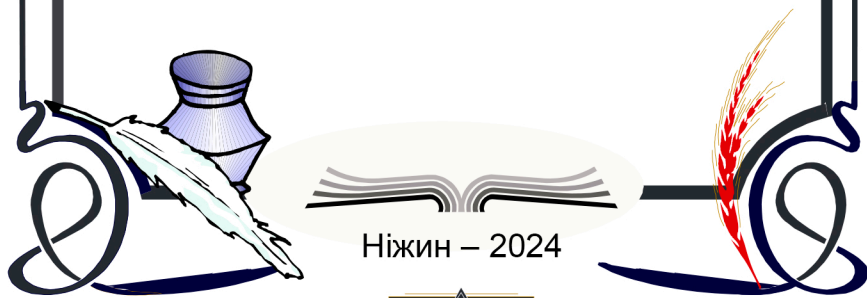


Ніжинський державний університет
Імені Миколи Гоголя




ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ВИКОНАВСТВА

Випуск 14



Ніжин – 2024



Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

**ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА
ВИКОНАНСТВА**

Збірник науково-методичних статей

Випуск 14

Ніжин – 2024

УДК 78(082)
П78

Рекомендовано Вченою радою
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя
(НДУ ім. М. Гоголя)
Протокол № 2 від 03.10.2024 р.

Рецензенти:

Мартинюк А. К. – доктор педагогічних наук, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва і методики навчання Університету Григорія Сковороди в Переяславі.

Горбенко С. С. – заслужений працівник культури України, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

П78 **Проблеми** мистецької освіти та виконавства: збірник науково-методичних статей / за ред. Ю. Ф. Дворника та О. В. Коваль. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2024. Вип. 14. 292 с.

Збірник склали науково-методичні статті, у яких висвітлюються актуальні питання мистецької освіти та виконавства: методологічні проблеми формування особистості засобами музичного мистецтва, професійна підготовка майбутніх викладачів мистецьких дисциплін та вчителів музичного мистецтва, методичне забезпечення процесу художньої освіти школярів, розвиток хореографічного мистецтва в культурно-освітньому просторі, проблеми мистецтвознавства та виконавського мистецтва.

УДК 78(082)

Автори статей 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
© НДУ ім. М. Гоголя, 2024

ЗМІСТ

РОЗДІЛ I

НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

<i>Бутрей Д. І.</i> Творчість та індивідуальність: основи розвитку особистості	8
<i>Герасименко О. В.</i> Психологічні аспекти проблеми розвитку художньо-творчих здібностей	13
<i>Ступак Т. Ю.</i> Співацьке дихання та сучасні методи роботи над ним	19
<i>Сунь Боцао</i> Естрадна пісня: питання трактування жанру	24

РОЗДІЛ II

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН ТА УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

<i>Губа-Плоскіна А. В.</i> Аналіз головних критеріїв успіху майбутнього вчителя музичного мистецтва у роботі з учнями молодших класів	28
<i>Єгорова В.</i> Набуття професійної майстерності у підготовці хормейстерів: порівняльний аспект української та нідерландської сучасних шкіл	33
<i>Косінова О. М.</i> Особливості театральних та естрадних акторських образів майбутніх фахівців галузі мистецьких дисциплін в процесі професійної підготовки	38
<i>Курсон В. М.</i> Роль сучасного вчителя у підготовці учнів до вивчення народнопісенної музичної творчості	43
<i>Раструба А. І., Савельєв В. М.</i> Організаційно-педагогічні умови розвитку виконавської майстерності майбутнього концертмейстера-баяніста	47
<i>Раструба Т. В.</i> Загальні принципи розвитку виконавської майстерності в процесі вокальної та диригентсько-хорової підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва	52
<i>Раструба Т. В., Колесник Є. В.</i> Розвиток цифрової компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва в контексті вокально-хорової роботи з дітьми	57

Світайло С. В. Формування фахової компетентності у процесі диригентсько-хорової підготовки.....	62
Скорик Т. В. Дослідження інструментально-виконавської компетентності майбутніх викладачів музичних дисциплін	65
Смаглюк К. Р., Скорик Т. В. Форми культурно-дозвіллевої діяльності молоді під час війни	70
Спіліоті О. В. Композиція та імпровізація як творчий метод розвитку музично-інтонаційного мислення	75
Хуа Яньфей Роль емоційної та вольової саморегуляції у професійному розвитку майбутніх керівників вокально-хорових колективів	82
Чжан Сюань Інноваційні підходи до розвитку комунікативних умінь у майбутніх викладачів музики	86
Чжан Сюенциюань Розвиток вокально-технічних компетенцій майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокальної підготовки	91
Юй Сяочень Інноваційні підходи до формування художньо-педагогічної освіченості у студентів-бакалаврів у процесі вокальної підготовки.....	96
Ярмолюк О. В. Формування навичок хорового менеджменту як одна з актуальних проблем фахової підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва	101

