним змістом та неймовірно винахідлива, кожний рух чіткий і символізує стан душі героя.

У своїй праці Б. Колногузенко пише, що завдяки своїй танцювальній мові М. Грехем створювала образи такої емоційної виразності,

давала своїм героям таку точну характеристику, яку не завжди зустрінеш у хореографів іншого напрямку. М.Грехем прагнула створити драматично насичену мову танцю, здатну передати весь комплекс людських переживань [1, с. 85–86].

Хореограф, педагог Доріс Хамфрі була змушена через важку хворобу залишити професійну сцену і зайнятися викладацькою та постановчою діяльністю в групі Хосе Лімона. Вона продовжувала розвивати свої виконавські традиції, приділяла велику увагу пластичній відточеності і технічності танцю.

На творчість Доріс Хамфрі вплинув фольклор американських індіанців і африканців, а також мистецтво Сходу, водночас вона виступала проти краси і витонченого стилізаторства. Вона першою в США стала викладати композицію танцю і узагальнила свій досвід у праці «Мистецтво танцю», яка є важливим посібником для кожного балетмейстера танцю-модерн [1, с. 88].

У 50-ті роки ХХ ст. починає творити нове покоління фахівців з сучасної хореографії. Після Другої світової війни перед молодими виконавцями і хореографами досить гостро постало питання: продовжувати традиції старшого покоління або шукати свої шляхи розвитку танцювального мистецтва. Частина хореографів повністю відмовилася від досвіду попередніх поколінь і з головою поринула в експериментаторство. Багато хто з них відмовився від звичного сценічного простору і переніс свої вистави на вулиці, в парки і т. д., заперечував форму вистави, залучаючи глядача в театральне дійство (хепенінг). Змінилося ставлення до костюмів, музики та інших компонентів театральної дії. Багато хореографів повністю відмовилися від музичного супроводу і використовували лише ударні інструменти або шуми. Одночасно композитори були співтворцями балетмейстерів, створюючи музику одночасно з рухом [3].

Одним із тих, хто продовжив традиції попереднього покоління, був Хосе Лімон. Його хореографія – це складний синтез американського танцю модерн й іспано-мексиканських танцювальних традицій з різкими контрастами ліричних і драматичних тем. Багатьом його

постановкам притаманні епічність та монументальність, у яких герої зображуються в моменти найвищого напруження, прикінцевого душевного піднесення, коли їх свідомість керує їхніми вчинками. Найбільшу популярність отримали його вистави «Павана мавра», «Танці для Айседори», «Меса військових часів» [4].

Духовним «батьком» хореографічного авангарду, безсумнівно, був Мере Каннінгем. Він один з тих, хто пішов своїм шляхом і заснував власну школу танцю. Свої вистави Каннінгем розглядав, як союз незалежно створених, самостійних елементів, в яких своєрідним та несподіваним був підхід до руху взагалі. В своє творче життя він тісно співпрацював з композитором Джоном Кейджем і переніс багато ідей цього композитора у свої вистави, які будував на «теорії випадковості» [2, с. 45].

Нове розуміння стосунків руху і простору, руху і музики дало поштовх до створення вистав, що відкрили дорогу хореографічному авангарду. М. Каннінгем вважав, що будь-який рух може бути танцювальним, а композиція танцю будується за законами випадковості. Основне завдання балетмейстера – створення сьогочасної хореографії, де кожен виконавець має свій ритм і свій рух. Так само, як М. Грехем і Д. Хамфрі, М. Каннінгем створив свою техніку і школу танцю [2, с. 47].

Таким чином, нове явище в танцювальному мистецтві як стиль модерн-танець, завоював прихильників у багатьох країнах світу. Саме комплексний підхід до виховання тіла є важливим чинником у повсякденній практичній роботі виконавця в царині сучасної хореографії.

Література

1. Колногузенко Б. М. Сучасний танець та методика його викладання: конспект лекцій для студентів хореогр. від-нь та пед. вищ. нач. закл. II–IV рівня акредитації. Харків: Слово, 2015. 137 с.
2. Никитин В. Модерн-джаз танец. Методика преподавания. Москва: ВЦХТ, 2002. 146 с.

3. Основоположники модерн танцю. URL: <http://bukvar.su/kultura-i-iskusstvo/147300-Osnovopolozhniki-modern-tanca.html>

4. Танець модерн: історія виникнення URL: <https://infopedia.su/9x318e.html>

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ІСТОРИКО-ПОБУТОВОГО ТАНЦЮ ХХ СТОЛІТТЯ

О. С. Журавель

Історико-побутовий танець формувався протягом багатьох століть. Він займає чільне місце в практиці музичних театрів. Він є навчальною дисципліною в мистецьких закладах хореографічної освіти, часто стає основою для формування репертуару оперно-балетних, музичних і драматичних театрів, де головним завданням хореографа є знання танцювальної культури минулих епох, вміння передати стильові ознаки та виконавчу манеру.

На початку ХХ століття хореографічне мистецтво на Заході переживає зміни. На зміну класичному балету приходять ритмопластичні танці. У кожній країні їх називають по-різному: в одних – сучасний танець, в інших – виразним, вільним, художнім, ритмопластичним і т. д. Але всіх їх об'єднувало одне – їхні творці заперечували класичний танець як застарілий і не спроможний розкрити сучасні теми і образи [1, с. 37].

Популярними у другій половині ХХ століття були масові соціальні танці: твіст, летка-єнка, халлі-галлі; вільні танці: шейк, скейт; джазові: бугі-вугі, рок-н-рол, блюз, бі-боп, чарльстон. З'явилися і такі нові танцювальні форми, як фокстрот, танго та ін.

Однак і вальс не втратив своєї популярності. Увібравши особливі характерні національні риси, народилися англійський, угорський вальс, вальс-мазурка, вальс-міньйон [2].

Твіст – популярний на початку 60-х років танець під рок-н-рольну музику, започаткований піснею The Twist.

Твіст танцюють стоячи з ногами на ширині плечей, поставленими або паралельно, або одна дещо попереду іншої, зігнені в ліктях руки тримають широко. Стегна, корпус і гомілки танцюриста повертаються на подушках ніг як єдине ціле, руки більш-менш непорушні. Ступні повертаються вперед-назад на підлозі. Танець можна танцювати з різною швидкістю і різкістю, міняючи за потреби висоту корпусу. Час від часу одну ногу підіймають з підлоги, але загалом постава низька, ноги весь час зберігають контакт з підлогою.

Музичний розмір твісту 4/4. Позиція – вільна [2, с. 105].

Чарльстон – танець, названий на честь міста Чарлстон у Південній Кароліні. Музика, під яку виконували чарльстон, стала популярною в США після прем'єри на Бродвеї шоу «Runnin' Wild», у якому дебютувала пісня «The Charleston», що її написав Джеймс П. Джонсон.

Танець характеризується ритмічними рухами рук, що виконувались на 50–60 тактів у 60 секунд. Виконується на одному місці або з незначним просуванням. Головна частина чарльстона – імпровізація. Можлива варіативність основного ходу як у об'єднанні рухів, так і в положеннях партнерів [3].

Танцювальний стиль «чарльстон» має кілька поширених назв, найбільш часто вживають «лінді-чарльстон», «савой-чарльстон», «свінг-чарльстон». Базовий крок складається з восьми рахунків і виконується вдвох із партнером або solo.

Летка-єнка – фінський танець, у якому танцюючі розташовуються ланцюжком в потилицю один одному і, тримаючись один за одного, стрибками пересуваються в такт музичному супроводу. Найбільш популярною для летки-єнки була мелодія під назвою Letkis, складена на початку 1960-х років фінським композитором Рауно Лехтіненом.

Фокстрот – бальний танець, що входить до стандартної програми. Вважається, що танець названий за іменем винахідника – водевільного

актора Гаррі Фокса, однак, мабуть, не обійшлося без асоціації з кроком лисиці.

В початковій версії фокстрот танцювали під регтайм, у сучасних бальних танцях використовується свінгова музика. З часом фокстрот еволюціонував у два танці: повільний фокстрот (слоуфокс) та швидкий (квікстеп).

Основні два елементи фокстроту – крок-перо і зміна напрямку. Характерні підйоми на «1», на рахунок «2» пара досягає максимальної висоти і на рахунок «3» – опускається.

Основний темп: повільно, повільно, швидко, швидко, повільно; перша і третя долі акцентовані; кожен повільний рахунок дорівнює двом долям, а кожен швидкий – одній [2, с. 43].

Танго – іспанський і латиноамериканський танцювальний і пісенний жанр. Музичний розмір – 4/8, 4/4, 2/4, темп – помірний або помірно-рухливий, ритм – активний, акцентований, насичений синкопами і пунктиром.

В історії розвитку танго розрізняють три послідовні етапи: андалузійське танго, креольське танго, аргентинське танго.

Основний темп: повільно, повільно, швидко, швидко. Кожен повільний рахунок відповідає одній чверті, а кожен швидкий – одній восьмій [2, с. 48].

Хореографія танго заснована на чотирьох базових компонентах: тісних обіймах, камінаті, корте й кебраді; ці два останні класичні терміни становлять основу імпровізації та хореографічних фігур, які прикрашають танець, і які позначають загальним поняттям «фірулете» (дослівно «дешеве яскраве оздоблення», «кітч»). Однак, передусім, танго потрібно танцювати у вигляді мови тіла, через яку партнери передають свої особисті почуття.

Приклад зв'язки і варіації танго:

1. Прогресивний боковий крок – рок-поворот – корте назад.
2. Закритий променад – лівий відкритий поворот.
3. Рок-поворот – корте назад – лівий поворот – закритий променад.

4. Фолловей-променад – закритий променад.

5. Фор-степ – фолловей-променад – фор-степ або відкритий променад [2, с. 189].

Всі перераховані стилі і жанри побутового танцювального мистецтва мало проявляються в танці і танцювальній музиці академічних традицій, розвиток яких йде в зовсім іншому напрямку. Таким чином, в ХХ столітті між мистецтвом «легкого жанру» і «високого» відбувається остаточне розмежування. Відтепер їх розвиток йде в різних напрямках. Хоча настільки сильне розмежування аж ніяк не передбачає ізолюваності один від одного.

Література

1. Бахрушин Ю. А. История русского балета. Москва: Советская Россия, 1965. 227 с.

2. Дені Г., Дассвіль Л. Всі танці: скор. пер. з фр. 2-е вид. Київ: Музична Україна, 1987. 336 с.

3. <https://olympica.com.ua/447477-enciklopediya-tancyu-charlston.html>

4. <http://moyaosvita.com.ua/vidpovidi/tvist/>

НІЖИНСЬКА ВИКОНАВСЬКА ХОРЕОГРАФІЧНА ШКОЛА: ВІХИ РОЗВИТКУ, ПРЕДСТАВНИКИ

О. А. Кавунник

Сучасне хореографічне мистецтво як важливий засіб художньо-естетичного, національно-патріотичного виховання та освіти етноспільноти, учнівської, студентської молоді, інших верств населення, становить важливу складову національної культури України. На зламі ХХ–ХХІ століть його популяризації сприяють шоу-програми на телебаченні, сценічних майданчиках країни, відкриття навчально-

освітніх закладів музично-естетичного спрямування I–IV рівнів акредитації у великих та малих містах України.

Потужна хореографічна панорама міжнародних, всеукраїнських, регіональних (обласних, міських) фестивалів, конкурсів, мистецьких акцій за участю значної кількості професійних, аматорських, самодіяльних регіональних танцювальних колективів України активізує дослідження хореографічного мистецтва як одного з пріоритетних напрямів національної культури сьогодення. Актуальність даної теми знаходиться в річищі мистецтвознавчої та освітньої проблематики розвитку хореографічних умінь, навичок, виконавських традицій в юнацьких, молодіжних, дорослих професійних, аматорських самодіяльних хореографічних колективах, їх різножанрової хореографічної творчості в Україні та за її межами.

Наукову основу в розкритті даної теми становлять архівні документи з дисертації автора статті [2], праці А. Гуменюка [1], Ю. Станішевського [4], Д. Шарикова [5], О. Пархоменка [3] з обрядової хореографії Чернігівщини.

В контексті відображення загальної логіки історичної еволюції української хореографічної культури з її поступовим зародженням протягом XIX ст., досягнення певної зрілості професіоналізму на зламі XIX–XX ст., виходу різних сфер української музичної культури на якісно нові рівні в другій пол. XX ст. – поч. XXI ст. яскравим прикладом є музично-хореографічна творчість Ніжина.

Дослідження діяльності хореографічних колективів міста актуалізує процес їх включення у спільний рух творчості заради збереження та розвитку традицій хореографічної культури України. Мистецтво кожного з них слугує засобом розвитку музично-естетичних смаків їх учасників в тріаді «керівник – виконавець – глядач». Прояв змістово-творчого, а не формально-статичного ставлення до спільної справи посилює соціокультурний феномен, зокрема, аматорського мистецтва як форми вільного обрання діяльності, обумовленої потребою художнього самовираження. Різнобічна сценічно-виконавська творчість, як вагомий чинник формування особистості хореографа,

балетмейстера, танцюриста, створює локально-самобутнє духовно-культурне середовище, що набуває соціальної значущості, дає підстави говорити про авторитетність Ніжина в динамічному зростанні руху професійного та аматорського хореографічного мистецтва, як складової національної культури України на зламі ХХ–ХХІ століть.

З історії зародження в Ніжині хореографічної культури відомі факти 1920-х рр. про артистку балету О. Леаль з Києва, організацію нею балетного спектаклю з аматорами студії Носівського цукрового заводу, керування в народному театрі Ніжина секцією балету (пластика, мімопластика, ритмічна гімнастика, танці). З середини 1950-х рр. в культуротворчих процесах міста значну роль відіграє ансамбль танцю «Поліська веселка», створений в Будинку культури Ніжина 1955 р. Ольгою Олександрівною Ревун – одним з перших хореографів-професіоналів міста. Її наступниками стали Анатолій Хрипун, подружжя Анатолія та Людмили Бorigіних. Анатолій Андрійович Бorigін, очоливши у 1969 р. «Поліську веселку», сприяв становленню й розвитку в Ніжині бального танцю, проведенню науково-методичних семінарів з даного жанру в Чернігові, Харкові, у м. Володимир (Росія). Під його орудою ансамбль отримав звання «народний» (1970 р.), став лауреатом Республіканського фестивалю самодіяльної народної творчості (1970 р.), учасником республіканського телетурніру «Сонячні кларнети» (1974 р.). Звітний виступ колективу на обласному фестивалі мистецтв «Мелодії дружби» (1974 р.) транслювався он-лайн по республіканському телебаченню. Й донині популярні різножанрові та різностильові хореографічні постановки А. Бorigіна: «В єдиній родині», «Ніжинські огірки», «За околицею», «У нас у селі весілля», «Ай, та дівчата», «Буремні роки», хореографічного дуету «Танго».

Розвиток жанрів хореографічного мистецтва класичного, народного, бального танців, жанру «степ» продовжують вихованці Анатолія і Людмили Бorigіних – Л. Бородуліна, Т. Проніна, М. Марченко, М. Ляпіна, М. Кирилук, К. Жайворонок. Зусиллями його учениці Галини Тимошенко в місті 1980 р. було створено ансамбль бального

танцю «Ритм», а 1994 р. відкрито першу на Чернігівщині дитячу хореографічну школу (далі – НДХШ).

У контексті тріади «освіта – навчання – виховання» в Ніжині у 1960–1980-х рр. сформувався потужний потенціал педагогів старшої, середньої, молодшої генерації закладів освіти на факультеті культури і мистецтв Ніжинського державного університету (далі – НДУ) імені Миколи Гоголя, хореографів Ніжинського коледжу культури і мистецтв (далі – НККіМ) імені Марії Заньковецької та школи мистецтв (з 1991р.) при закладі; танцювальних гуртків закладів культури та освіти міста, як-от танцювального ансамблю «Арабеск» (кер. О. Лисиця) Будинку дітей та юнацтва.

Слід виокремити три етапи становлення ніжинської виконавської хореографічної школи. На першому – 1950–1970-ті рр. було започатковано риси професіоналізації хореографічного виконавства в Ніжині, представлені активною концертно-виконавською діяльністю, серед яких можна виокремити «Поліську веселку». У 1972 р. відкрито спеціалізацію «хореографія» в НККіМ ім. Марії Заньковецької. У цей період було сформульовано творчо-потенційний, навчально-пізнавальний, соціально-комунікативний критерії діяльності, які стали в подальшому засадничими для представників ніжинської хореографії.

Другий етап – 1980–1990-ті роки – характеризувався урізноманітненням виконавських традицій концертно-сценічної діяльності молодих педагогів-хореографів, відкриттям у 1998 році спеціалізації «хореографія» та спеціальності «вчитель музики та хореографії» на кафедрі музичної педагогіки та хореографії НДУ ім. Миколи Гоголя. Завдяки ним у музичному середовищі Ніжина створено соціокультурні умови для розвитку різних типів хореографічного виконавства: народного, академічного, дитячого, дорослого, аматорського, професійного; вибудовувалася науково-методична система підготовки, в основу якої було покладено як типово-узагальнюючий, так і конкретно-індивідуальний підхід до студентів-хореографів, що яскраво відбилося в наступному – III етапі розвитку ніжинської виконавської хореографічної школи на зламі ХХ–ХХІ століть. Він засвідчує її

функціональність як структурно-цілісного організму, де органічно співіснують високий виконавський професійний рівень педагогів-балетмейстерів, хореографів, артистів танцю в закладах освіти I–IV рівнів акредитації (школа – коледж – університет); участь, численні перемоги в хореографічних конкурсах, фестивалях; наявність досліджень та методичних рекомендацій (статті, посібники, підручники). З 1990-х років музичними візитівками старовинного Ніжина стали зразковий дитячий ансамбль бального танцю «Ритм», сім зразкових дитячих ансамблів НДХШ, а саме: народного танцю: «Квіти України» (керівник О. Пархоменко), бального танцю «Шанс» (І. Мірошник), сучасного класичного танцю «Гармонія» (А. Ганага), «Astrum», «Серпантин» (Г. Сірякова); «Вікторія» МБК Ніжина (В. Вишнева), студентські хореографічні ансамблі: «Ніжин» при НККіМ ім. Марії Заньковецької (Л. Бородуліна, М. Ляпіна), «Забава» (О. Пархоменко) НДУ ім. Миколи Гоголя.

Таким чином, провідними критеріями ніжинської хореографічної школи є: професіоналізм хореографів, їх концертно-виконавський досвід, цінний науковий доробок. Високий професійний рівень балетмейстерів-постановників, виконавців-танцівників, які на зламі ХХ–ХХІ століть слугують збереженню виконавських традицій та жанрів хореографічної школи України, сприяють їх популяризації в національному та міжнародному культурно-інформаційному просторі. Це засвідчують з 1990-х років й до нині ніжинські танцівники дитячих, студентських колективів на міжнародних, всеукраїнських конкурсах, фестивалях, у тому числі міжнародному фестивалі конкурсі «Квітневі викрутаси», який з 2011 р. щорічно проводиться в Ніжині. Показовою є тематика науково-методичних праць викладачів-хореографів, досвід яких формувався завдяки поетапному отриманню системної хореографічної освіти на рівнях школа – коледж – університет. Наведені критерії, як загально визнані в мистецтвознавстві щодо поняття «виконавська школа», дозволяють визнати наявність ніжинської хореографічної школи як життєдіяльної системи, спрямованої на саморозвиток, культуротворчість молодих танцівників,

що утверджується на міжнародному, всеукраїнському регіональному рівнях. У таких параметрах освітньої парадигми та національної культури розкривається світоглядна позиція викладачів і студентів-хореографів як суб'єктів соціокультурної діяльності в мистецькому середовищі Ніжина – важливого соціокультурного локусу України.

Література

1. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ: Мистецтво, 1982. 101 с.
2. Кавунник О. А. Музичне середовище Ніжина в контексті національних культуротворчих процесів ХІХ – початку ХХІ століть: монографія. Київ: НАН України, 2016. 328 с.
3. Пархоменко О. М. Стилiстичні особливості танців Чернігiвського Полiсся. *Проблеми мистецької освіти*: збiрник науково-методичних статей викладачiв, студентiв i аспiрантiв факультету культури i мистецтв / вiдп. ред. О. Я. Ростовський. Нiжин: Видавництво НДУ iм. М. Гоголя, 2008. Вип. 2. С. 236–242.
4. Станiшевський Ю. О. Павло Павлович Вiрський. Київ: Держ. вид-во образотв. мистец. i муз. лiт-ри УРСР, 1963. 46 с.
5. Шариков Д. І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії: монографія. Київ: КМУ, 2010.

РЕТРОСПЕКТИВНИЙ АНАЛІЗ ТАНЦІВ КОЗАЦЬКОЇ ДОБИ

А. В. Коптель

Танці взагалі і козацькі, зокрема, є історичною категорією. Вони виникають в певний час, у певних умовах і певному середовищі, поширюються, а з плином часу зникають, але не безслідно. Зникаючи, вони дають життя іншим танцям, збагачуючи їх козацькою звитягою [2].

Найдавнішими побутовими танцями можна вважати, так звані, козацькі танці – «Козак», «Гопак», «Чумак». Їх походження пов'язане з життям і побутом воїнів-козаків і, як свідчать різні джерела, відносяться до далекого минулого. Як символ волі та вільного козацтва особливу популярність танець «Козак» набув у часи Визвольної війни 1648–1654 рр., був визнаним у парубоцьких громадах серед селянської та міщанської молоді. На думку О. Колоска, танець зберігав свій характер і войовничий запал тренував витримку молоді, гартував її гнучкість та розвивав сили для праці і бою. З часом козаки створили й свої танцювальні звичаї «танці на заклад», що мали змагальний характер – хто кого перетанцює [3, с. 14].

Дослідник В. Куплених зазначав, що танець «Козак» виконували дві особи, які вели між собою безкомпромісний двобій, змагання, в якому були присутні і веселість, і жарт, і шаленство. За його словами – це боротьба характерів, відкритий вияв емоцій, змагання у силі, вправності й творчій фантазії. Його виконавці «вистрибували», «забивали» гопака (гоцака), а поряд з цим «витинали голубці», «сідали гайдука», «робили вихиляси» [2].

На думку мистецтвознавців, наприкінці XVIII ст., «Козака» змінив танець «Гопак», який теж виник у козацькому середовищі і належить до суто чоловічих змагальних танців. Свою назву він отримував від основних рухів – «гопати», «плигати», «скакати» тощо.

Дослідники вважають, що «Гопак» є одним із найдавніших побутових танців в Україні, який виник приблизно водночас із «Козаком». Він став одним із найулюбленіших та найпоширеніших танців українців. Оскільки він виник у козацькому побуті, то спочатку виконувався лише чоловіками, а згодом його стали танцювати разом з чоловіками і жінки.

Гопак – танець в основному імпровізаційний, його танцюють так, щоб виконавці один одному не заважали. У танці використовують широкі стрибки, «присядки», різноманітні складні кружляння, причому танцюристи намагаються виконати їх як найкраще. Між ними

розпочинається своєрідне змагання. Мужньо, темпераментно, з великою спритністю та легкістю юнаки виконують складні рухи.

На думку А. Гуменюка, «Гопак» завжди відзначався героїчним забарвленням, у сценічних опрацюваннях танець має завжди сталу композиційну структуру [2, с. 24].

Цікаво інтерпретують «Гопак» С. Приступа і В. Пилат у праці «Традиції української національної фізичної культури». На основі досліджень автори дійшли висновку, що він не є давнім танцем, а походить від національної боротьби, так званого «бойового танцю» запорізьких козаків. На їх думку, «Гопак» – це свого роду «українське у-шу», ця теорія в останні роки набула значного поширення, про що свідчить такий вид національної боротьби, як «Бойовий гопак» [3].

«Чумак» – історичний український танець, майже цілком імпровізаційний, забарвлений гумором, але вимагає від виконавців пластичної виразності, акторської й чіткої змістовної мімічної гри. У танці беруть участь два виконавці – юнаки, то один із них – чумак, а інший виконує роль «коханої дівчини» [1, с. 19].

На думку В. Васяка, танок «Чумак» представляє нам ту буйну і смутну минувшину, коли вільний запорожець, в силу історичних подій, став бурлакою, мандрівником – торговцем, що змінив козацьку зброю на чумацькі мажі (вози) та швидкого козацького коня на меланхолійних волів круторогих.

Якраз такий бурлака тиняється вздовж берегів Чорного моря, повертається в степи він з туги за минулим і з радості, що повернувся на рідну землю – кидається у вир життя – у танок [1, с. 32].

Отже, здобутки народного танцювального мистецтва козацької доби й сьогодні потребують детального вивчення, а проблема їх походження та побутування є актуальною для сучасних науковців і митців українського хореографічного мистецтва.

Література

1. Васяк В. А. Козацький танець та його вплив на розвиток українського народного танцювального мистецтва. *Проблеми та*

перспективи розвитку хореографічного мистецтва в системі вищої освіти України: матеріали III Всеукраїнської наук.-практ. конф. Херсон, 2011. С. 25–34.

2. Гуменюк А. Український народний танець. Київ: Наукова думка, 1969. 610 с.

3. Запорізька Січ – колыска козацького танцю: методичні рекомендації / укл. О. П. Колосок. Київ: ДАКККіМ, 2004. 47 с.

4. Купленник В. Козацький танець. Київ: Світовид, 2000. 86 с.

5. Приступа С., Пилат В. Традиції української національної фізичної культури. Львів, 1991. 254 с.

СПЕЦИФІКА ПІДБОРУ МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ ДО УРОКІВ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

А. Є. Корабельнікова

Музичний матеріал для уроків класичного танцю повинен бути не тільки ретельно продуманий в плані відповідності рухам танцю, але й грамотно підібраний у сенсі жанрово-стильового розмаїття, художньої спрямованості. Лише у такому випадку він буде сприяти вихованню музичного смаку учнів, розвитку їх емоційно-ціннісного ставлення до мистецтва.

Концертмейстерам хореографії, підбираючи музичний матеріал, необхідно прагнути до того, щоб власний музичний фонд регулярно поповнювали естетично привабливі музичні фрагменти, по можливості найбільш художні й змістовні, оскільки найважливішим моментом виховного впливу є саме ідейний зміст музичного твору.

Класичний танець органічно поєднується з класичною музикою, тож більшу частину музичного «фонду» концертмейстера повинна становити класична або близька до класичного стилю музика. Твори класичної музики відрізняються досконалістю і простотою, доступністю музичної мови, багатством вираження різноманітних настроїв,

динамічністю та стрункністю форми. Усе це споріднює класичну музику з хореографічною мовою класичного танцю [1, с. 110].

Займаючись підбором музичного супроводу, слід взяти до уваги специфіку музичного оформлення танцю. Основним критерієм відбору матеріалу для супроводу в хореографічному класі є виражені танцювальні властивості музики. Відомо, що музика для танцю характеризується періодичністю, квадратністю, переважно гомофонним складом викладу, мелодійністю, темпоритмом. Для супроводу уроків танцю використовується не весь твір, а його фрагмент (частіше всього тридцять два такти), що робить вибір музичного матеріалу більш широким: у творах досить розгорнутих, як правило, є кілька тем, котрі можливо використовувати для музичного супроводу на уроці. Дуже важливо звернути увагу на акценти: одні рухи виконуються на сильну долю, інші – із затакту. Не варто грати складні композиції на прості комбінації: музичне оформлення рухів повинно максимально підходити за розміром, характером, щоб прищепити дітям певні естетичні навички, навчити їх свідомо слухати музику [2, с. 75].

Музика повинна органічно поєднуватися з танцювальними рухами й відповідати їхньому характеру. *Plie, Demi plie, Grands plie* (фр.) – це вправи, засновані на присіданнях різної амплітуди: маленьке присідання або велике. Отже, для цих вправ необхідний музичний супровід плавного, м'якого характеру в повільному темпі (розмір 4/4, 3/4).

Так, при виконанні вправ із чіткою акцентуацією (*battements tendus* і *battements tendus jetes*), ударяючих батманів (*battements frappes, petits battements*) рекомендується використовувати музичний матеріал, де чітко прослідковується чергування сильної й слабкої долі (музичні розміри 2/4 або 4/4). *Grand battements jetes* вимагає широкого темпу, сили звучання музики – для виконання вправи можна застосовувати як 4/4, так і тридольний – вальсовий розміри. Цей розмір використовують не лише для вправ вальсового характеру, наприклад, *balance, rond de jambe en l'air* і т. ін., але й для супроводу активних рухів великої сили та розмаху: великих турів, великих стрибків [3, с. 217].

Не має потреби занадто засмічувати акомпанемент великою кількістю прикрас (трелі, форшлагі, морденти). Особливо це стосується початкових класів. Корисно іноді міняти фактуру, ритм, темп – це допомагає максимально наблизити звучання до засвоєння руху. Дуже добре навчитися імпровізувати, що освіжає звучання, не викликає звикання. Дітей необхідно привчати слухати будь-яку музику: класичну, сучасну, народну.

Особливість роботи концертмейстера хореографії полягає в тому, що він повинен вміти грамотно в музичному відношенні оформити навчальні заняття у кожному танцювальному жанрі і на будь-якому етапі навчання танцювального мистецтва.

Література

1. Кубанцева Е. И. Концертмейстерский класс. Москва: Музыка, 2002. 238 с.
2. Ладыгин Н. А. Музыкальное оформление уроков классического танца. Москва: Музыка, 1980. 180 с.
3. Ревская Н. Е. Классический танец: Музыка на уроке. Экзерсис. Методика музыкального оформления урока классического танца. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 315 с.

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ В МОЛОДШИХ КЛАСАХ ПОЧАТКОВИХ СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

І. О. Мірошник

Бальний танець – це «канонізована система виразових засобів хореографічного мистецтва, заснована на принципі поетично-узагальненого трактування сценічного образу; розкриття думок, емоцій та почуттів засобами пластики».

Загальна техніка складалася протягом довгого часу, відповідаючи національним особливостям кожного народу. Так, наприклад, «Самба». Батьківщина самби – Бразилія. Цей своєрідний народний танець поширений по всій країні, але знають і танцюють його в усіх країнах Латинської Америки. Народна самба – танець імпровізаційний за своїм характером і виконується переважно в колі. Запальний, чітко пульсуючий ритм, виразність і легкість рухів самби лягли в основу нового бального танцю тієї ж назви, в якому збереглася уся поетична чарівність народного танцю. Спочатку бальна самба була введена в Англії і складалася з «рокків», «роллів», «карте джазі». З часом вводиться швидка, маршоподібна музика і фігури, що виконуються в синкопованому ритмі з рахунком «1-і-2».

Бальний танець вимагає, насамперед, високої культури виконання, без оволодіння якою справжнє мистецтво не буде донесено до глядача.

Педагоги-викладачі бального танцю мусять добре розбиратися в самій його суті, його послідовній і гармонійній системі виховання всього м'язового апарату – тіла танцюриста.

Вільна, широка манера виконання, властива сучасній школі бального танцю, цілком залежить від правильної початкової постановки тіла танцюриста, його уміння володіти позою, технічних можливостей.

Показ руху обов'язків. Під час показу педагогу потрібно зупинитися на всіх деталях форми руху, пам'ятати роботу м'язів під час його виконання. Коли учень побачить гарний, професійний показ руху, зрозуміє з пояснень педагога, як його виконати, то він засвоїть та передасть форму руху свідомо і правильно, не втрачаючи при цьому індивідуального творчого підходу.

Знайомлячи дітей зі стилем та манерою виконання бального танцю, педагогу слід пам'ятати, що у молодшому віці не потрібна «декоративність» та «красивість», зайва також «солодкість» пластичної манери, якій властиве беззмістовне прикрашання форм, а не справжня виразність і глибоке нюансування, характерні для сучасної хореографії.

Звичайно, педагог перш за все повинен сам зрозуміти манеру і стиль сучасного бального танцю. Для цього йому необхідно відчуття сучасності, знання різних видів мистецтва.

Щоб забезпечити по-справжньому ефективно, свідоме засвоєння танцювального матеріалу, педагог показує і пояснює завдання, щоразу звертаючись до класу з запитанням: «Чи всі зрозуміли?» – і за потреби повторює завдання.

Під час виконання завдання педагог стежить за роботою всього класу. Як тільки діти закінчать вправу, він спершу робить загальні зауваження, а потім індивідуальні – окремим учням. Якщо учні допустили багато помилок, необхідно ще раз повторити усі рухи. Під час повторення, помітивши, що учень помилився, слід підійти до нього і неголосно зробити зауваження, не відвертаючи уваги всього класу. З невстигаючими учнями завдання можна повторити знову аби дати їм виправити помилки до наступного уроку.

Така система зауважень не уповільнює ходу уроку, забезпечує кращу якість виконання і закріплення матеріалу, розвиває увагу та зосередженість учнів, а, головне, привчає їх самостійно думати і працювати на уроці. Не варто боятися давати учням завдання додому для виправлення своїх помилок. Це виховує відповідальність учнів, розвиває їхнє хореографічне мислення, що дуже потрібно і важливо в танцювальній практиці.

Необхідно методично правильно побудувати урок, визначити його загальне спрямування, розподіл м'язового навантаження при виконанні рухів. Ґрунтового засвоєння знань можна домогтися від учнів лише в тому разі, коли педагог сам детально продумає, в якій послідовності і як краще проходити програмовий матеріал, опрацьовувати рухи. При методичній розробці танцювального матеріалу необхідно дотримуватися точного правила: йти від легкого до важкого, не перевантажуючи м'язів, розкладаючи складні рухи на прості.

Після того, як рухи добре вивчені у повільному темпі, можна його трохи прискорити. Танцювальність, виконавська майстерність танцюриста розвивається на уроці паралельно з опануванням танцювальної

техніки. Тим часом деякі педагоги вважають, що художня майстерність набувається на репетиції, а на уроці освоюються лише техніка руху і точність форми. Проте ні бездоганна техніка рухів, ні їх закінчена форма, якщо вони позбавлені танцювально-пластичного вираження, не створять повноти враження від танцю. Працювати над танцювальною виразністю окремо від техніки руху неможливо. Але на першому етапі, під час вивчення того чи іншого руху, увагу учнів перш за все слід спрямовувати на його технічну передачу. Пластику та музичне втілення цього руху учням ще важко зрозуміти. Пройде певний час і кожен технічно засвоєний рух дістане відповідну пластично-музичну форму тобто танцювальність.

Для правильного розвитку танцювальності рекомендується, опанувавши танцювальну пластику окремо кожного руху, перейти до другого етапу – поєднання трьох, чотирьох і більше рухів у єдине ціле – комбінацію.

Третій етап навчання – це удосконалення танцювальної майстерності на репетиціях. Займатися ж розвитком танцювальності тільки на уроках – це силоміць нав'язувати учням певні положення, жести, пози, манери, прищеплювати їм штампи і позбавляти їх творчої індивідуальності.

Багато педагогів не приділяє достатньої уваги виробленню загальної координації рухів. При засвоєнні комбінацій, побудованих на двох або більше рухах, педагог не пояснює учням, у чому полягає основа техніки з'єднання рухів, а саме, що кінець одного руху є одночасно початком другого. Опановувати координацію з'єднання рухів треба повільно, зупиняючись на кожній деталі, а головне, пояснюючи учням, у чому полягає основне завдання комбінації.

Дехто з педагогів вважає, що на кожному уроці слід давати новий матеріал, бо саме це розвиває в учнів хореографічну кмітливість. Протягом перших років навчання необхідно добре закріпити правильну загальну постановку, грамотність рухів, точність поз, культуру танцю. Тим часом, якщо кожного уроку подавати новий матеріал, то увага дітей відвертатиметься на його запам'ятовування замість ґрунтового

засвоєння вищезгаданих завдань. На першому і другому уроках навчання необхідно повторювати кожен рух доти, поки він не буде повністю засвоєний. На третьому та четвертому уроках навчання зміна матеріалу може бути частковою, але теж після засвоєння попереднього матеріалу. При побудові нового уроку педагогу необхідно щоразу включати до нього матеріал, який учні ще недостатньо засвоїли.

Урок бального танцю органічно пов'язаний з музикою, яка є важливим компонентом у хореографічному мистецтві, в художньому вихованні дітей. У жодному разі не можна розглядати її як звичайний ритмічний супровід, що полегшує виконання рухів. Добирати музику слід так, що вона цілком відповідала характеру рухів, враховуючи вікові особливості дітей і пам'ятаючи, що не за віком емоційна, ритмічно складна музика відволікатиме їх увагу від роботи над рухом. Під час повторення уроку слід використовувати один і той же музичний матеріал – це дасть змогу учням перейнятися емоційним змістом музики, добре запам'ятати її, пов'язавши з виконанням рухів.

ОРГАНІЗАЦІЙНО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ З ДИТЯЧИМ ХОРЕОГРАФІЧНИМ КОЛЕКТИВОМ

Ю. О. Ростовська

У наш час важливе значення надається позашкільній освіті як дієвому важелю соціального виховання та формування життєвої компетентності дітей та молоді. Мережа позашкільних навчальних закладів створює додаткові можливості для духовного, інтелектуального, фізичного розвитку дітей та підлітків. При цьому свобода і можливість вільного вибору підростаючим поколінням улюблених занять у позашкільних навчальних закладах сприятливо впливають на самовизначення особистості, дають можливість створити ідеальну модель майбутньої професії, повніше реалізувати свій творчий потенціал.

Як свідчить практика, завдання творчого розвитку особистості краще реалізуються у колективах за інтересами, які дають дітям по можливості втілювати свої задуми і мрії у різноманітній формі. У цьому контексті хореографічні колективи мають великий художньо-творчий потенціал. До того ж вони виконують головну роль у формуванні та розвитку підростаючого покоління і без нього (колективу) виховати дитину як особистість досить важко.

Організуюючи роботу дитячого хореографічного колективу, педагог має переслідувати наступні виховні цілі:

- ✓ навчити дітей правильно розподіляти між собою ролі спільної діяльності і виконувати в ній свої обов'язки;

- ✓ навчити дітей підкорятися правилам спільної роботи;

- ✓ навчити дітей уміло спілкуватися один з одним, встановлювати і підтримувати стосунки;

- ✓ навчити кожну дитину бути незалежною, творчою особистістю, яка б, переслідуючи власну мету, водночас, не утискає інтереси інших членів гуртка;

- ✓ навчити дітей висловлюватися самим та слухати інших. Доводити свою думку і визнавати правильність позицій інших людей;

- ✓ навчити дітей ліквідувати конфлікти у сфері особистих та ділових стосунків [3, с. 12].

Хореографічний колектив – найпоширеніший з усіх художніх колективів у закладах культури та освіти. На відміну від колективів масового відвідування (аеробіки, фітнесу, східних танців тощо), тут запроваджується попередній відбір. Керівник хореографічного колективу проводить бесіду з кожним вступником, з'ясовує, наскільки серйозні його наміри, чи є в нього почуття ритму, координація рухів; звертає увагу на пропорційність фізичного розвитку тощо. Адже кожний керівник зацікавлений у якісному складі свого колективу.