РОЗДІЛ III

МЕТОДИКА ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ ШКОЛЯРІВ

Ван Сіцзін Педагогічні умови розвитку творчої компетентності учнів мистецької школи засобами вокально-джазового мистецтва.....	108
Довгань Ю. Ю., Черкасова А. І. Формування духовності особистості молодшого школяра у процесі художньо-творчого самовираження на уроках музичного мистецтва.....	115
Панченко Л. О. Формування комунікативної культури молодших школярів у процесі хорового навчання.....	121
Петрикова О. П., Леонтієва С. Л. Методи та засоби залучення учнів мистецьких шкіл до вокально-виконавської діяльності.....	123
Сокол А. В., Скорик Т. В. Розвиток музичних здібностей учнів шляхом впровадження нейропедагогічних технологій	129
Тянутова Л. В. Інноваційні технології навчання учнів з порушенням зору на уроках мистецтва.....	134

РОЗДІЛ IV
ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА
ТА ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

<i>Бойко А. М.</i> Бандура в українській народно-академічній культурі як історико-культурний феномен.....	142
<i>Гливацький В. В.</i> Сонористика у вокально-хоровій музиці Валентина Сильвестрова	147
<i>Лу Лі</i> Дракон як міфічний персонаж в етнокультурній спадщині Піднебесної... 157	
<i>Немченко К. В.</i> Феноменологічна парадигма християнської культури в музиці українських композиторів (на прикладі опери «Благовіщення» О. Щетинського та «Час покаяння» О. Козаренка).....	163
<i>Раструба Т. В., Нестеренко О. А.</i> Трансформація музичного виразу: експресивність та індивідуальність у виконавській інтерпретації (на прикладі Р. Шуман «Посвята» із циклу «Мірти» та романсу Я. Сібеліуса «Повернулась дівчина з прогулянки»)	166
<i>Савін Є. Г.</i> Особливості техніки виконання джазу на саксофоні	170
<i>Савчук Г. М.</i> Реформаторська творча особистість в українському хоровому мистецтві. До 90-річчя від дня народження Анатолія Авдієвського	176
<i>Цао Жуй</i> Образ Родріго ді Поза в його історичних аналогіях	181
<i>Чжунь Янь</i> Стилістичні особливості виконання китайських пісень (на прикладі пісні-балади «Жовта вода» та стародавньої поеми-пісні «Dingfeng» («Бо Мо слухає листя»).....	185
<i>Ян Цзян</i> Місце Ф. Чілеа в контексті історії італійської оперної музики	191
<i>Ян Ченьци</i> Особливості роботи над фортепіанними творами малих форм	195
<i>Ву Сісі, Березова Т. О.</i> Ідейно-образний зміст вокального твору: аналітичний підхід.....	203
<i>Гао Цзе, Березова Т. О.</i> Жанри вокальної музики в концертному репертуарі співака.....	209
<i>Лі Мань, Березова Т. О.</i> Концертна діяльність співака крізь призму сценічного артистизму	217
<i>Фу Жуаньжуань, Березова Т. О.</i> Вокальна артикуляція як виражальний засіб виконавської техніки співака	222

РОЗДІЛ V
ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО В
КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ

<i>Ван Їн</i> Танець як засіб міжетнічної взаємодії в китайській культурі.....	228
<i>Ван Пенчен</i> Значення хореографічного мистецтва в системі життєвих цінностей людини	234
<i>Ван Шичжан</i> Вплив етнічних меншин Китаю на формування танцювальної спадщини Піднебесної.....	239
<i>Гончар Д. О.</i> Полімістецькі втілення містичних творів Миколи Гоголя	245
<i>Го Чао</i> Характеристика системи «24 сонячні періоди» (節氣) в Китаї та її втілення у традиційному танці.....	249
<i>Кортєва Д. В.</i> «Наталка Полтавка» І. Котляревського як уособлення жіночого образу в українському мистецтві	255
<i>Ростовська Ю. О.</i> Розвиток творчої особистості майбутніх викладачів хореографії у закладах вищої освіти як педагогічна проблема.....	260
<i>Цзен Лей</i> Специфіка фольклорних традицій танцювальної культури Чернігівського Полісся	266
<i>Чень На</i> Символіко-семантичний аспект хореографічного мистецтва Китаю	272
<i>Чжан Вейвей</i> Соціокультурні аспекти хореографічної культури провінції Юньнань: характеристика традиційних танців.....	277
<i>Чжан Цан</i> Інтеграція традиційного ритуалу чаювання та хореографічного мистецтва Китаю	282
<i>Наші автори</i>	288

РОЗДІЛ І

НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

ТВОРЧИСТЬ ТА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ: ОСНОВИ РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

Бутрей Д. І.