Зрозуміло, що на основі одного загального відбору учасників не завжди вдається правильно визначити здібності бажаючих займатися танцем. Іноді вступники з обмеженими природними задатками, але які вже мають певні танцювальні навички, справляють кращі враження, ніж

здібні, але мало підготовлені діти. Крім того, незвичні обставини прийому, хвилювання, сором'язливість заважають керівнику одразу побачити всі якості дітей, необхідні для участі у танцювальному ансамблі. Для того щоб запобігти можливим помилкам під час відбору, декого із вступників приймають умовно на 1–2 місяці. За цей час у робочій обстановці можна визначити, кому з них варто далі продовжувати заняття.

Результати відбору дітей враховуються при формуванні груп. Бажано поділити нових учасників колективу на групи таким чином, щоб вони мали приблизно однакові можливості та психолого-фізіологічні особливості. Це дозволить керівнику розраховувати на ефективний навчальний процес та створення у колективі сприятливого для творчості клімату [1, с. 2].

Кожен учасник хореографічного колективу є особистістю і керівник, безумовно, має враховувати це. Але на початковому етапі формування хореографічного колективу складається така ситуація, коли до всіх членів гуртка висувуються однакові вимоги без урахування індивідуальності кожної дитини. Це призводить до соціально-психологічного явища *деіндивідуалізації*. Його неможливо уникнути, адже щойно сформований колектив має пройти *спільний* процес навчання тренувальним вправам біля станка, формування постави та положень рук, позицій ніг на середині залу. Вивчаючи лексику майбутнього танцю, учасники *разом* працюють над технікою виконання хореографічних комбінацій, над малюнком танцю, вслухаються в *єдиний* музичний ритм. Відпрацювати синхронний ансамбль у виконання танцю неможливо без *уніфікації* (призведення до однаковості виконання). Все перелічене об'єднує до спільного процесу творчості [3, с. 23].

З одного боку, колектив (у нашому випадку хореографічний) є дуже корисним для формування індивідуальності кожної дитини. Проте, що колектив здатен позитивно впливати на особистість свідчать численні дані, отримані і в педагогіці, і в психології. Наприклад, коли маленький танцюрист прагне технічно правильно в ансамблі з іншими

дітьми виконати танець, при цьому доповнюючи своє виконання акторською майстерністю, то це свідчить про наявність у такої дитини прагнення до самовираження, самовдосконалення і відчуття відповідальності перед товаришами по творчості та знаходження своєї ролі й місця у колективі [3, с. 24].

Часто у хореографічних колективах створюється складна система емоційних стосунків: одні учасники колективу користуються більшою, а інші меншою популярністю серед своїх товаришів. Особливо популярні особи, що користуються симпатією та визнанням, впливають на інших членів групи і є своєрідними «авторитетами», зразками для свідомого чи несвідомого наслідування. Педагогу важливо помітити такого лідера і спрямувати його вплив у вигідне для діяльності колективу русло [3, с. 26].

Спостерігаючи за хореографічним колективом, педагоги виявили, що дитина будь-якого віку дуже прив'язується до оточуючих, які близькі їй по творчості, духу та досягненні мети. Вона підсвідомо ототожнює свою особистість із цим колективом, цінує свою причетність до нього.

Систематична, добре продумана навчальна та тренувальна робота – запорука успішної діяльності хореографічного колективу. У систему тренувальних вправ біля станка рекомендується включати найбільш необхідні. Заняття екзерсисом у хореографічному колективі шляхом систематичних повторень та удосконалення, згодом приведуть до м'язової свободи виконавців, нададуть легкості та музичності, граціозності виконання; сформують техніку танцю та допоможуть виробити єдину танцювальну манеру. Для ансамблю це дуже важливо, тому що різноманітні танці вимагають синхронної, єдиної витонченості. У колективах, де систематично проводяться тренувальні вправи, репертуар різноманітний за змістом, а техніка виконання висока [2, с. 43].

Тренувальну роботу біля станка необхідно поєднувати з танцювальною практикою на середині залу, де проводиться робота над танцювальними рухами, комбінаціями, етюдами; де опрацьовуються

технічні рухи, діагональні та колові оберти; де відбувається постановка нових танців та відпрацьовуються старі.

Як правило, основою репертуару дитячих хореографічних колективів є народні танці. Працюючи над постановкою, керівник повинен знаходити такі форми, які б відповідали можливостям дитячого віку й одночасно зберігали б риси народного танцю. Педагог має підбирати такі танцювальні рухи, які були б доступні для виконання дітьми. Керівник колективу завжди повинен виходити з реальних можливостей учасників. Не враховуючи творчого потенціалу колективу, будь-який хороший задум може бути приречений на невдачу, бо він не знайде повного вираження в художній формі постановки.

Процес підбору музики до танцю не менш важливий, ніж вибір його теми. Музика в кінцевому результаті вирішує творчий успіх постановки. Справжній балетмейстерський успіх буває саме тоді, коли ідея танцю найбільш виражає музику. І навпаки, якщо музика не відповідає задуму постановки, якщо вона «не смачна», підібрана абияк – тоді танець вийде беззмістовним, емоційно спустошеним.

Не правильним буде розглядати музику як простий супровід до танцю. Музика – невід’ємна складова частина танцю. Не випадково добре поставлений на певну музику танець не може бути виконаний під іншу музику. Головне завдання постановника і виконавців – розкрити засобами хореографії задум музичного твору, передати у рухах характер музики [2, с. 31].

Визначившись з темою та ідеєю нового танцю, намітивши форму її вирішення, підбравши відповідну музику, керівник приступає до реалізації свого плану. Тепер йому доведеться вирішити низку завдань, що пов’язані з постановкою танцю. Йому доведеться знаходити нові рухи, які характеризуватимуть образи у даній постановці. Ці рухи повинні бути стилістично єдині, відповідати обраній формі постановки та її жанру.

Стилістична єдність не означає одноманітність. Навпаки, чим більше фантазії та винаходів проявив постановник, тим кращим вийде

хореографічний твір. Однак фантазія постановника повинна відповідати вибраному жанру. Не можна, наприклад, у національний танець, де зберігаються стильові народні особливості, довільно вставляти сторонні, не притаманні цьому танцю рухи, як би ефектно це не виглядало.

Визначивши стиль та характер рухів, керівник переходить до наступного кроку – пошуку зовнішньої форми. Він повинен знайти графічний і ритмічний малюнок танцю. Нерідко знайдений малюнок вирішує успіх постановки. Навіть якщо рухи оригінальні, містять у собі багато вигадок, зображальності – вони неминуче залишаться «німими», якщо їх не показати глядачу в найбільш вигідному ракурсі. У створенні нових оригінальних графічних фігур та переходів і виявляється мистецтво постановника [2, с. 60].

Сьогодні в дитячих хореографічних колективах використовуються різні жанри танцювального мистецтва: народні, класичні, спортивно-балетні, естрадні, модерн тощо. Але який би жанр не обрав колектив, у ньому повинна бути глибоко продумана система роботи над репертуаром, визначена і налагоджена навчально-виховна робота.

Творча підготовка до занять, ретельний підбір тренувальних вправ, танцювальних рухів та музичного супроводу, їх відповідність віковим особливостям дітей, а також поступове наростання складності вправ і танців приводить до успішної роботи колективу, розвиває в його учасників здатність любити, сприймати й оцінювати хореографічне мистецтво.

Література

1. Бондаренко Л. Методика хореографічної роботи у школі та позашкільних закладах. Київ: Муз. Україна, 1985. 198 с.

2. Голдрич О. В. Методика роботи з хореографічним колективом. Львів: Каменяр, 2002. 67 с.

3. Кирилюк В. М. Педагогічні основи формування дитячого хореографічного колективу: навч.-метод. посіб. Ніжин: Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2006. 63 с.

ВИХОВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЇ В ДИТЯЧОМУ КОЛЕКТИВІ

Ю. Ю. Стеценко

Національна самосвідомість – це усвідомлення особистістю себе часткою певної національної спільноти та оцінка себе як носія національних цінностей, що склалися в процесі історичного розвитку національної спільноти, її самореалізації як суб'єкта соціальної дійсності.

Українська національна самосвідомість – це відчуття й усвідомлення гордості за належність до своєї нації. Але, на жаль, нерідко можна спостерігати небажання у дітей вивчати хореографічну культуру власного народу, і, навпаки, підвищений інтерес до танців, не пов'язаних з історією нації.

Національна самосвідомість є однією з важливих складових самоідентифікації кожної особистості. Сьогодні, коли періодично виникають загрози втрати незалежності української державності (латентні чи відкрито-агресивні) ця проблема є однією з найактуальніших. Існує низка засобів впливу на формування національної та етнічної самосвідомості громадян України, серед яких чільне місце посідає народний танець, який є одним із тих артефактів, що пов'язує сучасника з багатовіковою історією народу та країни. Сучасний стан української народної хореографічної культури характеризується різноманітністю форм існування власне народних танців та похідних форм, однак її потенціал в аспекті впливу на формування національної свідомості та самосвідомості не завжди реалізується, а навіть усвідомлюється.

Українському народному танцю Василь Авраменко надавав не тільки культурно-мистецького значення, а й вважав його важливим засобом національного виховання: «Хочу наукою танцю розбудити в молоді любов до України, бажання спільної думки української», – писав

балетмейстер, добре розуміючи неабияку значущість цієї справи для виховання національної свідомої молоді.

З кожним роком все актуальнішою стає необхідність забезпечення етнізації особистості, тобто природного входження дитини в духовний світ та традиції рідного народу, в культуру нації. Реалізувати це можливо шляхом пропагування культурно-національних цінностей у системі шкільної та позашкільної освіти. Саме творчі художні колективи можуть активізувати передання молодому поколінню соціального досвіду, багатства духовної культури народу, його національної ментальності за посередництвом різних видів мистецтва. Важливим компонентом культури кожної нації є народний танець, саме він є ефективним чинником формування ціннісного ставлення дитини до навколишньої дійсності та до самої себе, активної за формою та моральної за змістом життєвої позиції. Як стверджував Василь Верховинець у праці «Весняночка», у процесі занять народним танцем формуються духовні цінності майбутнього громадянина-патріота України. Саме це сприяє формуванню почуття патріотизму, національної свідомості, любові до українського народу, гордості за його історичне минуле; розвитку кращих рис української нації – працелюбності, поваги до батьків та родини, свободолюбності, дбайливого ставлення до природи; ознайомленню, а згодом і детальному вивченню кращих зразків культурної спадщини народу, формуванню ціннісного усвідомлення її багатства та неповторності.

Танцювальне мистецтво є одним із найцінніших здобутків української культури. У своїх витоках етнографія і хореографія були нероздільні, діалектично взаємопов'язані і постійно зазнавали взаємовпливу. Поступово відходячи від обрядів, танець розвивався за своїми внутрішніми специфічними законами: ритмічною організованістю, контрастом, прагненням до кульмінації. Народний танець все більше стає побутовим, зберігаючи етностильові традиції та віддзеркалюючи національний характер.

Оскільки українське національне відродження ґрунтується на етнографії, історії, релігії, патріотизмі, то й принципом етнохореографії завжди була і залишається притаманна глибина самобутньої творчості українського народу. Витоки етнохореографії ґрунтуються як на традиційних обрядах і звичаях, так і на інфраструктурі національного буття, що породжувало своєю творчою природою танцювальні асоціації.

Саме зразки народної хореографії, які вражають своєю різноманітністю, яскравістю, образністю, неповторним колоритом і, по суті, є відображенням історії того чи іншого народу, умов його життя, можуть бути ефективним засобом формування у підростаючого покоління ціннісного ставлення до Батьківщини. Це спадщина у творчості академічного Державного ансамблю танцю України ім. П. Вірського, основу репертуару якого становлять старовинні й сучасні танці різних регіонів України. Показовою рисою ансамблю є широке відображення сучасної тематики і творче використання спадщини народного танцю («Запорожці», «Чумацькі радощі», «На кукурудзяному полі», «Новорічна метелиця» та ін.), танцювальної групи академічного народного хору ім. Г. Верьовки, репертуар хору сягає від автентичного фольклору до класичних обробок а саррелла, творів сучасних композиторів; від вокально-хореографічних сцен, композицій, народних дійств до фольк-опери.

Найбільш ефективними методами й прийомами, що сприяють освоєнню дітьми даної системи знань є: наочний матеріал (альбоми з ілюстраціями українських костюмів, стенди із зображенням танцювальних епізодів), художнє слово (вірші, легенди, прислів'я про українські танці), бесіди про національну, танцювальну культуру, екскурсії в краєзнавчий музей, малювання на тему: «український танок», організація виставок із національною атрибутикою, рольові і сюжетні народні ігри («Подільянка», «А ми просо сіяли, сіяли»), організація і проведення показу українського національного одягу.

Опановуючи народний танець, а з ним культуру, традиції та історію у дітей формується національна свідомість, а згодом і найвища її форма – національна самосвідомість.

Надбання століть української історії зберігаються в таких формах як танець, пісня, музика, традиції тощо. Від покоління до покоління переходять здобутки українського народу, які ми не маємо права втратити. Вивчаючи українські танці, дітям прививається почуття любові до Батьківщини, свого народу, національної культури і рідної мови, почуття причетності до долі свого народу, своєї країни. Крім того, залучення дітей до народного танцю розвиває у вихованців відкритість, ціннісне ставлення до національних ідей, рідного народу.

Таким чином, активне залучення дітей до творчої діяльності на заняттях народним танцем, удосконалення навчально-виховного процесу, спрямованого на виховання національної свідомості у дітей – сприятиме не лише їх особистісному розвитку, а й значно розширить можливості та перспективи виховання національної свідомості у підростаючого покоління.

Література

1. Верховинець В. Весняночка. Київ: Музична Україна, 1989. 342 с.
2. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. 5-те вид., доп. Київ: Муз. Україна, 1990. 150 с.

ОЗДОРОВЧІ ПРИНЦИПИ ПАРТЕРНОЇ ГІМНАСТИКИ

О. А. Лисиця

Здоров'я – безцінний скарб не лише кожної людини, а й усього суспільства. При зустрічі з близькими та дорогими людьми ми бажаємо

їм доброго здоров'я і щасливого життя. Воно допомагає нам здійснювати наші плани, успішно вирішувати життєві завдання, долати труднощі та перешкоди.

Гармонійний розвиток особистості неможливий без гармонійного розвитку власного тіла. Справжнім еліксіром молодості, чарівним засобом, який продовжує життя, робить його цікавим – є мистецтво хореографії. Заняття хореографією виробляє у людей більш позитивний образ власного тіла, допомагає підвищити самооцінку.

У кожному хореографічному гуртку позашкільного закладу освіти зусиллями його педагогів у співпраці з батьками та громадськістю можна й потрібно створити сприятливі умови для зміцнення фізичного та психічного здоров'я вихованців. Одним із дієвих засобів такого зміцнення є партерна гімнастика.

Перед використанням партерної гімнастики з метою оздоровлення вихованців визначаються завдання використання фізичних вправ, підбираються засоби та форми для вирішення завдань. Кожна фізична вправа, яка використовується в партерній гімнастиці, надає профілактичний, відновлювальний, підтримуючий вплив на дитину, покращує стан здоров'я та попереджує захворювання.

Основними оздоровчими принципами використання партерної гімнастики виступають:

- цілісність (єдність фізичного і психічного);
- єдність середовища й організму (єдність соціального і біологічного);
- єдність форми та змісту.

Методика використання партерної гімнастики ґрунтується на загальнопедагогічних принципах. Ефективність можлива лише при активному відношенні до занять.

Принцип наочності. Під час вивчення рухів дитина слідкує за педагогом (зорові відчуття), показ фізичних вправ супроводжує роз'яснення (лексика), що допомагає дитині правильно виконувати

вправу. Її виконання здійснюється під музичний супровід, який не домінує. Повтор вивчених вправ супроводжується лише музикою.

Принцип індивідуального підходу – урахування статі дитини, віку, рівня підготовки, загального стану.

Принцип комбінаторності – використовують вправи на зміцнення різних груп м'язів (наприклад: одна вправа містить декілька рухів, які відповідають за різні навантаження на організм дитини).

Підбір фізичних вправ і визначення їх тривалості здійснюють з урахуванням *принципу поступовості* – (від простого до складного). Слід враховувати:

- тривалість фізичної вправи;
- кількість повторення кожної вправи;
- темп виконання рухів;
- ступінь силової напруги;
- ритм рухів;
- кількість загальнорозвиваючих і дихальних вправ;
- використання емоційного фактору.

Велике значення має щільність занять. Її визначають тривалістю фактичного виконання вправ до тривалості всього заняття. Оскільки структура заняття хореографічного гуртка містить також розігрів по колу (кроки, біг) марширування різних типів, елементи аеробіки (дихальні вправи), постановку та відпрацювання концертних номерів, то вправи партерної гімнастики мають займати до двадцяти хвилин (з урахуванням фізичних можливостей дітей).

З урахуванням вищеперерахованих принципів існують спеціально розроблені комплекси вправ для дітей 5–7; 7–8; 8–9; 9–10 та 10–11 років. Вправи базуються на восьми основних вихідних положеннях і виконуються на спеціальному гімнастичному килимку.

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ УРОКІВ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

І. М. Мойсеєнко

Одним з головних сучасних педагогічних завдань є виховання людини, здатної акумулювати і творчо переосмислювати набутий досвід, розширювати досягнення в науці, культурі, мистецтві тощо. Особливої актуальності у цьому контексті набуває проблема формування творчих здібностей дітей.

Значний внесок у розроблення теорії здібностей вніс Б. Теплов [5, с. 133]. Він вважав, що здібності – це властивості особистості, які не зводяться до знань, умінь і навичок, але сприяють успішності у тій чи іншій діяльності. Разом з тим він стверджував, що здібності формуються саме в діяльності, до якої можна віднести і мистецьку діяльність у тому числі і хореографічну.

Розвивати здатність до творчості – означає виховувати у дітей інтерес до знань, виявити їх нахили. Учень добре вчиться лише тоді, коли він переживає успіх, хоча б невеличкий. Працюючи над розвитком творчих здібностей учнів, на уроках класичного танцю можна використовувати різні методи: метод розповіді та бесіди, наочності, ігровий метод, метод порівняння і зіставлення, узагальнення тощо.

Класичний танець – основа хореографії. На уроці усвідомлюються тонкощі балетного мистецтва. Рухи класичного танцю не лише добре розвивають фізично, формують поставу та граційність, але й сприяють розвитку художнього смаку. Класичний танець допомагає зробити дітей більш граціозними, розвиває гнучкість та пластичність, і це не випадково, адже на заняттях з хореографії тренуються усі групи м'язів. А ще класичний танець активізує кровообіг, допомагає роботі внутрішніх органів, підвищує рухливість суглобів, збільшує еластичність м'язів та сухожиль.

Партерний екзерсис є складовою частиною класичного танцю. Вправи дозволяють підготувати опорно-руховий апарат до виконання складніших завдань, укріплюють м'язи ніг, сприяють збільшенню

рухливості суглобів, а вправи, пов'язані зі скороченням і витягуванням стоп, сприяють поліпшенню їх ресорних функцій і профілактиці плоскостопості.

Партерний екзерсис, заснований на базових рухах класичного танцю, сьогодні використовується в балетній школі Женеви та широко відомий в Європі.

У роботі з дітьми використовуються спеціально розроблені комплекси вправ партерної гімнастики, які спрямовані на розвиток певних частин опорно-рухової системи дитини та її фізичних якостей, а саме:

- вправи на розвиток виворітності, рухливості й укріплення зв'язок стопи, гомілковостопного суглобу;
- вправи на розвиток виворітності і рухливості колінного і тазостегнового суглобів;
- вправи на розвиток еластичності м'язів стегна;
- вправи на розвиток амплітуди балетного кроку;
- вправи на розвиток гнучкості й укріплення м'язів спини;
- вправи на розвиток рухливості плечових суглобів;
- вправи на укріплення м'язів черевного пресу.

Вправи партерного тренажу являють собою комбінації, що складаються із різних за складністю дій та переміщень. Вони невід'ємно пов'язані з музикою, характеризуються композиційною цілісністю та динамічністю. Правильний підбір музичного супроводу не лише покращує якість рухів, але й надає їм особливу виразність, тому музика, що супроводжує заняття позитивно впливає на емоційний стан дітей, розвиває координаційні здібності, слух, музичну пам'ять. Вибір музики визначається характером кожної вправи, а також рівнем підготовленості дитини.

Фізичний розвиток юного танцюриста орієнтований на підготовку до майбутньої професійної хореографічної діяльності, що передбачає вільне володіння своїм тілом, координацію поз, розвинену моторику,

граціозне виконання та амплітуду рухів. Досягнення необхідного рівня оволодіння техніки танцю потребує високої працездатності, наполегливості, а, головне, усвідомленого виконання рухів. Поступова систематична праця, самоконтроль, дисципліна, максимальна фізична та емоційна віддача, артистизм, цілеспрямованість, бажання розвинути природні дані, прагнення фізичної довершеності, постійного удосконалення своїх можливостей – саме ці якості є головними складовими успіху в опануванні хореографічного мистецтва.

Учні мають відчувати себе не виконавцями завдань педагога, а повноцінними учасниками творчого процесу. Без фантазії і творчості урок буде емоційно збіднений. Слід намагатися, щоб у танцювальній залі одночасно панували і дух суперництва, і дух взаємодопомоги.

Підводячи підсумки, слід сказати, що, починаючи заняття з дітьми, педагог-хореограф, перш за все повинен прагнути зацікавити дітей, навчити їх любити і розуміти мистецтво танцю, яке розширює сферу їх інтересів, збагачує їх новими враженнями.

Діти мають оволодіти необхідними знаннями, навичками та вміннями, навчившись розуміти й осмислювати зміст матеріалу, виразно його виконувати. Активні заняття формують художній смак дітей, вони починають помічати і сприймати прекрасне не лише в мистецтві, але і в житті.

Література

1. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Ленинград, 1934. 192 с.
2. Васильева Т. И. Балетная осанка: методическое пособие. Москва: Высшая школа изящных искусств Лтд, 1993. 44 с.
3. Концепція позашкільної освіти та виховання. *Освіта*. 5 березня. 1997.
4. Теплов Б. Избранные труды. Москва: 1985. Т. 1. 328 с.

5. Тараканова А. П. Система хореографічного виховання у школах і позашкільних закладах: навчально-методичний посібник. Київ: ІЗМН, 1996. 284 с.

6. Чудновский В. Воспитание способностей и формирование личности. Москва: Знание, 1986. 19 с.

РОЗДІЛ 3

ФАХОВА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ХОРЕОГРАФІЇ

ДО ПИТАННЯ ІНФОРМАТИЗАЦІЇ ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА

Ю. Ф. Дворник

Серед найважливіших чинників, які впливають на розвиток професійних якостей майбутнього учителя в сучасних умовах, більшість дослідників називають інформатизацію системи освіти та впровадження нових інформаційних технологій у навчальний процес, виокремлюючи серед нагальних проблем такі як: формування інформаційної культури вчителя; формування в нього умінь організації системної роботи з комп'ютерною технікою в конкретній предметній галузі; ресурсне забезпечення інформатизації освіти тощо. Нові інформаційні технології вони розглядають як упровадження нових підходів до навчально-виховного процесу, орієнтованого на розвиток творчого потенціалу людини, з метою підвищення його ефективності завдяки застосуванню сучасних технічних засобів.

У сучасній педагогіці дістала визнання думка, згідно якої усі педагогічні технології є інформаційними, оскільки навчально-виховний процес неможливий без обміну інформацією між педагогом і учнем. Разом із тим, як зауважують В. Трайньов та І. Трайньов, «... у сучасному розумінні інформаційна технологія навчання – це педагогічна технологія, що застосовує спеціальні способи, програмні і технічні засоби (кіно, аудіо- і відеотехніку, комп'ютери, телекомунікаційні мережі для роботи з інформацією» [3, с. 43].

Водночас поки що відсутні розроблені моделі професійної діяльності майбутніх фахівців в умовах інформатизації освітнього середовища. Це значною мірою зумовлює розрив між зовнішньою готовністю студентів використовувати інформаційні технології в майбутній професійній діяльності, і переважаючими поверховими вміннями – «скачувати» інформацію, що часто залишається й основною телекомунікаційною технологією [1].

Активне ж використання сучасних інформаційно-комунікаційних технологій у вищій освіті, на переконання Ю. Триуса, мало б сприяти

розкриттю, збереженню і розвитку індивідуальних здібностей студентів; формуванню в них пізнавальних інтересів, прагнення до самовдосконалення та самореалізації; забезпеченню комплексності вивчення явищ дійсності, нерозривності взаємозв'язку між природознавством, технікою, гуманітарними науками і мистецтвом; постійному динамічному оновленню змісту, засобів, форм і методів навчання і виховання [4, с. 18].

Дійсно, використання інформаційних технологій збагачує інформаційну базу особистості, сприяє знаходженню нових зв'язків і відносин, у зв'язку з чим можна говорити про їх розвиваючий ефект. З іншого боку, саме в інформаційному просторі особливо наочно виявляються деструктивні ефекти: більш чи менш виражена актуалізація особистості, концентрація інтересів і потреб навколо комп'ютерної проблематики, і в найбільш гострих випадках – формування специфічної інформаційної залежності.

У дослідженні С. Яшанова наголошено, що використання нових педагогічних та інформаційних технологій дає кращі результати в організації навчально-виховного процесу і забезпечує задану якість підготовки випускників вищої школи через комплексне поєднання всіх компонентів навчального процесу: цілей організації та методики навчання, його гуманізації, тісної педагогічної взаємодії викладачів та студентів [5, с. 9].

Ученими встановлено, що ефективно використання інформаційно-комунікативних технологій можливе за наявності кількох чинників:

- достатня матеріальна база – наявність комп'ютерів, периферійного устаткування, програм тощо;
- належний рівень інформаційної культури викладача. Тут важливе значення має відповідна підготовка до використання ІКТ, яка передбачає наявність необхідних навичок і вмінь;
- наявна інформаційна культура студентів. Значною мірою від того, наскільки студент володіє комп'ютером на рівні користувача, залежить ефективність навчання;

– наявність потрібного педагогічного досвіду. Всупереч загальній думці доведено, що з ІКТ легше працювати тому викладачеві, який користується всім арсеналом традиційних і сучасних методик, володіє власними методичними та технологічними прийомами [2, с. 4].

Поява нових інформаційних технологій, їх швидкий розвиток і розповсюдження привели не тільки до осмислення і вирішення нових завдань вищої освіти, таких, як інформатизація і комп'ютеризація навчального процесу, комп'ютерна грамотність, а й актуалізували цілу низку інших проблем, що потребують свого вирішення.

Література

1. Бермус А. Г., Гурниковская Р. Ю. Информационная культура студенчества как гуманитарная проблема. *Интернет-журнал «Эйдос»*. 2004. URL: <http://www.eidos.ru/journal/2004/0622-07.htm> (дата звернення: 2.11.2018).

2. Корецька Л. В. Роль інформаційно-комунікаційних технологій у підвищенні кваліфікації вчителя. *Комп'ютер у сім'ї та школі*. 2007. № 1. С.4–6.

3. Трайнев В. А., Трайнев И. В. Информационные коммуникационные педагогические технологии (обобщения и рекомендации): учеб. пособие. Изд. 3-е. Москва: Издательско-торговая корпорация «Дашков и К^о», 2007. 280 с.

4. Триус Ю. В. Комп'ютерно-орієнтовані методичні системи навчання математичних дисциплін у вищих навчальних закладах: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.02 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2005. 48 с.

5. Яшанов С. М. Формування у майбутніх учителів умінь і навичок самостійної навчальної роботи у процесі використання нових інформаційних технологій: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.09 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2003. 20 с.

ІДЕЇ ФРАНСУА ДЕЛЬСАРТА В СТАНОВЛЕННІ ТА РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ТЕОРІЇ ТА МЕТОДИКИ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ

О. М. Пархоменко

Теорія балетмейстерської діяльності формується на цілісній теоретичній та практичній базі знань, умінь та навичок. Вона має інформаційно-творчу комплексну структуру навчання, взаємодіючи з різними видами хореографічної діяльності, які необхідні майбутньому балетмейстерові.

Перші теоретики у царині хореографії виявилися і першими балетмейстерами, оскільки подібно композиторам, звертаючись до народної творчості, створювали власні танці [2, с. 29]. У своїй праці «Походження балету» Фердинандо Рейн писав: «Балетмейстери минулого намагалися знайти певний рух для танцю, збільшити сценічний простір, понад усе танцювати музику, заповнюючи паузи, ось природний принцип хореографії» [5].

Теорія хореографії аналізує своєрідність танцювального мистецтва як особливої форми мистецької діяльності, вивчає стилі, жанри, структурну будову танцювального твору, лексику та інші виразні засоби її розвитку.

Праці французького теоретика мистецтва, педагога Ф. Дельсарта (1811–1871) дещо відособлені й затінені в нашому хореографічному світі, хоча його система виразності – одна з перших спроб в історії культури науково обґрунтувати закони сценічної виразності, створити гармонійний механізм взаємозв'язків *тіла – емоції – думки*. У своєму дослідженні М. Шкарабан вказує, що Ф. Дельсарт назвав свій метод «курсом прикладної естетики». Його американські учні та послідовники, які брали участь у подальшій розробці вчення Дельсарта, назвали цей метод «системою виразності». Митець писав: «Мистецтво є знанням тих зовнішніх прийомів, якими розкриваються людині життя, душа і розум, – уміння володіти ними і вільно спрямовувати їх.

Мистецтво є перебування знака, відповідного сутності. Мистецтво є матеріалізація ідеалу й ідеалізація матерії» [4, с. 15].

Теорія Ф. Дельсарта, сформульована в «науці прикладної естетики», поділяла людське тіло на три частини, кожна з яких, у свою чергу, включала ще три частини, які позначали виразні жести. Усі рухи співвідносилися з однією з трьох основних вимог: *послідовність*, *паралельність*, *протилежність*. Спочатку ця теорія була розроблена для акторів і музикантів, але пізніше, завдяки зусиллям його послідовників, була сприйнята й хореографами, що сприяло революційним змінам у танцювальному мистецтві.

Займаючись вивченням проблем акторської майстерності, Ф. Дельсарт подав ідею зв'язку мистецтва з наукою, незалежно від будь-кого створював у галузі художнього виховання свій «науковий» метод. Учений пояснював: «Мистецтво не є наслідування природі; мистецтво краще. Мистецтво – осяяна природа». Природа, як і весь світ у цілому, на його думку, розкривається людині через наукове пізнання, а мистецтво є одна з форм цього пізнання, – але форма, що стоїть над природою [1, с. 40].

Щоб зрозуміти суть системи Ф. Дельсарта, наведемо деякі з його думок, що стосуються мистецтва пластичного виявлення: «Немає нічого гіршого, як невинуватий жест». Або: «Кращим жестом, може бути той, якого не помічають» [2, с. 51]. С. Волконський у своїй праці писав, Ф. Дельсарт визнавав жест цілеспрямований і органічно пов'язаний з пережитим почуттям. Випадковому, безладному жесту він віддавав перевагу жесту мимовільному, але підказаному емоційним станом людини. Спостерігаючи за пластикою дітей, які, як відомо, висловлюють свої почуття несвідомо, Ф. Дельсарт систематизував рухи за принципом їх відповідності певному почуттю – радості, горя, ненависті тощо. Для точності він зв'язав усі рухи, жести і пози із зображеннями класичного живопису і скульптури, а також вивчав структуру кожного руху у зв'язку з фізіологічними механізмами людського тіла [1, с. 34].

Відзначимо, що Ф. Дельсарт був добре обізнаний у багатьох питаннях акторської майстерності, тому навіть з позицій сьогодення не застаріли багато його висловлювань, які стверджують, наприклад, єдність психічного і фізичного в акторській грі. Він писав: «Мистецтво актора – це не пережите почуття, а здатність відтворювати його через відповідний пластичний «знак», який нібито сам по собі дає виразний відбиток емоційного стану, всіх його відтінків та барв» [3, с. 53].

Як пише у своєму дослідженні М. Шкарабан, наприкінці XIX ст. система художньої виразності спричинила народження «дельсартіанства» – потужного мистецького й освітнього руху, який ґрунтувався на концепції французького теоретика. Більшість сучасних західних дослідників (Т. Шон, Е. Ранді, А. Порт, А. Ізрін, Н. Райтер), розглядаючи теорію Ф. Дельсарта з точки зору хореографії, вважають її однією з витоків стилю модерн [4, с. 16].

Отже, теоретичні праці Франсуа Дельсарта, пов'язані з вивченням принципів руху людського тіла, якоюсь мірою продовжують розвивати ідеї в становленні та розвитку сучасної теорії та методики хореографічної освіти України.

Література

1. Волконский С. М. Выразительный человек: сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). Москва: Либроком, 2012. 235 с.
2. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: Преромантизм. Москва: Искусство, 1983. 431 с.
3. Пархоменко О. М. Формування балетмейстерських умінь майбутніх учителів хореографії у процесі фахової підготовки: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2016. 249 с.
4. Шкарабан М. М. Система виразності Франсуа Дельсарта в контексті світових сценічних мистецтв: автореф. дис ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2006. 20 с.
5. Reyna F. Des origins du ballet. Paris, 1955. P. 35.

ФОРМУВАННЯ КООРДИНАЦІЙНО-РУХОВОГО АПАРАТУ МАЙБУТНЬОГО ХОРЕОГРАФА НА УРОКАХ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

Г. В. Сірякова

Основа техніки класичного танцю досягається шляхом детального відпрацювання кожної вправи, прийому виконання вправи, систематичній роботі, що потребує великої напруги і сили волі як з боку виконавця, так і з боку викладача. Тому все більше значення має професійна підготовка викладачів, які в майбутньому будуть виховувати підростаюче покоління. Рівень та міра освіченості майбутнього викладача залежить від всебічної професійної підготовки.

Вимоги, що з кожним роком зростають потребують нових сучасних методичних розробок, прийомів, підходів до навчального процесу. Саме тому надзвичайно важливою стає роль розвитку необхідних фізичних даних у системі фахового навчання, які дозволяють повною мірою оволодіти усім циклом дисциплін, набути необхідних фізичних якостей. Так, у класичному танці завжди надавалося велике значення правильній поставі, виворітності ніг, гнучкості тулуба, легкості стрибка. Навчальний процес починається з розвитку у студента правильної постави, тобто здатності зберігати в танцювальних рухах і позах стійкість (апломбу) тулуба, а вона формується виворотним положенням ніг, яке є основою класичного екзерсису. Тому саме від розвитку вищеназваних фізичних даних значною мірою залежить результат навчання.

Гнучкість є властивістю людини, що дозволяє з максимальною амплітудою змінювати форму тулуба та окремих його частин. Рівень фізичної підготовки свідчить про належну гнучкість тулуба, що дає змогу досить легко виконувати складні вправи класичного, народного та сучасного екзерсисів. Завдяки гнучкості можливе необхідне утримання тулуба людини у просторі протягом певного часу, виконання рухів з необхідною амплітудою.

Координаційно-рухову особливість кожної людини визначають наявністю таких компонентів, як: специфіка будови хребта та суглобно-

зв'язкового апарату, стан збудження та розтягування м'язів, міра м'язово-суглобної чутливості.

Для формування у людини здібностей узгоджувати рухи окремих частин тіла велике значення має координація м'язової діяльності, що досягається взаємозв'язаною та послідовною зміною напруження м'язів. Високе збудження і лабільність м'язів підвищує їх розтягнутість. Під час регулярного виконання тренувальних вправ, що сприяє кращому розтягуванню м'язів і виробленню належної гнучкості, відбуваються зміни у м'язах, але лише до певної міри. Тому для досягнення належного рівня гнучкості необхідне оптимальне співвідношення сили м'язів і їх розтягнутості, що дасть можливість досягнути максимального результату.

Пружні рухи виконуються серіями, поступово збільшуючи амплітуду, і розраховані на властивість м'язів не тільки розтягуватися, а й скорочуватися. Пружне виконання вправ дозволяє легше збільшувати амплітуду, досягти їх максимальної величини. Махові рухи виконуються шляхом одноразових і повторних змахів. Використання інерції рухів дозволяє підвищувати їх ефективність. Вони спочатку виконуються з незначною амплітудою, поступово її збільшуючи. Вправи на статичне напруження враховують залежність величини розтягування від її тривалості. Виконуючи ці вправи, спочатку потрібно розслабити м'язи, що беруть участь у її виконанні, а потім виконати вправу і перебувати у цьому положенні деякий час.

Для досягнення бажаного ефекту від виконання вправ необхідно вміти розслаблятися і правильно дихати. Дихання має бути рівним, глибоким і природнім. Будь-які затримки дихання без контролю над ним сковують рухи і перешкоджають розтягуванню м'язів, адже м'язи не отримують достатньої кількості кисню. Вміння розслаблятися – це якість, без якої неможливо домогтися серйозних результатів.

Виконання усіх вправ повинно здійснюватися з максимальною амплітудою, але перш ніж починати виконувати вправи, необхідно посилити кровообіг у тих м'язах, що розтягуватимуться, тобто розігрітися. Недостатнє їх розігрівання є основною причиною травма-

тизму. Розвиваючи гнучкість, необхідно дотримуватися нескладних правил: *поступове збільшення* кількості вправ та збільшення навантаження, *регулярність виконання* та *рівномірний розвиток* всіх груп м'язів та зв'язок.

Вивчення вправ повинно відбуватися за участю свідомого розуміння технічних деталей виконання вправ за дотримуючись принципу від простого до складного з поступовим збільшенням фізичного, смислового навантаження, урізноманітнення за рахунок введення нових рухів, прийомів, їх поєднання. Звідси виникає найсуттєвіша і необхідна умова як розвиток координації, що дозволяє засвоїти складні форми мистецтва танцю. Розвитку координації підпорядкований весь навчальний процес, адже саме координація значною мірою забезпечує якість засвоєння матеріалу, виразність виконання, розвиток танцювальності, що неможливо без достатньої гнучкості.

Безперервність та послідовність навчально-тренувального процесу також відіграє важливу роль у формуванні і розвитку фізичних даних виконавця. Відомо, що за тривалих перерв у навчанні порушується злагодженість та гармонійність системи, що значною мірою знижує ефективність, виникає м'язове згасання та гальмування, знижується працездатність м'язів, втрачається відчуття рухливості тулуба, а іноді повністю зводяться нанівець попередні досягнення. А найважливіше є те, що несистематичне тренування значною мірою шкодить здоров'ю людини.

Важливо чітко розуміти й усвідомлювати суть вправи та її впливу на розвиток тих чи інших фізичних даних. Метод змагання, особливо у тренувальному процесі, дозволяє збільшити індивідуальну активність, досягти високої ефективності, зацікавленості у набутті досконалої фізичної форми. Але варто зазначити, що незважаючи на позитивні ознаки застосування методу змагання, він має і свої застереження. Несвоєчасний або переобтяжений складними завданнями, цей метод затримує і шкодить розвитку необхідних фізичних якостей, призводить

до механічності виконання, що недопустимо та суперечить самому поняттю «танець».