У статті «Творчість та індивідуальність: основи розвитку особистості» розкривається поняття творчої індивідуальності через аналіз науково-педагогічної та зарубіжної літератури. Основна увага приділяється гуманізації освіти та ролі творчого процесу у формуванні особистості. Розглядаються ключові фактори, що сприяють розвитку індивідуальності, креативності та інноваційного мислення, а також їх вплив на самоідентифікацію особистості. Особливу увагу приділено психологічним і культурним аспектам творчості, зокрема їх впливу на розвиток унікальних рис кожної людини. Підкреслюється важливість підтримки творчого потенціалу особистості для її інтеграції в суспільство та реалізації професійних здібностей.

Ключові слова: *творча індивідуальність, творчість, творчий процес, індивідуальність, розвиток особистості.*

Постановка проблеми у загальному вигляді. Сучасна система освіти ставить на перше місце розвиток особистості, її здатність до самостійного мислення, творчого підходу та активної участі у соціальному житті. Одним із ключових завдань є формування індивідуальності, здатної адаптуватися до змін, критично мислити та знаходити інноваційні рішення. Особливо це актуально в умовах глобальних перетворень, коли гнучкість і творчість стають незамінними як у професійній діяльності, так і в особистому житті. Освітні програми, особливо в галузі мистецтва, покликані розвивати ці якості, сприяючи не лише засвоєнню знань, але й саморозвитку та самовизначенню.

Зарубіжні дослідження підтверджують значення творчої індивідуальності як ключового аспекту в процесі становлення особистості. Творчість не лише сприяє розвитку уяви та асоціативного мислення, а й допомагає глибше зрозуміти себе та своє місце у світі. Аналіз іноземних підходів до виховання творчих особистостей дозволяє розкрити різноманітні міжкультурні аспекти вираження креативності, що є важливим для формування глобальної перспективи в сучасній освіті. У результаті, це не лише підвищує конкурентоспроможність на ринку праці, але й сприяє самореалізації людини в широкому спектрі соціальних та професійних контекстів.

Аналіз. Зміст поняття творчої індивідуальності особистості в сучасній науковій літературі розглядається з різних перспектив, акцентуючи увагу на її філософських, психологічних та педагогічних аспектах. У філософії індивідуальність досліджувалася такими мислителями, як Г. Гегель і С. К'єркегор, які підкреслювали важливість самопізнання у формуванні особистості.

У психології значний внесок у розуміння творчої індивідуальності зробили А. Адлер, акцентуючи увагу на ролі особистісних рис у формуванні креативності, та К. Юнг, який досліджував архетипи. Дж. С. Кауфман вивчав взаємозв'язок між особистісними характеристиками та творчістю, зокрема, як індивідуальні особливості впливають на креативний потенціал.

О. Отич і С. Русова зацентрували важливість інноваційних педагогічних підходів у формуванні майбутніх митців.

Міра Крофорд у праці «Шлях до творчої індивідуальності» досліджує, як життєвий досвід формує творчу ідентичність особистості, акцентуючи увагу на самопізнанні. Робота Пітера Каррутерса досліджує роль уяви в творчості та її зв'язок з дитячою уявною грою. Розглядається відмінність між історичною та особистісною творчістю, роль уяви в утворенні зв'язків між різними сферами діяльності людини.

Виклад основного матеріалу. Поняття «індивідуальність» охоплює широкий спектр характеристик, включаючи неповторність, оригінальність та унікальність. У науковому дискурсі воно часто пов'язується з концепцією «особистості», хоча ці поняття не є повністю тотожними. Індивідуальність розглядається як невід'ємна складова особистості, що забезпечує цілісність усіх її проявів. Вона включає як природні, так і соціальні риси, дозволяючи особистості самореалізовуватися та виявляти творчість у різних сферах життя.

Розвиток індивідуальності – це комплексний процес, який передбачає не лише накопичення знань, але й їх творче переосмислення. Важливими факторами цього процесу є отримання досвіду через спілкування з професіоналами та розвиток креативного мислення. Творча діяльність, як результат цього розвитку, призводить до створення нових продуктів або внесення новизни в існуючі процеси [1].

Концепція «творчої індивідуальності» активно використовується в педагогічних дослідженнях, хоча й відсутня у багатьох словниках. С. О. Сисоєва, досліджуючи це поняття, визначає творчу особистість як креативну особистість, яка внаслідок впливу зовнішніх факторів набула необхідних для актуалізації творчого

потенціалу людини додаткових мотивів, особистісних утворень, здібностей, що сприяють досягненню творчих результатів в одному чи кількох видах творчої діяльності.