Учень, який хоче удосконалити виконавську майстерність, не може нехтувати розвитком своїх фізичних даних, вивченням правил і методик виконання вправ для їх розвитку, при цьому ні на мить не забувати, що техніка руху не самоціль, а професійна необхідність, за допомогою якої він може розв'язувати складні творчі завдання. Тому ніколи не можна обмежувати себе лише питаннями практичного формування техніки руху, коло питань повинно бути набагато ширшим і пов'язаним з певними умовами набуття професії.

Належний розвиток фізичних даних допоможе вирішити головне завдання нашої професії – виховати фахівців, які б змогли реалізувати свої здібності в умовах сучасного розвитку хореографічного мистецтва, де постійно зростають вимоги до майстерності виконання.

Література

1. Базарова Н. П., Мей В. П. Азбука классического танца. Ленинград: Искусство, 1983. 207 с.
2. Ваганова А. Основы классического танца. Ленинград: Искусство, 1963. 158 с.
3. Герц І. І. Класичний танець. Методика професійного розвитку танцівника. Київ, 2007. 154 с.
4. Зуев Е. И. Волшебная сила растяжки. Москва: Советский спорт, 1990. 64 с.
5. Згурський А. С. Методика «Танець як засіб виховання пластичної майстерності»: навч.-метод. посіб. для викладачів та виконавців хореографічного мистецтва. Київ: КДУТКіТ ім. І. Карпенка-Карого, 2006. 168 с.
6. Резерв успіху – творчість / під ред. Р. Нойнера, В. Калвейта, Х. Клейна. Москва: Педагогіка, 1989. 152 с.
7. Сапин М. Р. Атлас анатомии человека. Москва: АПП Джангар, 2002. 280 с.

8. Тарасов Н. И. Классический танец: школа мужского исполнения. Санкт-Петербург: Лань, 2005. 496 с.

ДО ПРОБЛЕМИ НАБУТТЯ ДОСВІДУ, ЗНАНЬ І МУЗИЧНО-АНАЛІТИЧНИХ УМІНЬ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ХОРЕОГРАФІЇ

О. В. Спіліоти

У процесі усвідомлення людиною моделі світу значне місце посідає когнітивна сфера, тобто пізнавальна. Психологи серед пізнавальних процесів виділяють: відчуття і сприймання, пам'ять, мислення і уяву, увагу. Процес пізнання має два ступеня: чуттєве відображення – відчуття, які безпосередньо пов'язані з впливом предметів на органи відчуттів; відображення абстрактно-теоретичне – логічне пізнання, до якого належать мислення та уява. Так, мислення та уява є основою специфічного людського пізнання, перетворювальної функції людського інтелекту, продуктивності і творчої діяльності особистості. Пізнавальний процес залежить від інтелекту людини.

У збагаченні змісту інформації особливу роль відіграє накопичення музично-теоретичних знань, які майбутні вчителі хореографії набувають протягом навчання. Збагачення музично-теоретичних знань удосконалює музично-аналітичні уміння, які реалізуються у процесі аналізу структури, фактури, гармонії, стилю музичного твору, у знаходженні конкретних ознак музичного твору.

Збагачуючи музичний досвід, знання і музично-аналітичні уміння, слід зосереджуватися на головному завданні – формування у майбутніх учителів хореографії *умінь та навичок цілеспрямованого аналізу музичного твору*. Цей процес вимагає урахування таких методичних положень:

- Не обмежуватися лише з'ясуванням особливостей форми-схеми музичного твору, оскільки такий підхід до аналізу викликає пасивне ставлення студента до цієї діяльності.

- Враховувати особистісні якості студентів-хореографів. В історії виконавського мистецтва визначилися два типи виконання: інтуїтивно-стихійний та свідомо-аналітичний. Для хореографів, у яких розвинуте інтуїтивно-стихійне начало, констатувальний аналіз може заважати процесу пізнання твору, його виконанню. Водночас ігнорування музичного аналізу може привести до дилетантства у тлумаченні твору, особливо, у процесі постановки танцю.

- Розгляд структурної побудови, всіх засобів музичної виразності, інтонаційних особливостей необхідно здійснювати у нерозривному контексті зі змістом, головною ідеєю та смислом твору. Важливим є неодноразове підкреслювання взаємозв'язку інтонаційних поєднань зі змістом, їх семантичного значення; спрямування спостереження за тематичним розвитком, який визначає драматургію певного музичного твору.

- Особливе значення має розвиток музично-слухових уявлень майбутніх учителів хореографії під час художнього аналізу музичного твору. Ефективним засобом розвитку музично-слухових уявлень є засвоєння музичного матеріалу шляхом заглиблення в його виразну сутність через виконання подумки, з нот (Г. Ципін). Цей методичний прийом має удосконалюватися під час занять з теорії музики.

- Застосування порівняльного аналізу як методу усвідомлення єдності та диференціації будь-яких музичних явищ, тобто з'ясування загальноприйнятих форм (стосується форми як змістової категорії), схожості процесів розвитку та навпаки; усвідомлення індивідуальності форми, притаманної конкретному музичному твору. Особливо корисним є впровадження порівняльного аналізу на перших етапах систематичного курсу з теорії музики.

- Використання жанрового аналізу, який має певні пріоритети: зв'язок між змістом та формою. Так, наприклад, будь-який жанр: мазурка, вальс, марш тощо володіє певними мелодичними, ритмічними,

ладо-гармонічними особливостями; дозволяє усвідомлювати історико-соціальну природу певного музичного твору. Користь жанрового аналізу полягає, з одного боку, у можливості кристалізувати певну трактовку образу музичного твору; з іншого – забезпечує захист від усталених асоціацій, що нав'язуються ззовні. Аналізуючи будь-яку музичну тему, безумовно, визначаєш її походження від первісних жанрів та жанрів, які історично на той час існували. Прикладом може бути fuga до-мінор Й. С. Баха (ДТК, т. I), тема якої нагадує танок буре; ре-мінор (ДТК, т. I) – помпезно-героїчну інтонацію старовинної французької увертюри (ля-мажор – куранта, мі-мажор – токато тощо).

- Звернення до цілісного художнього аналізу, який дасть уявлення про музичний твір, сконцентрує хореографа на балет-мейстерських завданнях, дозволить здійснити зв'язок між музичним змістом та власною творчою концепцією у процесі постановки танцю.

Аналітичні уміння особистості, які реалізуються в цілісному аналізі музичного твору. З методичної точки зору, цілісний аналіз, за визначенням Л. Мазеля, це розбір твору, зафіксованого у нотному запису. Але вчений підкреслює, що розбір, про який йдеться, не проходить повз соціально-історичні та художні зв'язки твору, однак акцентує його власну індивідуальну виразність, присутність у ньому творчої знахідки, його своєрідність у відображенні явищ дійсності, у передачі загальнозначущих ідей та почуттів. Важливо те, що образний зміст твору розкривається через аналіз його структури та засобів.

Це визначення орієнтує на цілі та специфічні прийоми, на методику, якою користується дослідник у процесі цілісного аналізу. До них відносяться:

- 1) визначення зв'язку між образним змістом твору та його структурою і засобами (мається на увазі низка конкретних прийомів, які пов'язані з розкриттям семантики композиційних структур, окремих засобів музичної виразності та їх комплексів);

- 2) пошук рис індивідуальної виразності твору, авторських знахідок, своєрідність, тобто художнє відкриття.

Цілісний аналіз музичного твору Н. Очертовська подає у вигляді моделі системи методів його вивчення (див. рис. 1).

У даній моделі, яка ієрархічно вибудована, видно зростання завдання аналізу змісту, переходу від аналізу елементів форми до вивчення елементів змісту. В цій методичній системі Н. Очертовська розташовує інтонаційний аналіз над композиційним та сукупністю методів аналізу окремих засобів музичної виразності. Інтонація в даній схемі – це синтез, органічна єдність різних засобів музичної виразності. Відповідно, дослідження інтонаційного процесу в творі подає нам логіку розвитку окремих засобів музичної виразності, й осягнення, відкриття закону їх синтезу, що притаманне конкретній художній структурі.

Рис. 1

Зміст

Концептуальний аналіз

Образно-драматургічний аналіз

Тематичний аналіз

Інтонаційний аналіз

Композиційний аналіз

Аналіз засобів виразності (мелодія, гармонія, ритм, поліфонія, тембр, фактура, динаміка тощо)

Аналіз матеріально-фізичного субстрату (акустичні методи)

Форма

Досліджуючи різні методичні підходи до проблеми цілісного аналізу, ми бачимо єдину мету, а саме: розкриття механізму формування та функціонування твору як музично-художньої цілісності. Цей механізм уявляється як система організації ієрархії дій, операцій з вирішення проблеми, при якій на всіх етапах і рівнях дослідження у полі зору дослідника перебуває система в цілому. Для цього музикознавець пропонує поетапну методичну систему цілісного аналізу музичних творів.

Перший етап – створення гармонічного єдиного інтонаційно-образного уявлення про твір. На цьому етапі важливу роль відіграє розвинутий *інтонаційний слух*, який для музиканта та хореографа є важливим «*інструментом пізнання художніх явищ*» (Н. Очертовська). Н. Очертовська підкреслює важливість сформованості музично-слухових уявлень індивіда. Їх розвиток потребує постійного накопичення як музичних, так і позамузичних уявлень.

Другий етап цілісного аналізу пов'язаний з виконанням аналітичних операцій на різних рівнях твору (схема-модель цілісного аналізу музичного твору) з метою набуття інформації про їх участь у формуванні образно-емоційного змісту твору.

Третій етап – синтез отриманої інформації. На цьому етапі здійснюється відновлення цілісної системи з урахуванням даних минулого етапу. На такому ступені пізнання встановлюється глибокий, органічний взаємозв'язок між виділеними рівнями (окремих засобів виразності, інтонаційних, композиційних, тематичних тощо). На думку музикознавця, в результаті співвідношення отриманої інформації відкривається шлях до встановлення прямих кореляцій між ідейно-художнім рівнем твору та засобами його втілення.

Отже, наявність досвіду, знань і музично-аналітичних умінь можуть і повинні забезпечити правильне тлумачення музичного твору, впевнену постановочну інтерпретацію. Розуміння засобів виразності, що складають важливі ознаки стилів і жанрів, допоможуть майбутнім учителям хореографії визначити зміст твору та переконливо передати образ у авторській хореографічній постановці.

РОЗДІЛ 4

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

МУЗИЧНА ТРАДИЦІЯ ЯК ФЕНОМЕН ЗБЕРЕЖЕННЯ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ НАРОДУ

М. Г. Батрак

Хоровий спів – духовне вираження культури кожного народу. Його закорінені багатовікова історія дає нам можливість розширити й поглибити знання про регіональні особливості процесів розвитку й трансформації культурних традицій народу. Досліджуючи хоровий спів, зупинимо свою увагу і на понятті «традиція», яка, за визначенням Ольги Бенч-Шокало, поєднує в одне безвічне життя минулі і нинішні покоління. «Минуле, нинішнє і майбутнє взаємоіснують: минуле виявляється в нинішньому, як і нинішнє виявляється в майбутньому. В цьому і є суть духовної традиції кожного народу» [1, с. 3].

У контексті вищесказаного актуального значення набуває думка щодо традицій як досвіду мистецтва, який зберігає для сучасності значення художнього зразка і забезпечує безперервність його поступального розвитку. Можемо стверджувати, що традиції складають історично сформовані художньо-естетичні принципи відображення дійсності в мистецтві; цілісні формально-змістовні структури, що несуть у собі найбільш цінні художні досягнення людства; зображально-виражальні засоби, притаманні специфічним формам мистецтва конкретного народу (образні рішення, музично-ладові особливості і т. п.), елементи, притаманні художнім школам і напрямам (техніка використання матеріалу, побудова композиції, стильові особливості). Характерним для традицій є те, що вони передаються фольклорно, коли відтворювані елементи носять характер сталого, безособового канону, або у формах професійної творчості, орієнтованої на відбір традицій, що допомагають вирішити творчі завдання.

Досліджуючи хорові традиції Сіверського регіону, варто відмітити, що їх генезис сягає часів дохристиянської цивілізації. Первинним проявом хорової культури краю були обрядові пісні, які пройшли різні історичні етапи нищення, руйнації, трансформації, нівеляції, але традиція донесла нам міфічно-релігійну свідомість та

історичну пам'ять народу, а створені в той час поетичні образи живуть і досі в народних піснях.

За нашими дослідженнями, розвиток професійного хорового мистецтва Сіверщини припадає на часи існування Чернігово-Сіверського князівства у складі Київської Русі (XI–XII ст.). Процесу зародження хорового співу краю, сприяло запровадження християнства на Русі та заснування Чернігівської єпархії. Для оформлення богослужінь у церквах були необхідні якісні хори і в той час у Київську державу приїздять багато співаків грецького та болгарського походження, що пояснює проникнення до нас музичних традицій візантійської церкви. Запозичені духовні мелодії трансформувалися під впливом місцевих, насамперед фольклорних, традицій.

Свідчень про культурно-мистецьке життя Чернігово-Сіверського князівства XII – першої половини XVII століття майже не збереглося. Чернігів, як і інші міста був зруйнований татарськими ордами і майже всі літературні пам'ятки того часу було знищено. Після таких подій почався розподіл Чернігово-Сіверської землі і знищення її культурних традицій, занепаду церковної освіти та культури загалом. У другій половині XIV ст. Чернігово-Сіверщина потрапила під владу Литовської держави. Розпочалася довготривала боротьба між Річчю Посполитою та Росією за Сіверянські землі, в якій остання у 1501–1503 рр. відвойовує Чернігово-Сіверщину у свої володіння.

Розвитку професійного хорового мистецтва цього періоду (XII – XVII ст.), сприяло поширення нотної церковної музики. Цей процес проходив на тлі активної релігійної боротьби, яка була тоді ареною майже всіх конфліктів. Музика православної церкви виступала як втілення «своєї» культури на відміну від культури католицької. При цьому проявляючи риси візантійської музичної культури: невеликий діапазон мелодій, діатоніка, вільний ритм розспівів тощо. Внаслідок такого діалогу вітчизняні богослужіння переймають деякі традиції сторонньої музичної культури, мови, але поряд з цим не втрачалась українська своєрідність.

Визвольна війна утворила нову культурну ситуацію в державі, яка сприяла розвитку і хорової культури Сіверщини. На Чернігово-Сіверській землі, як і на всій території України з'явився партесний концерт, що стало новою віхою у розвитку хорового мистецтва. Партесним називали церковний багатоголосний спів барокового стилю (від лат. *pars* – частина, партія), високі художні якості якого спричинили розповсюдження його і за межі України. Про це свідчить віртуозність партій, використання яскравих контрастів, зокрема динамічних, перегук кількох хорів, могутнє звучання струнких акордових вертикалей з довгим відлунням. Партесне багатоголосся не лише посилювало вплив на велику аудиторію, а й сприяло поширенню та світському виконанню хорової музики.

Можемо зробити висновок, що вокально-хорові традиції культури Київської Русі заклали фундамент музичних традицій Сіверського краю і сприяли не лише піднесенню хорової музики, а й відродженню культури краю загалом.

Література

1. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції. навч. посіб. Київ: Український світ, 2002. 440 с.

ВНЕСОК ДИРИГЕНТА Я. БАБУНЯКА У ВІДЗНАЧЕННІ ТИСЯЧОЛІТТЯ ХРЕЩЕННЯ УКРАЇНИ-РУСИ В ДІАСПОРІ

О. С. Гайдичук

Ярослав Бабуняк – відомий в діаспорі культурно-музичний діяч, співак (бас-баритон), бандурист, засновник і багатолітній диригент репрезентативного самодіяльного чоловічого хору «Гомін» Союзу українців у Великій Британії (СУБ), лауреат двох Всеукраїнських премій, міжнародних музичних фестивалів, заслужений діяч мистецтв України. Хор «Гомін» (м. Манчестер) під його керівництвом – учасник важливих культурних подій в українській діаспорі, численних

конкурсів та фестивалів, лауреат Всеукраїнської премії ім. Братів Лепких, відзначений Почесною грамотою Кабінету Міністрів України.

Маестро працював з небагатьма хорами і всі вони залишили про себе добру славу. За висловом заслуженого діяча мистецтв України О. Цигилика – диригента хору-побратима «Гомін» зі Львова, з яким манчестерський «Гомін» здійснив спільне турне Україною в 1995 р., Я. Бабуняк мав тягу до монументалізму, любив працювати з великими хорами. Свідченням цього була робота з Ювілейним Пластовим хором (майже 100 осіб), а також із зведеним хором «Гомін» і «Трембіта» Спілки української молоді. У Великобританії закріпилося незаперечне твердження, що успіх концерту з участю Я. Бабуняка завжди забезпечений. У 1974, 1978, 1982 роках з хором у 70 чоловік Я. Бабуняк, за оцінкою світової преси, здійснив «тріумфальні турне» по США, Канаді, країнах Європи. Тому й зрозуміло, що коли зайшла мова про відзначення в діаспорі тисячоліття хрещення України-Руси на європейському рівні у Лондоні та світовому рівні у Римі, головним диригентом концертних дійств було визначено Я. Бабуняка.

У 1988 році, коли народ на рідних землях не мав змоги відзначити як слід ювілей тисячоліття хрещення України-Руси. Я. Бабуняк був причетний на теренах діаспори до якнайдостойнішого відзначення цієї дати у житті української церкви і народу. Святкування відбувалися в усіх місцях проживання української діаспори із заключними урочистостями у Римі.

Для концерту були запропоновані різні ідеї програми: хори, симфонічні оркестри, солісти тощо. Але дійшли висновку, що українська хорова музика саме візантійського обряду, яка почала ширитися на території України після Хрещення, твори композиторів різних епох – це найкращий варіант для урочистого концерту.

Для того, щоб залучити до завершальних урочистостей у Лондоні якнайбільшу кількість мистецьких сил, виникла ідея організації з майже всіх українських хорових ансамблів та співочих гуртків, відомих на території Великобританії, єдиного зведеного колективу, ядром якого став «Гомін», а головним диригентом – Ярослав Бабуняк. До

екуменічного (міжконфесійного) «Хору Тисячоліття з Великобританії» увійшли ще вісім хорів з різних куточків Англії та окремі співаки. Загалом хор налічував 230 осіб. Учасники протягом півтора року з'їжджалися до Манчестера на репетиції, долаючи чималі віддалі. Репертуар був серйозний і нелегкий для багатьох аматорських колективів, тому на перших репетиціях виникла ціла низка проблем, таких як дикція, інтерпретація, фразування тощо. Хорів зголосилося взяти участь більше, але не всі витримали випробування та нелегкого навантаження і відмовилися від подальшої праці.

Об'єднавши навколо «Хору Тисячоліття з Великобританії» хори інших країн – «Думка» (США, диригент С. Комірний), «Веснівка» (Канада, дир. К. Зорич-Кондрацька), «Візантійський хор» з Голландії (дир. М. Антонович), Я. Бабуняк створив Ювілейний хор. Він налічував понад 450 чоловік.

З «Хором Тисячоліття з Великобританії» та Ювілейним хором пов'язані архиєрейські Служби Божі у катедральних храмах Української автокефальної православної церкви і Української греко-католицької церкви, освячення пам'ятника хрестителю України-Руси Володимиру Великому 29 травня 1988 року в Лондоні, а також міжнародний концерт української духовної музики у найпрестижнішій Королівській залі «Роял Алберт Холл», який слухали глави українських церков з усього світу, громадські діячі Європи, високе духовенство із Риму, видатні особистості та понад п'ятитисячна публіка. Об'єднані хори показали у всій повноті своєї величі перлини української церковної музики за останні чотири століття її творення, починаючи від М. Дилецького (XVI ст.) і до А. Гнатишина (XX ст.), який написав спеціально для цієї події оригінальну композицію – псалом «Воздайте славу Господеві!». Ця концертна програма була продумана таким чином, щоб проілюструвати літургичні піснеспіви та традиції українського християнства хронологічно аж до сучасних часів за порядком церковних свят – починаючи від Різдва і закінчуючи Пасхою.

Перед організованим Ювілейним хором виникла проблема у підготовці до концерту через таку велику відстань між хорами.

Я. Бабуняк вирішив її таким чином: виконання партитур під час репетицій записували на платівку, ними обмінювалися колективи протягом усього часу підготовки, доки не досягнули необхідної єдності вокальних партій та цілісності творів. Я. Бабуняк із хором «Гомін» був генератором і цементуючою ланкою підготовки ювілейних відзначень. Лише за кілька днів до концерту всі співаки з'їхалися до Лондону на спільні репетиції з метою виступити як один об'єднаний колектив. Можна тільки подивуватися гармонійній зіспіваності та великій дисципліні всіх хористів, значна частина яких – це молоді українці та українки, що народилися вже після війни і на чужині, а у Візантійському хорі не було жодного українця, тільки голландці, але які навчилися співати українською мовою.

Були упорядковувані книжки з репертуаром для кожного члена хору та продумані костюми. Також було розроблено схему розміщення хору на сцені. У всьому останнє слово було за Я. Бабуняком. Його компетенції довіряли, до його порад прислуховувалися. Він проявив себе добрим організатором грандіозних дійств.

Кожну пісню виконували під керівництвом іншого диригента і цей факт надавав виконанню творам специфічного звучання, особливої динаміки та почуттів, чим і відзначається особистий стиль кожного диригента зокрема.

Концерт доповнив виступ танцювального репрезентативного ансамблю СУБу «Орлик». Дуже організовані і продумані були танці ансамблю, які зображали хороводи веснянок і гаївок. Використовувалися чотири види регіональних народних строїв.

Праця над мистецькою програмою святкувань тисячоліття хрещення України-Руси у Римі розпочалася майже за півтора року до дати її проведення. Під час укладання проекту програми у Я. Бабуняка навіть виникла ідея злучення до фінального концерту тисячаособового хору.

Пік святкувань припав на 10 липня 1988 року. Вперше в історії Вселенської церкви Божественну літургію в українському обряді в базиліці св. Петра відслужив Папа Іван Павло II разом з усією ієрархією

Української католицької церкви в присутності патріархів, кардиналів, священства, жіночих і чоловічих монаших чинів, українських та інших прочан, яких зібралося понад 10 тисяч. Того ж дня пополудні у Ватиканському залі Павла VI в присутності Понтифіка Івана Павла II і 7 000 глядачів відбувся ювілейний концерт, під час якого релігійні пісні виконували «Хор Тисячоліття з Великобританії» (дир. Я. Бабуняк), Візантійський хор з Утрехта (Голландія, дир. М. Антонович), хор церкви св. Варвари у Відні (дир. А. Гнатишин), дівочий хор «Веснівка» з Торонто (дир. К. Зорич-Кондрацька), хор при церкві св. Димитрія у Торонто (дир. М. Максимів), хор при парафії Пр. Богородиці у Ванкувері (дир. В. Шмігель), студентський хор «Тирса» з Вінніпегу (дир. В. Головка), хор при катедрі св. Володимира Великого в Парижі (дир. В. Дратвінська), камерний хор при церкві Отців Василіян у Варшаві (дир. Я. Полянський), хор при церкві Благовіщення Пречистої Діви Марії у Мерловз Парк (США, дир. І. Кушнір), хор при церкві св. Івана Хрестителя у Нью-Йорку (дир. М. Дорош), хор «Тисячоліття» з Вінніпегу (дир. Ю. Гнатюк). Їх доповнював танцювальний ансамбль «Орлик» з Манчестера (кер. М. Бабич і Д. Парадюк). Хор «Думка» з США, на жаль, не зміг прилетіти на святкування у Рим.

У цьому концерті почергово диригували Я. Бабуняк, К. Кондрацька та М. Антонович. Виконували програму учасники Ювілейного хору у Лондоні, крім хору «Думка», а до співу останнього твору долучилися всі вищезгадані колективи, які брали участь у ювілейних святкуваннях, і український релігійний гімн «Боже великий, єдиний» прозвучав у виконанні зведеного хору із 630 голосів.

Титанічна праця Я. Бабуняка, як головного диригента «Хору Тисячоліття», увінчалася великим успіхом. Святкування тисячоліття хрещення України-Руси в Лондоні запам'яталося всім закордонним гостям і багатотисячній українській громаді не тільки найбільшим святом на Британських островах, але й найбільшим святом усього українського духу.

Працею із 230-особовим «Хором Тисячоліття з Великобританії» та 450- і 630-особовим Ювілейними хорами Я. Бабуняк закріпив за собою

право іменуватися диригентом-монументалістом, хоч і не вдалося зреалізувати задум про збірний тисячоособовий хор.

Для історії залишилися аудіозаписи святої Літургії у виконанні «Хору Тисячоліття з Великобританії» і відеозаписи ювілейних концертів у Лондоні та Римі.

ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ МИСТЕЦТВА ЯК СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

І. С. Гладков

Мистецтво посідає унікальне місце у духовному житті суспільства завдяки своїй поліфункціональності. Майже кожна з функцій мистецтва є «дублером» тієї чи іншої форми практичної діяльності людини: існує наука, призначення якої – вивчення і пізнання оточуючого світу, але і мистецтво – пізнання, є педагогіка, але і мистецтво – засіб виховання, існують мова та сучасні засоби комунікації, а мистецтво – особлива мова і засіб інформації. Різноманітні види діяльності людини не підміняють мистецтво, або мистецтво не заміщає ні одну з форм діяльності людини, а навпаки, воно специфічно відтворює, моделює кожен з них. В цьому і полягає основна особливість мистецької діяльності в її всезагальній формі. Ряд дослідників визначають різну кількість функцій мистецтва, але, незалежно від кількості, всі ці функції взаємопов'язані, доповнюють одна одну і становлять цілісне явище.

Отже, на думку вчених, воно має такі функції:

- суспільно-перетворююча;
- пізнавально-евристична;
- художньо-концептуальна;
- передбачення;
- інформаційна та комунікативна;
- виховна;

- навіювання;
- естетична;
- гедоністична.

Суспільно-перетворююча функція (мистецтво як діяльність). Виявляється у тому, що художній твір здійснює ідейно-естетичний вплив на людей, включає їх у цілісно спрямовану діяльність. Крім того, сам процес творчості – це перетворення за допомогою уяви, вражень, фактів з реального життя. Зрештою будь-який матеріал, з яким працює художник, теж підлягає переробці, в результаті якої з'являється нова якість.

Пізнавально-евристична (мистецтво як знання та просвіта). Не дивлячись на те, що найвидатніші філософи світу Платон та Гегель вважали мистецтво нижчою формою пізнання істини, яка не може вступати у суперництво ні з філософією, ні з релігією, все ж таки треба визнати, що пізнавальні можливості мистецтва величезні. Мистецтво здатне дослідити ті сторони життя, які недоступні науці. Воно освоює багатство предметно-чуттєвого світу, відкриває нове у вже відомих речах, в звичайному – незвичайне.

Художньо-концептуальна (мистецтво як аналіз стану світу). Мистецтво прагне глобального мислення, розв'язання загальносвітових проблем, осмислення стану світу. Художника цікавить і доля його героїв, і людства в цілому, він мислить у масштабах Всесвіту та історії, з ними узгоджує свою творчість.

Функція передбачення. Якщо вчений робить висновок індуктивним шляхом, то художник здатний образно уявити собі майбутнє. Художник, опираючись на інтуїцію, може достовірно передбачити майбутнє шляхом екстраполяції – вірогідного продовження лінії розвитку вже існуючого. І тут ми маємо на увазі не лише фантастику, хоча це і є найбільш зручний приклад.

Інформаційна та комунікативна (мистецтво як повідомлення і спілкування). Аналіз саме цієї функції мистецтва лежить в основі сучасних естетичних теорій, що розробляються семіотикою, компаративістикою та ін. Мистецтво розглядається як своєрідний канал

зв'язку, як знакова система, що несе інформацію. При цьому інформаційні можливості художньої мови виявляються значно ширшими, мова мистецтва більш зрозуміла, метафорична, емоційно сильніша, ніж розмовна.

Виховна (формування цілісної особистості). Виховне значення філософії полягає у впливі на формування світогляду, політики – на політичні погляди, а от мистецтво впливає комплексно і на розум, і на душу людини, формує цілісну особистість. Та вплив мистецтва не дидактичний, не моралізаторський. Мистецтво впливає на особистість через естетичний ідеал, який виявляється як в позитивних, так і в негативних образах. Мистецтво дозволяє людині пережити інші життя як свої, збагатитися чужим досвідом. Цей досвід виступає як художньо організований, узагальнений, осмислений художником. Крім цього, особливості сучасного життя роблять чи не найважливішою ще одну здатність мистецтва – контакт із твором мистецтва дає можливість розрядити внутрішню напругу, хвилювання, що породжується реальним життям, хоча б частково компенсувати монотонність буденності.

Функція навіювання (сугестивна). Мистецтво здатне навіювати спосіб мислення, почуття, майже гіпноотично впливає на людську психіку. Особливо ця його здатність виявляється у складні періоди історії. Без сумніву, художник повинен усвідомлювати значення цієї функції і відповідально ставитися до своєї діяльності.

Естетична (формування ціннісних орієнтацій). Під впливом мистецтва формуються естетичні смаки, пробуджується творче начало особистості, її бажання творити за законами краси. Це зовсім не означає, що кожна особистість повинна демонструвати своє бажання брати участь у художній самодіяльності. Але все, що робить людина, повинно узгоджуватися з уявленнями про красу і міру, а уявлення про суть мистецтва, критерії оцінки творів мистецтва повинні бути сформованими.

Гедоністична (функція насолоди). Ця функція пов'язана з тим, що існує ігровий аспект художньої діяльності. Гра як вияв свободи приносить естетичну насолоду, радість, духовне натхнення.

Такими є найважливіші функції мистецтва, хоча їх перелік не обмежується названими. Мистецтво формує особистість всебічно, формує моральні принципи, естетичні смаки, розширює кругозір, знання, уяву, фантазію. Всезагальна потреба в мистецтві впливає, за словами великого німецького філософа Г. Гегеля, з розумного прагнення людини духовно освоїти внутрішній і зовнішній світи, уявивши їх як предмет, у якому вона впізнає власне «Я».

Література

1. Животкова О. В. Мистецтво як форма вираження свідомості суспільства. *Вісник ХДАДМ*. Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди, 2008. № 5. С. 38–41
2. <https://subject.com.ua/philosophy/osnovi/220.html>

КІМ ВАСИЛЕНКО – ХОРЕОГРАФ, НАУКОВЕЦЬ, ПРАКТИК

В. І. Максименко

Визначним явищем в історії українського хореографічного мистецтва є теоретичний і практичний доробок Кіма Юхимовича Василенка (5.03.1925–13.01.2002), заслуженого діяча мистецтв України, доктора мистецтвознавства, професора. У 1961 р. він закінчив балетмейстерське відділення Московського театрального інституту. Творчу діяльність він розпочав у художній самодіяльності. У 1943 р. Кім Юхимович танцював в Ансамблі пісні і танцю III Українського фронту, а в 1947 організував у Дніпродзержинську самодіяльний ансамбль танцю «Дніпро», який згодом став першим заслуженим колективом серед самодіяльних ансамблів України. З 1962 по 1970 р. Кім Василенко організатор, керівник і хореограф заслуженого самодіяльного ансамблю народного танцю «Дарничанка». З 1964 по 1970 р. – науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН України. У 1970–

1996 рр. – завідувач кафедри хореографії Київського інституту культури ім. О. Є. Корнійчука. З 1976 по 1977 рр. – Кім Юхимович художній керівник Ансамблю танцю України. Творчий доробок К. Василенка більш ніж щедрий. Танці, хореографічні композиції, створені балетмейстером, зафіксовано в друкованих роботах, що виходили упродовж багатьох років. Зокрема, надруковано сценарій, постановку та запис танців «Метелиця», «Червона стрічка», «Коломийка», «Дружинники», «Оберек», «Коломийка», «Голуб-голубочок», «Буковинські примовки», «Український весільний», «Майстри – золоті руки», «Щедрик», «Гопак», «Червона калина», «Кружало», «Поліський льонок», «Ходить гарбуз по городу», «Мені тринадцятий минало», «Вишеньки-черешеньки», «Молодий джигіт», «Київська полька», «Дарничанський гопак», «Іванківський козачок», «Веселі чобітки», «Билина про Київ» (присвячено 1500-річчю від дня заснування Києва).

Творчі роботи К. Василенка ми можемо побачити і в художніх та науково-документальних фільмах: «Пісні над Дніпром», «Співає Україна», «Держинці», «Про що сперечаються у світі», «Час несподіваних мандрівок», «На крилах пісні», «Дарничанська райдуга», «Ми з України» та ін.

Кім Василенко написав понад 50 публікацій у різних спеціалізованих журналах присвячені описам окремих танців. Вийшло друком також 36 збірок записів танців К. Василенка. Загалом книги, автором яких є К. Василенко, можна поділити на дві групи: видання, присвячені опису народних танців, танцювальним колективам, що їх виконують, та підручники і навчальні посібники, де основна увага приділена теорії українського народно-сценічного танцю.

До першої групи слід віднести, крім записів окремих танців, видання «Українські танці на клубній сцені» (1960), «Танці ансамблю «Дніпро» (1960), «Держинці танцюють» (1961), «Червона калина» (1962), «Золоті зерна» (1963), «Сюжетні танці» (1966), «Танці Полтавщини» (1969) тощо. Друга група – «Лексика українського народно-сценічного танцю» (1971), «Український народний танець» (1981), «Композиція українського народно-сценічного танцю» (1983),

«Музично-хореографічний колорит і принципи обробки фольклорного танцю» (1984) та ін. Слід окремо назвати і створений К. Василенком перший в Україні підручник для вишів культури і мистецтв з українського танцю – «Український танець», що вийшов друком у 1997 році.

Об'єктом дослідження і теоретичних узагальнень стала лексика українського народно-сценічного танцю, яка не мала і поки що не має аналогів у світовій практиці. Сьогодні книгою Кіма Василенка користуються викладачі, студенти, керівники колективів художньої самодіяльності та аматорів хореографічного мистецтва [1, с. 6]. Автора цікавили два аспекти: взаємозв'язок лексики з іншими компонентами танцю і визначення своєрідності українського народно-сценічного мистецтва, вивчення проявів спорідненості, взаємовпливів, взаємозв'язків з іншими хореографічними культурами [1, с. 7].

Головна особливість праці «Лексика українського народно-сценічного танцю» полягає у поєднанні всебічного, глибокого дослідження лексики українського народно-сценічного танцю з викладенням його лексикону. Автор зібрав, систематизував, уніфікував і запропонував увазі читачів, насамперед студентів мистецьких вишів, котрі спеціалізуються на теоретичному і практичному вивченні хореографії, зокрема народно сценічної, понад тисячу танцювальних рухів. Це вагомий внесок у культурну спадщину України. Настільки вагомий, наскільки й пріоритетний [1, с. 496]. Загалом за свою 60-річну балетмейстерську діяльність (починаючи з 1942 року) Кім Василенко поставив у професійних та самодіяльних ансамблях, на семінарах понад 220 українських танців та фольклорних аранжувань.

«Український танець» – плід п'ятдесятирічної праці К. Ю. Василенка. Це перший ґрунтовний підручник, створений відповідно до програми з українського танцю. У підручнику, що складається з чотирьох частин, простежується взаємозалежність історичних, етнологічних, фольклорних зв'язків з формами та жанрами, лексикою, композицією, музикою, образно-тематичним змістом в українській народній хореографії, аналізуються форми обробки першоджерела, а

також взаємозв'язки українських танців з танцями народів, які мешкають в Україні [2].

В монографії: а) показано еволюційний шлях розвитку, становлення лексики від найдавніших ритуально-обрядових хороводів до сучасного українського танцю; б) проаналізовано морфологічно-структурну побудову руху, характер, манеру виконання залежно від виду, жанру; в) розкрито національні, локальні особливості, їх зв'язок з музичним фольклором.

На багатьох прикладах продемонстровано шляхи збагачення лексики, які відбуваються:

- за рахунок новоутворень на основі традиційної лексики;
- відновлення структури старовинних танцювальних рухів та введення їх у діючу лексику;
- збагачення загальнонаціональної лексики локальними рухами;
- використання лексичних професіоналізмів, жаргонізмів.

Розкрито взаємовпливи та взаємозбагачення лексики танців народів, які мешкають на Україні: росіян, білорусів, поляків, молдаван, румун, угорців, болгар та інших, а також вплив української хореографії на формування рухів у країнах ближнього зарубіжжя: Росії, Білорусії, Казахстану, Башкирії.

Автор книги розкрив взаємодію української лексики з елементами спорту (акробатика), національних ігор, розваг. А також зв'язки хореографічної лексики та музики. Детально проаналізував структурно-технологічні ознаки, манеру виконання, за якими рух отримує назву. Уточнив термінологію та провів уніфікацію рухів. Уперше на даному етапі розвитку української хореографії представив повну класифікацію рухів та розподілив їх на 21 групу з відповідними 30 підгрупами (всього 1067 рухів).

Отже, джерела збагачення танцювальної лексики, композиції, музики практично невичерпні. Треба тільки вдумливо, зі знанням справи ставитись до цієї важливої проблеми і палітра українського народного танцю заграє ще яскравішою веселкою барв [2, с. 268]. Його перу належать десятки книг, у яких – історія танцю, практичні

настанови сучасним балетмейстерам-постановникам і самодіяльним хореографічним колективам народного танцю.

Один лише довгий перелік праць Кіма Василенка вказує на його невичерпне бажання служити мистецтву і людям, працьовитість, талант і захопленість своєю справою. Ті, хто мав можливість особисто спілкуватися з ним – колеги, студенти, глядачі – відзначають його особливий мистецький і педагогічний дар. Сьогодні його ім'я служить прикладом для наслідування, а його праці стають об'єктом подальшого ґрунтовного вивчення.

Література

1. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ: Мистецтво, 1996. 496 с.
2. Василенко К. Ю. Український танець: підручник. Київ: ІПКП, 1997. 282 с.
3. <http://www.barvinochok.com.ua/index.php/uk/dance/>

ДО ІСТОРІЇ ВИНИКНЕННЯ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ПАЛИЧКИ

С. С. Ніжинець

Своїм корінням диригування сягає часів Ассирії, Давнього Єгипту, Античної Греції. В трагедіях Есхіла, Софокла та Еврипіда в хорі, який грав роль коментатора, корифей відбивав темп співу чи танцю ногами у взутті з металевими підошвами об кам'яну підлогу амфітеатру.

У XIII–XVI ст. у диригентській практиці використовували жезл, яким відбивали ритм, стукаючи по підлозі або пюпітрі. Винахід нотного запису, який точно фіксував висоту звука, ритм і темп твору, поява нових складних жанрів (опера, ораторія, кантата) для диригента було появою нових технічних та творчих завдань. У період формування опери (XVI–XVII ст.) процесом керував композитор клавесиніст. Він підтримував темп і ритм твору, акомпанував речитативам і показував рукою вступ співакам. Інколи йому допомагав концертмейстер, який

диригував смичком. Згодом почали використовувати потрібне диригування. Окрім композитора і концертмейстера оркестром керував диригент.

Вже на початку XIX ст. у диригентському мистецтві почалися зміни. Розташування скрипалів щодо диригента: перші скрипки по ліву руку, другі – по праву, духові інструменти за струнними, а не з правого боку від струнних, як було раніше і розміщення диригента (по центру).

Одні з перших, хто повернувся обличчям до оркестру були Г. Берліоз та Р. Вагнер. З того часу диригентське мистецтво почало швидко розвиватися і вже у Європі з'являлися перші школи диригування.

В Україні диригування, на думку дослідників, бере початок з часів Київської Русі, коли князь Володимир Великий змінив релігію на християнську і почали з'являтися церковні хори. Спочатку це були одноголосні хори, якими керував доместик. Також він виконував роль соліста та вчителя співу. З XVII ст., коли вже з'явилося багатоголосся, хором почав керувати регент. Він показував вступи для кожного голосу, контролював динаміку, темп, ритм. Видатним регентом того часу був М. Дилецький. Високого рівня диригентське мистецтво досягло у XVIII століття, коли в своїх маєтках почали створювати оркестри, хори, ансамблі.

Диригентське мистецтво почало стрімко зростати. Згодом з'являлися вокальні та інструментальні класи. Мистецтво диригування швидко розвивалося. Великим поштовхом для його розвитку була поява оперних театрів у Львові, Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, де виступали не лише драматичні, а й оперні та балетні трупи.

Удосконалювалася техніка диригування, розширювався інструментарій. Певних удосконалень зазнала і диригентська паличка.

Варто зазначити, що сучасна диригентська паличка не завжди була однаковою. Вона постійно змінювалася і мала дуже багато варіантів. Ця паличка відрізнялася за розмірами, за формою, за способом використання і навіть за призначенням.

Спочатку диригентом оркестру був, зазвичай, композитор. Це виконавець на першій скрипці чи клавесиніст, який керував оркестром за допомогою жестів рук, кисті та кивком голови. Коли кількість виконавців почала зростати, то одного керівника було замало. Таким чином їх могло налічуватися аж до п'яти. Один диригент управляв хором, інший – струнною групою тощо. Зголом диригенту довелося піднятися з місця виконавця і зайняти своє почесне місце: стояти біля оркестру і відбивати ритм жезлом, який називається «баттута».

Баттута (італ. *battuta*, від *battere* – «удар») – спеціальна палиця, яка відбивала ритм під час виконання музичних творів в XV–XVIII ст. Цей посох слугував для керування ритмічною стороною музичного виконавства. Частіше за все баттута вироблялась із масивного дерева або металу. Нею керівник відбивав ритм для забезпечення ритмічно рівного виконавства твору музикантами.

Першим, хто використовував баттуту, був італійський композитор Джованні П'єрлуїджі да Палестрина в 1564 р. В епоху Відродження такий спосіб диригування був дуже поширений. Ним користувалися не лише придворні музиканти, але й церковні регенти.

З історії використання баттути є відома ситуація з французьким композитором Жаном-Батистом Люллі. Під час диригування на честь одужання короля Людовіка XIV свого твору *Te Deum*, композитор наніс важку травму собі цією палицею. Люллі вдарив себе по нозі і це стало його фатальною травмою. На нозі диригента розвинулась гангрена, і це призвело до його смерті.

Використання цієї палиці було корисним для підтримки темпу та ритму. Але її гучний стук заважав слухачам сприймати музику, тому що він повністю її перекривав. Тому вже в XVIII столітті практика використання баттути завершилась, хоча деякі диригенти намагалися й раніше знайти їй альтернативу. Найчастіше це був скрипковий смичок або декілька нотних аркушів, згорнутих у рулон.

Одним із перших, хто використав згорнуті ноти як засіб диригування, був німецький композитор, скрипаль і диригент Людвіг Шпор. Під час одного з концертів в 1820 році в Англії він просто

згорнув в трубочку нотні аркуші. Це надихнуло в майбутньому на створення звичної для нас диригентської палички.

Але ще довгий час інші диригенти вагалися, чи варто використовувати таку паличку. Наприклад, Мендельсон диригував тростиною, обтягнутою шкірою, а Берліоз – звичайною сучкуватою гілкою. Також є відомі диригенти, які відмовлялися використовувати диригентську паличку і диригували тільки руками. Серед них Л. Стоковський, Ю. Орманді, К. Симеонов, Ю. Темирканов, В. Гергієв та інші.

Коли почали виготовляти палички, звичні для сучасних диригентів, вони ще відрізнялися кольором, іноді великою різницею в розмірах. Хоча і в наш час не має конкретних правил їх виготовлення. Не існує жодного стандартного визначення довжини, матеріалу чи ваги. Єдиним і головним правилом є виготовлення диригентської палички лише світлого кольору, щоб її було добре видно виконавцям навіть з поганим освітленням.

Література

1. <http://myhelper.com.ua/index.php?newsid=25218>
2. http://www.mayak-music.com.ua/index.php?route=information/news/info&news_id=256
3. <http://slovopedia.org.ua/58/53396/386397.html>
4. <http://sum.in.ua/s/palychka>

ДО СУТНОСТІ ПОНЯТТЯ «ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ЖАНР»

О. І. Перегуда

Хореографічний жанр – один з найважливіших засобів художнього узагальнення. Він є багатозначним поняттям, яке характеризує різновиди танців у зв'язку з їх походженням, призначенням, умовами виконання та сприйняття, а також з особливостями змісту та форми.

Жанр (від фр. *genre* — «манера, різновид») у мистецтвознавстві – рід твору, що характеризується сукупністю формальних і змістовних

особливостей. У кожній галузі художньої діяльності жанрова диференціація особлива, залежить від специфіки виду мистецтва. Наведемо такі приклади жанрів, як: портрет, пейзаж, натюрморт – властиві живопису. Їх неможливо зустріти в музиці, літературі, кіномистецтві (однак у програмній музиці надаються співзвучні назви). Скажімо, «пісня – романс – кантата – ораторія» – ці жанри властиві музичному мистецтву (звичайно, ми не беремо до уваги картини М. Чюрльоніса, які мали музичні назви). Однак існують для всіх видів мистецтв загальні диференціації, які лише по-своєму відбиваються в кожному виді, зокрема у хореографії.

За своїм походженням та життєвим призначенням жанри поділяються на побутові та такі, що не мають певних життєво-побутових функцій. У музиці, наприклад, до побутових жанрів, які тісно пов'язані з обрядовими, трудовими діями можна віднести *пісню, танець, марш*. Відповідно ці жанри закріпили за собою назву – *первинні*. Тоді як опера, симфонія, кантата – відноситься до вторинних жанрів. Чи не подібна класифікація існує в хореографічному мистецтві?

Перші танці давніх часів були далекі від того, що сьогодні позначають цим словом. Вони мали зовсім інше значення. Різноманітними рухами й жестами людина передавала свої враження від навколишнього світу, вкладаючи в них свій настрій, рухи душі. Вигуки, пісні, пантомімна гра були взаємопов'язані з танцем.

Сам же танець завжди, у всі часи був пов'язаний із життям і побутом людей. Тому кожен танець відповідає характеру й духу того народу, де він зародився. У зв'язку зі змінами соціального устрою, умов життя змінювались також характер і тематика мистецтва, змінювався і танець. Своїм корінням він глибоко сягає народної творчості.

Відповідно, до первинних жанрів у хореографії відносяться ті танці, які тісно пов'язані з фольклором. Прикладом є хоровод.

Хороводи – це найдавніший із видів народного мистецтва майже у всіх народів світу. У хороводі текст відображає зміст танцю, розкриває образну сутність танцюючих, характер виконання, а мелодія доповнює зміст твору. У давнину виконання їх було пов'язане з певними

обрядами, що входили до традиційних календарних циклів: зустріч весни (веснянки, гаївки, гагілки тощо); відзначення літа (Купайла, русалії, Спаса тощо); осінній цикл (збирання врожаю); зимовий (колядки, щедрівки).

Побутові танці – логічне продовження розвитку хороводів (побутова тематика) розширенням тематики та пори виконання. В українському народно-хореографічному мистецтві побутові танці виникли в результаті виконань і численних танцювальних пісень. Вони поступово окреслили певні чітко визначені різновиди: гопаки, козачки, метелиці, гуцулки тощо, значно розширили амплітуду лексики, композиції, мелодійну та метроритмічну музичну структуру.

В українській хореографії є чимало танців, які мають одну назву, але відносяться до різних жанрів: «Шевчики», «Ковалі», «Льонок» – водночас хороводи і сюжетні танці. Розглянемо різницю між ними.

У хороводі дія супроводжується точно за текстом поетичним і пантомімою нескладними рухами, позаяк це пов'язано із піснею, яку самі ж танцюристи й виконують. Сюжетний танець – якісно новий, безперечно, вищий щабель розвитку хореографічного мистецтва. Пантоміма тут поступається розгорнутій лексиці, елементи акторської гри мають глибокий підтекст, бо часом зміст танцю необхідно розкрити без тексту. За тематичним розподілом сюжетні танці перегукуються з хороводами, однак останні збагачуються набутками побутового танцю (використання багатьох з них для повного розкриття сюжету: гопаків, козачків, гуцулок та ін.).

Оскільки хороводи, сюжетні танці та побутові жанри можна віднести до первинних, то що в себе вбирають вторинні жанри? На нашу думку, до вторинних жанрів відносяться професійні хореографічні види мистецтва, а саме: класичний танець, бальний танець, народно-сценічний танець та сучасний танець, які є похідними від первинних.

Отже, виходячи з вищесказаного, можна конкретизувати, що хореографічний жанр – поняття багатозначне і має розглядатися з різних філософських, естетичних, мистецтвознавчих аспектів. З одного

боку, він має багато спільного з теорією класифікації музичного та літературного жанру, з іншого – має свою особливу диференціацію, залежної від специфічних засобів виразності, які притаманні хореографічному мистецтву.

ШВИДКІСНА ГРА НА ЕЛЕКТРОГІТАРІ АБО НАЙГОЛОВНІШЕ ПРО «SHRED»

В. В. Пісоцький

Проблемі розвитку виконавської техніки присвячено чимало досліджень. Вони стосуються здебільшого вивчення прийомів та способів гри на електрогітарі, розглядаються питання відповідності манери виконання та стилю музики, взаємозалежності виконавської техніки та художньої майстерності тощо. Особливої актуальності набуває проблема швидкісної, віртуозної гри, за якою закріпилася назва «shred». Вона пов'язана з тим, що все більше і більше виконавців намагається досягти високого рівня у оволодінні даною технікою, однак теоретичних розробок і практичних рекомендацій, які б давали відповіді на всі питання, що виникають у процесі роботи поки що недостатньо, а відтак дана проблема ще потребує свого подальшого вирішення.

«**Shred**» (з англ. кришити) – надзвичайно віртуозне виконання соло на електрогітарі в надшвидкому темпі. Цей стиль бере початок з 1975 р. Про нього заговорили після запису Ульріхом Ротом альбому «In Trance». Виконавець представив у ньому нові види техніки, які вирізняють даний стиль серед інших.

На сьогодні є чимало гітаристів-віртуозів, які грають shred бездоганно. Найяскравішими з них можна назвати Расті Кулі (Rusty Cooley) та Джейсона Річардсона (Jason Richardson).

Вивчаючи їх гру, манеру, техніку можна помітити кілька характерних особливостей. Одна з найважливіших – правильне положення і певний кут нахилу медіатора. Не менш важливою виступає правильна сформованість правої руки, пальці якої мають бути щільно

зімкнуті. Така постановка дозволяє впоратися з непростими у виконавському і фізичному плані завданнями. Технічно досконале виконання шреду не передбачає розміщення медіатора паралельно струнам. У такий спосіб опір буде значно більшим, на відміну від розміщення його під кутом близько 45 градусів. Однак ставити медіатор лише під зазначеним кутом необов'язково, головне, щоб він «не прогинався» в зворотному напрямку і мав хоча б певний нахил. Як приклад – Дж. Річардсон іноді ставить медіатор майже під 90 градусів, граючи свіп.

Кут нахилу забезпечує доцільне і зручне розташування медіатора між вказівним та великим пальцем. Його слід класти на межі першої та другої фаланги та закривати напівзігнутих великим пальцем. Слід також пам'ятати, що оскільки вся кисть є однією фіксуючою конструкцією, а особливо – це великий вказівний та середній пальці – процес відтворення звуку здійснюється кистю або предпліччям.

Іноді гітаристи випрямляють інші пальці, але позиція лишається незмінною: два пальці тримають медіатор, а інші їх підтримують. Це найчастіше пов'язано з фізіологічними особливостями того чи іншого виконавця, а тому кожен використовує саме той спосіб гри, який йому більш зручний. Права рука знаходиться на куті деки і виконує рухи вниз-вверх по напрямку медіатора, тобто по діагоналі.

Один із основних видів техніки шреду є перемінний штрих. Це удари медіатором вниз-вгору, що виконуються поперемінно. Важливим є і положення правої руки, яка розміщується на куті деки та знаходиться у вільному положенні не притуляючись до корпусу. Втім, тут існує певна взаємозалежність – чим швидший темп, тим менше дотику до деки, але це не є обов'язковим.

Існують два види техніки, якими найчастіше користуються шредери – це перемінний штрих та свіп. Рідше при виконанні рифів застосовуються так звані *up strokes* та *down strokes*. Вони є складовими перемінного штриха, де перший – це удар лише вниз, а другий – лише вверх. Рідше за все використовують апстроки. Що стосується свіпу, то це той вид техніки, коли завдяки одному удару відбувається

звукovidобування кількох нот. Свіпи бувають двох-, трьох-, чотирьохструнні і більше, залежно від кількості струн. Гра виконується у такий спосіб: права рука завдяки одному поступовому руху відтворює звук струн по чергово вниз або ввєрх, найчастіше це їх чергування. У цей час ліва рука, слідуєчи за правою, натискає пальці на потрібні лади. Найпоширенішою проблемою цієї техніки є те, що на декілька струн припадає лише один удар, а точніше поступовий рух, у той час коли перемінний штрих – це звукovidобування, де на кожную ноту припадає один окремий удар медіатором. Все це вимагає дуже ретельної і систематичної роботи. Однак виконання згаданих вимог дозволяє значно підвищити власні технічні можливості.

СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ НА ПРОФЕСІЙНІЙ СЦЕНІ

О. О. Романенко

Інтенсивний розвиток саmобутнього, оригінального народно-танцювального мистецтва, зокрема українського народно-сценічного танцю, – природне і водночас надзвичайно цінне і цікаве явище в культурному житті України. Сучасне прагнення до духовного відродження та гуманізації культури нерозривно пов'язане із зверненням до культурної спадщини й усвідомлення духовних традицій народу [1, с. 3]. Теорія українського народного танцю В. Верховинця, сміливі новаторські експерименти В. Авраменка та інших видатних митців служать тим фундаментом, спираючись на який можна досягнути набутки національного хореографічного мистецтва.

У другій половині ХІХ ст. в Україні сформувався професійний драматичний театр, у якому народне танцювальне мистецтво посіло почесне місце і здобуло прихильність глядачів. Драматурги відтворювали природне побутове танцювання на сцені українського театру, але з часом мистецтво танцю набуло професійних ознак.

Розвиток національного театру сприяв формуванню фольклорно-сценічної та народно-класичної хореографічних систем використання у виставах народної танцювальної лексики [4, с. 23].

Першим впровадив у театральний побут український танець у чистому вигляді В. Верховинець, видатний балетмейстер і дослідник у царині народної хореографії. Фіксуючи особливості фольклорного зразка, він відтворював їх у контексті музично-драматичних, оперних та опереткових вистав, які здійснювала трупа корифея українського побутового театру, режисера М. Садовського. Так, уперше на сцені з'являється гуцульський танець «Аркан», а згодом розгорнуті балетні сцени в опері М. Лисенка «Енеїда». Хореограф вдало розкриває в них суттєві риси ліричних персонажів, підпорядковуючи справжні народні танці яскраво-комедійному і гостросатиричному режисерському рішенню. Проте спроба побудувати повністю на цьому принципі балетну композицію виявилася невдалою. Так, публіка досить швидко втратила інтерес до вистави «Пан Каньовський» М. Вериківського, прем'єра якого відбулася у Харкові у 1931р. [4, с. 27].

Альтернативою «етнографічному» балету стала народно-класична модель українського танцю. Свою першу апробацію вона пройшла під час роботи над хореографічними сценами того ж «Пана Каньовського». Крім В. Верховинця, над нею працював відомий в Україні балетмейстер В. Литвиненко, вихований на традиціях класичного танцю. Він був опонентом голого етнографізму, оскільки вважав, що це шлях до одноманітності та ілюстративності, а тому у відповідних за змістом сценах та епізодах (наприклад, «вишколу» кріпачок-балерин) використовував зображальні можливості па-де-де, варіацій та інших танцювальних формул класичного балету [4, с. 29].

Театралізація танцювальної лексики мала своїх послідовників, зокрема, у творчості В. Авраменка, який, підпорядковуючи автентичний танець законам сцени, надає йому яскравої видовищності.

Проте для більшості інтерпретаторів народного українського танцю у 1910–30-ті роки ХХ ст. фольклорні зразки не завжди були доступними. Тому у танцювальному мистецтві зазначеного періоду

переважає опосередкований підхід до їхнього сценічного втілення. Орієнтацію на стилізовані й трансформовані засади народного танцю, на його вільну сценічну інтерпретацію можна вважати домінуючою тенденцією у розвитку української хореографії.

Новий етап сценізації народного танцю починається з приходом в українську хореографію балетмейстера П. Вірського. Він узагальнив творчий досвід своїх попередників Г. Березової, В. Верховинця, М. Соболя, трансформувавши його в контекст ідей, які відстоювали у цей період реформатори класичного балету. Співпрацюючи з К. Голейзовським, майстром хореографічних мініатюр, Вірський створює новий різновид народно-сценічного танцю – академічний, у якому переважають графічна окресленість малюнків, скульптурність та вишуканість танцювальних рухів [3, с. 75].

Митець не відмовляється від знакової системи національного танцю, а лише доповнює її за допомогою хореографічних абстракцій класичного танцю новими пластичними образами, що дозволяє йому посилити виразність кожного елемента і спрямувати на відтворення ідейного змісту.

Яскравим прикладом є постановка П. Вірським танців у опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» (1936), в яких домінують чітке вирішення кожної музичної фрази, символічна багатозначність танцювальних комбінацій, їхня різноманітність, що поєднуються у драматургічно виважену, поліфонічно насичену смисловими акцентами танцювальну композицію [3, с. 132].

На сучасному етапі розвитку українського народно-сценічного танцю існують два напрями, які історично сформувалися в Україні. Один із них тяжіє до надмірного ускладнення танцювальних рухів, до максимального наповнення танцю трюковими елементами, доступними лише добре підготовленим професіональним танцюристам. Інший напрям полягає у прагненні до безумовного збереження фольклорно-етнографічного оригіналу, до захисту чистоти народного танцю від усього штучного і наносного, такого, що могло б цей танець змінити чи спотворити. Саме цей напрям відстоював і пропагував В. Верховинець.

Його творча позиція є актуальною і нині. Хореограф запекло критикував вульгаризаторів українського танцю та доводив, що справжній народний танець – це не бездушна показна еквілібристика «трюкачів в українському одязі», а своєрідний прояв емоційних почуттів народу пластичною мовою хореографії [2, с. 35].

Останнім часом спостерігається прагнення творчих особистостей, як корифеїв хореографії, так і молодих майстрів народного танцю до відтворення найкращих зразків танцювального мистецтва В. Авраменка, В. Верховинця, П. Вірського, А. Гуменюка, П. Чубинського та всіх хореографів, які зробили вагомий внесок в український народно-сценічний танець і світову хореографію.

Література

1. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ: Мистецтво, 1996. 386 с.
2. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. 5-те вид., доп. Київ: Муз. Україна, 1990. 150 с.
3. Гуменюк А. Українські народні танці. Київ: Наукова думка, 1969. 287 с.
4. Станішевський Ю. О. Хореографічне мистецтво. Київ: Рад. школа, 1969. 100 с.

БРАТСЬКІ ШКОЛИ ЯК НАЙВАЖЛИВІШІ ОСВІТЯНСЬКІ ОСЕРЕДКИ УКРАЇНИ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

А. Г. Сидько

Упродовж усієї історії Україна досить активно налагоджувала контакти із зовнішнім світом, особливо у галузі науки, культури та освіти. Цікавим у цьому плані є період кінця XVI – першої половини XVII ст., котрий М. Грушевський назвав «першим українським

культурно-національним Відродженням», а Д. Чижевський відніс до «блискучих епох в історії України».

На межі XVI–XVII століть під впливом західноєвропейських гуманістичних ідей в українській освіті відбулися істотні зміни. Засвоєння досягнень західноєвропейського Відродження стало поштовхом до створення в Україні навчальних закладів нового типу, які ґрунтувалися на поєднанні національних освітніх традицій та європейського досвіду.

Нові школи постають при *православних братствах* у Острозі, Львові, Києві та інших містах і містечках. Виникають також протестантські, католицькі (єзуїтські), унійні школи, які теж базувалися на системі гуманістичної освіти. Вони сприяли перебудові системи освіти в Україні, готували освітні кадри і для православних. В усіх різноконфесійних навчальних закладах система освіти базувалася на вивченні та засвоєнні елементів античної спадщини та методів, вироблених у західноєвропейських університетах епохи Середньовіччя і Відродження [7, с. 411]. На думку Л. Корній, ці культурні осередки відіграли визначну роль у розвитку українського музичного мистецтва. Вони сприяли не тільки піднесенню загальної грамотності народу, але й опануванню широкими верствами населення *музичної грамоти і церковного співу* [2, с. 173].

Енциклопедичні видання вказують, що *братства* – це релігійно-громадські організації при православних і греко-католицьких парафіях в Україні та Білорусі XVI–XIX ст. Братства формувалися на демократичних засадах, тобто членом братства міг бути кожен православний незалежно від національності, соціального походження та майнового стану.

Значний внесок у дослідження ролі братств у розвитку української культури XVI–XVII століть належить Я. Ісаєвичу, який зазначав, що саме у просвітницькій діяльності братств яскраво проявилися ренесансно-гуманістичні тенденції (відкривалися школи, засновувалися друкарні, забезпечувалися школи підручниками, утримувалися на свої кошти вчителі та бідні діти). Великим здобутком було те, що в освітню

справу включалися світські люди. Про гуманістичний світогляд діячів, пов'язаних із братствами, свідчить їхнє розуміння суспільної значущості шкільної освіти. Анонімний автор передмови до книги «Про виховання дітей», виданої у Львівській братській друкарні 1609 р., зазначає, що з науки, немов з джерела, «все добре походить», а занедбання українським народом «науки», тобто шкільної справи, викликає «все злоє» [1, с. 90].

Варто зазначити, що музична освіта в братських школах досягла досить високого професійного рівня. Аби успішно протистояти співом музичним звукам органа, які приваблювали красою гармонії та поліфонії інструментального виконавства, братства змушені були приділяти пильну увагу вдосконаленню музичної підготовки учнів. Співаки «вчилися правильно інтонувати, розвивали свій слух і пам'ять, звикали відчувати рух мелодії, запам'ятовували типові прийоми голосоведіння, набували елементарних навичок розспіву, тобто створювати нові мелодії. Від школярів вимагалось не лише співати «від всього серця», «з увагою та розчуленістю», а й знати нотну грамоту, теорію музики, творчість вітчизняних і західноєвропейських авторів, основи композиції, диригування [4, с. 9–10].

Один з сучасних дослідників історії музичної освіти В. Черкасов вказує, що у цих навчальних закладах музика була включена до навчального плану й викладалася як окремі предмети «Мусіка» (музика) та «Музична грамота». Перший курс передбачав засвоєння нотної грамоти і хоровий спів. На другому курсі у вивченні предмета «Музична грамота» учні опановували уведений у XVI столітті нотний запис за новою п'ятилінійною системою, запроваджувалося багатоголосся, формувався мажорний і мінорний лади, тактова система ритміки. У братських школах хлопчики співали в церковних хорах, брали участь у святкових богослужіннях. Керівники монастирів та церковних храмів доброзичливо ставилися до хористів, надавали матеріальну допомогу, найбільш обдарованих за кошти приходу посилали для навчання за кордон. У репертуарі церковних хорів були

складні твори, співаки з листа виконували хорові концерти, написані відомими композиторами [6].

Так, на Волині в 1576 р. виникає **Острозький культурно-освітній осередок**, який складався зі школи (яку називали академією), друкарні та науково-літературного гуртка. Острозька школа зберігала давні «греко-слов'янські» традиції, які сягають ще періоду Київської Русі. Вона поєднувала початкову, середню та елементи вищої школи. У ній використовувалася система «семи вільних наук», якої дотримувалася європейська педагогіка протягом багатьох віків: *trivium et quadrivium* (у перекладі з латини означає «три і чотири шляхи»). Три дисципліни (*trivium*) становила граматики, риторика й діалектика, а чотири (*quadrivium*) – арифметика, геометрія, музика та астрономія. З огляду на це можна зазначити, що в Острозькому осередку намітилися ознаки вищої школи нового типу, яку дослідники називають «слов'яно-греко-латинською». Більшість викладачів Острозької школи мали високу гуманітарну освіту. Першим ректором цієї школи був відомий письменник Герасим Смотрицький. До співпраці в Острозькому осередку залучали греків, болгар, сербів, поляків та інших випускників Падуанського, Венеціанського, Краківського університетів тощо. Це були викладачі, видавці, перекладачі, редактори та консультанти. Сама школа готувала висококваліфікованих проповідників, учителів шкіл, а також перекладачів, письменників, учених. У ній навчався і славетний гетьман України Петро Сагайдачний [5, с. 65–66].

Другою після Острозької православної школи стала **Львівська братська школа** (1587 р.). Першим ректором її був Іов Борецький. Львівську братську школу в установчому привілеї було названо «школою для заняття вільними мистецтвами», з яких четвертим вважалася музика. Я. Ісаєвич підкреслює, що від рівня музичного навчання у школі залежала якість *церковного співу* в православних храмах. Тому братства особливо дбали про учнів-хористів. Львівське братство матеріально підтримувало незаможних учнів-хористів, справляло їм одяг, виділяло на користь братських співаків частину загально-братських прибутків. Нагляд за навчанням співу здійснювали

авторитетні братчики, причетні до музики. Наприклад, у Львівській братській школі в 30-х роках XVII ст. контролював навчання церковного співу і дбав про його покращання старшина Львівського братства, купець-грек Костянтин Мезапед [1, с. 162–163].

Під *Київською школою* вчені розуміють витворений у Києві напрям музичного мистецтва. Він формувався двома етапами: ранній – киево-братський, що тривав близько двох десятиліть (1615–1632), та центральний – киево-могилянський, що припадав на 30–50-ті рр.; це були послідовні стадії розвитку нової Ренесансної освіти та культури в Україні.

Киево-братський етап характеризується становленням козацької ідеології в культурно-освітньому русі, козацького стилю у мистецтві. То був період наступу католицизму та унії, коли зовсім припинив свою діяльність Острозький центр та почав занепадати Львівський. За таких обставин формування Київського братства та відкриття школи при ньому було можливим лише завдяки об'єднаним зусиллям культурно-освітніх діячів (а це у більшості були острозькі та львівські вихованці) та козацтва, на чолі якого стояв впливовий військовий та політичний діяч – Петро Конашевич-Сагайдачний. Здійснений ним акт вступу з усім своїм військом до Київського братства задекларував готовність збройних сил України стати на захист новоствореного у Києві осередку культури й освіти. Козаки були категоричними противниками будь-яких угод з уніатами, від чого постраждала сама ідея об'єднання конфесій, що в ті роки була близька до втілення [3].

Киево-Могилянський етап характеризується заснуванням 1631 року архімандритом Києво-Печерської лаври Петром Могилою Києво-Могилянської академії. Їй належало стати найвизначнішим духовним, науковим, мистецьким осередком в Україні після Острозької академії. Музичне мистецтво і тут займало вагоме місце. В історичних документах XVII–XVIII ст. знаходимо численні згадки про прекрасний хор вихованців Києво-Могилянської академії, про оркестр, у якому не лише грали, а й яким керували самі «академіки», збереглися навіть

окремі вірші, де прославлялося мистецтво співу з інструментальним супроводом [2, с. 204].

Отже, Острозький культурно-освітній центр, Львівська і Київська братські школи були важливими освітянськими осередками України доби Відродження. Вони стали своєрідними лабораторіями освоєння технологій концертного хорового співу, що проявилось у поширенні багатоголосного церковного співу, зростанні загально-музичної грамотності співаків, збагаченні музичного репертуару хорових колективів, підвищенні вокального вишколу хорових виконавців, розвитку світської музики. Музично-просвітницька діяльність цих культурно-освітніх осередків стала поштовхом до подальшого культурно-національного відродження України, основою розвитку театрального, музично-виконавського мистецтва, утвердження музичної педагогіки як науки.

Література

1. Ісаєвич Я. Братства та їх роль у розвитку української культури XVI–XVIII ст. Київ, 1966.

2. Корній Л. Історія української музики. Київ-Нью-Йорк, Видавництво М. П. Коць, 2001. 480 с.

3. Кравців Б. Ренесанс і гуманізм в Україні. Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст. Київ: Наук. думка, 1993.

4. Поліщук П. Братські школи. Енциклопедія Українознавства: Перевидання в Україні. Львів, 1996. Т. 1. С. 174.

5. Пріцак О. Походження Русі: у 6 т. Пер. з англ. Київ, 1999. Т. 1. 1080 с.

6. Черкасов В. Розвиток музичної освіти у період Середньовіччя та Відродження. *Наукові записки. Серія «Педагогічні науки»*. Вип. 125. С. 13–17. URL: [file:///C:/Documents%20and%20Settings/A.%20Revenchuk/Мои%20документи/Nz_p_2014_125_6%20\(2\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/A.%20Revenchuk/Мои%20документи/Nz_p_2014_125_6%20(2).pdf)

7. Юсов С. Л. Відродження і Україна. Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. Київ: Наук. думка, 2003. Т. 1: А–В. 688 с.

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ

Н. М. Хольченкова

В умовах світової інтеграції нашої держави впровадження інноваційних технологій в усі сфери життя та активне залучення молоді до цих процесів досить актуальним є розвиток сучасної танцювальної культури як простору для самореалізації та творчого розвитку учнівської та студентської молоді.

Враховуючи складність та специфічність сучасного танцю, як виду художньої культури, питання щодо визначення поняття «сучасний танець» залишається відкритим. Цей унікальний феномен молодіжної популярної культури об'єднав мистецтво, спорт, дозвілля, перетворившись на стиль та спосіб життя значної частини сучасної молоді. Наукою доведено, що лише в активній діяльності, зокрема музичній руховій та хореографічній, розкриваються природні задатки, обдарування дітей [2, с. 8–9], а на думку зарубіжних авторів, потенціал танцю для становлення особистості безмежний [3, с. 3–7]. Отже, нагальним залишаються ґрунтовні дослідження генезису сучасного танцю, його місця в хореографічному мистецтві та всебічний розгляд його в аспекті соціології, мистецтвознавства, філософії, педагогіки тощо.

Особливості становлення сучасного танцю пов'язані з соціально-політичними перетвореннями в країнах Західної Європи та США протягом ХХ ст., які сприяли виникненню нового стильового напрямку «модерн» – як мистецтво молодих людей в їх прагненні до повної незалежності від традицій та канонів, яке відповідало, на їх думку, духовим потребам ХХ ст. Філософія модерну базується на ідеях про

неможливість пізнання і відтворення сучасного світу засобами класичної культури, що дало початок зародженню сучасного танцю на протигагу класичним традиціям балету.

В основі сучасного танцю – відмова від канонів традиційних балетних форм, пошук новітніх форм виразності, можливість розкрити свою індивідуальність, духовний світ, передати засобами рухів свої почуття, настрої, думки, емоції. На відміну від класичного балету – концепція, форма, техніка сучасного танцю підлягають постійним змінам, розширюються та збагачуються, наповнюються новими напрямками та варіаціями, які залежать від багатьох чинників, а саме: новітніх світових соціальних, культурних, політичних тенденцій та перетворень, розвитку інноваційних технологій та їх упровадження в усі сфери нашого життя. Саме в сучасному танці на перший план виходить людина-творець з її індивідуальними фізичними та духовно-психологічними особливостями, яка знаходиться у постійному пошуку свого власного «Я» та шляхів розв'язання важливих життєвих питань. Таким чином, однією з особливостей сучасного танцю виступає індивідуальне осмислення власного світогляду і вираження поглядів та емоцій засобом руху.

Саме для сучасного танцю характерна така форма виконання, як імпровізація – можливість пошуку своєї індивідуальності та розкриття особистого потенціалу через рух, пошук різноманітних авторських форм та способів виконання танцювальних елементів, що дозволяє кожному виконавцю розробити свій особистий стиль виконання танцю. Техніка імпровізації – це: можливість слухати та чути всесвіт, передбачаючи співтворчість із тілом, урахувуючи наявність набутого життєвого досвіду та імпульсів, які виникають як внутрішня необхідність «тут і зараз» [1, с. 85].

Характерною особливістю сучасного танцю виступає процес синтезу в різних формах: поєднання балетної традиції ХІХ ст. з танцювальними інноваціями ХХІ ст., симбіоз різних танцювальних напрямів та стилів, використання в сучасних танцювальних напрямках елементів різних національних танцювальних культур, а також тісний взаємозв'язок зі

спортом (гімнастикою, акробатикою) та взаємовплив танцю та сучасних видів мистецьких жанрів (театр, кіно, телебачення).

Окремим потужним фактором бурхливого розвитку сучасного танцю є впровадження інформаційних технологій: можливість швидко отримувати нову інформацію через Інтернет стимулює хореографів сучасного танцю до постійного пошуку новітніх форм, експериментів з різними техніками та пластичними формами, що призводить до появи нових стилів та напрямів танцю, вдосконалення виконавської майстерності, розвитку креативності та оригінальності в балет-мейстерських роботах.

Отже, враховуючи складність та специфічність сучасного танцю, як виду художньої культури, актуальним залишаються питання теорії та методики його викладання, класифікація напрямків та стилів, систематизація та узагальнення вітчизняного та зарубіжного досвіду.

Література

1. Сучасний танець. Основи теорії і практики: навч. посіб. / О. О. Бігус, О. О. Маншилін, Д. О. Кондратюк, Л. В. Мова, А. В. Журавльова, І. І. Герц, Н. П. Донченко, Н. П. Батєєва. Київ: Видавництво Ліра-К, 2017. 264 с.

2. Шевчук А. С. Дитяча хореографія: навч.-метод. посібник. 3-тє вид., зі змін. та доповн. Тернопіль: Мандрівець, 2016. 288 с.

3. Dance on its own terms: histories and methodologies / edited by Melanie Bales and Karen Eliot / New – York: Oxford University press, 2013. 448 p.

Наші автори

Барановська В. І., магістрант факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Батрак М. Г., завідувач вокально-хорового відділу школи мистецтв при КВНЗ «Ніжинський коледж культури і мистецтв імені Марії Заньковецької» Чернігівської обласної ради, аспірантка НАКККіМ.

Бисага М. М., викладач I категорії школи мистецтв при КВНЗ «Ніжинський коледж культури і мистецтв імені Марії Заньковецької» Чернігівської обласної ради.

Білан О. В., магістрант факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Біріна Н. І., викладач школи мистецтв при КВНЗ «Ніжинський коледж культури і мистецтв імені Марії Заньковецької» Чернігівської обласної ради.

Бірюк А. С., магістрант факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Бобир Л. В., викладач вищої категорії Ніжинської дитячої хореографічної школи, старший викладач.

Булавенко О. Ю., студентка 4 курсу факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Гайдичук О. С., артистка концертного комунального закладу культури «Академічний камерний хор «Хрещатик», аспірантка НАКККіМ.

Гладков І. С., магістрант факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Грязна Т. В., магістрант факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Гузь О. А., магістрант факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Дворник Ю. Ф., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Дяконенко Т. В., викладач першої категорії Ніжинської дитячої хореографічної школи.

Журавель О. С., студентка 3 курсу факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Журавльова Л. Г., викладач першої кваліфікаційної категорії циклової комісії фортепіано Дніпровського педагогічного коледжу Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара.

Кавунник О. А., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Коваль О. В., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Колібаба В. С., магістрант факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Коптель А. В., магістрант факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Корабельнікова А. Є., викладач школи мистецтв при КВНЗ «Ніжинський коледж культури і мистецтв імені Марії Заньковецької» Чернігівської обласної ради.

Лисиця О. А., вчитель-методист вищої категорії, керівник зразкового дитячого хореографічного ансамблю «Арабеск» Ніжинського будинку дітей та юнацтва.

Ляшенко Т. В., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Максименко В. І., викладач, аспірант кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Маричевська Ю. І., магістрант факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Мірошник І. О., викладач хореографії вищої категорії, методист Ніжинської дитячої хореографічної школи.

Мойсеєнко І. М., викладач I категорії школи мистецтв при КВНЗ «Ніжинський коледж культури і мистецтв імені Марії Заньковецької» Чернігівської обласної ради.

Начкебіа О. А., викладач школи мистецтв при КВНЗ «Ніжинський коледж культури і мистецтв імені Марії Заньковецької» Чернігівської обласної ради.

Ніжинець С. С., студентка 3 курсу факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Остапишина О. В., магістрант факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Пархоменко О. М., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Перегуда О. І., магістрант факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Пилипенко М. В., магістрант факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Пісоцький В. В., студент 1 курсу факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Риженко Л. В., вчитель музичного мистецтва вищої категорії Ніжинського навчально-виховного комплексу № 16 «Престиж».

Романенко О. О., магістрант факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Ростовська Ю. О., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Сидько А. Г., магістрант факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Сірякова Г. В., старший викладач кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Спілюті О. В., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Стеценко Ю. Ю., викладач I категорії школи мистецтв при КВНЗ «Ніжинський коледж культури і мистецтв імені Марії Заньковецької» Чернігівської обласної ради.

Хольченкова Н. М., аспірант, викладач кафедри фізичного виховання та хореографії Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

Чупін І. М., заступник директора з навчально-виховної роботи Бобровицької школи мистецтв.

Шевченко І. С., магістрант факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Ювженко В. В., викладач фортепіанного відділу Бобровицької школи мистецтв.

Наукове видання

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА УКРАЇНИ У СУЧАСНИХ ВИМІРАХ

*Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції
13–15 квітня 2018 року*

Відповідальні редактори:
Дворник Юрій Феодосійович та **Коваль** Олена Віталіївна

Технічний редактор – І. П. Борис
Верстка, макетування – А. В. Новгородська
Літературний редактор – А. М. Конівненко
Коректор – А. М. Конівненко

Підписано до друку 20.11.2018
Гарнітура Times New Roman
Замовлення №

Формат 60x84/16
Обл.-вид. арк. 6,97
Ум. друк. арк. 9,47

Папір офсетний
Тираж 50 пр.



Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя.
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3-А
(04631)7-19-72
E-mail: vidavn_ndu@ukr.ua
www.ndu.edu.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2137 від 29.03.05 р.