Гуманізація освіти виступає ключовим орієнтиром для вивчення та розвитку творчої індивідуальності. Цей підхід спрямований на реалізацію потенціалу кожної людини, визнання її унікальності та відкритості перед нескінченними можливостями. У контексті освіти це означає створення умов для розкриття творчого потенціалу кожного учня.

Творчість розглядається як невід’ємна риса індивідуальності людини. Вона передбачає нове бачення предметів та явищ, здатність знаходити нестандартні рішення проблем, готовність відмовлятися від звичних шаблонів мислення. Творчість – це не просто набір характеристик, а особистісна риса, що виражає унікальність кожної людини [2].

Ю. Мережко, розглядаючи творчість через призму музикальності, наголошує на тому, що творча музична активність можлива перш за все завдяки синтезу таких психічних процесів, як емоційний відгук на художні образи, їх естетичне осмислення, інтуїтивне та логічно-пізнавальне осягнення змісту, творча уява [3].

Творча індивідуальність характеризується цілісністю особистості, багатим внутрішнім світом, оригінальністю та стійкою творчою спрямованістю. Важливо розуміти, що кожна людина має потенціал творчої індивідуальності, який слід розвивати протягом усього життя.

У професійній діяльності творча індивідуальність проявляється у здатності знаходити нові підходи до вирішення завдань, вносити інновації у робочий процес, створювати унікальні продукти або послуги. Розвиток творчої індивідуальності є важливим завданням сучасної освіти та професійної підготовки, що передбачає створення умов для самовираження, експериментування та прийняття ризиків як частини творчого процесу [5].

Креативність – це унікальна особистісна риса, що дозволяє створювати нове за допомогою уяви. Вона характеризується оригінальністю, адаптивністю та якістю, залучаючи когнітивні та особистісні здібності. Розрізняють історичну (H-Creativity) та особистісну (P-Creativity) творчість, а ключові аспекти творчості включають особистість, процес, продукт і соціум. Існує дискусія щодо предметної специфічності чи загальності креативності, де одні психологи вважають її предметно-специфічною, а інші – загальною областю.

Філософія творчості глибше досліджує сутність креативності, її роль у житті людини та зв'язок з іншими аспектами буття. Британський дослідник Беріс Гаут стверджує, що творчість виходить за межі мистецтва і стосується всіх аспектів життя. Він розглядає важливі питання, такі як визначення сутності творчості, її раціональність, відношення до національних традицій та естетичну цінність. Гаут підкреслює необхідність філософського аналізу творчості та міждисциплінарного підходу до її вивчення.

Центральною темою філософії творчості є зв'язок між творчістю та уявою. Гаут розрізняє пасивну творчість, де ідеї виникають мимовільно та активну творчість, яка передбачає свідоме випробування різних підходів до вирішення проблем. Уява відіграє ключову роль в активній творчості, дозволяючи людям уявляти різні стани справ без прив'язки до їх реальності. Творча уява також сприяє встановленню зв'язків між різними сферами діяльності людини [4].

Висновок. Отже, суть творчої індивідуальності особистості, як стверджують дослідники, полягає в її неповторності, самотності, суб'єктивності та активності, що знаходить вияв у її творчій діяльності. Це означає, що особистість вводить у світ нові та оригінальні елементи, які раніше не існували.

Термін «творча індивідуальність» використовують не тільки для акцентування уваги на індивідуальних рисах особи, але й для відображення їх прояву в творчості, яка є значущим результатом у певній сфері діяльності. Якщо «індивідуальність» є важливою характеристикою особистості загалом, то «творчість» виступає як специфічна риса, що реалізується в різних сферах, проявляючись лише в тих, хто має чітко виражені творчі якості.

Сучасна система освіти повинна стимулювати самостійність, креативність та активність особистості, відкриваючи її унікальний творчий потенціал. Важливо також формувати особистість, яка буде активним учасником соціального життя та процесу саморозвитку.

Дискусії про творчу індивідуальність розкривають різні грані цього явища. Творчість сприймається як постійний прояв самотності в соціальному контексті. Індивідуальність – це унікальний набір характеристик, що забезпечує цілісність і самостійність особи під час творчого процесу. Унікальність кожної особистості також є важливою, адже вона здатна створювати нове та додавати оригінальність до багатства національної культури.

Усі ці міркування вказують на те, що кожна людина має потенціал для творчості та індивідуальності, який може проявлятися в різних аспектах її життя – в освіті, професійній діяльності та міжособистісних стосунках. Важливо визнавати та підтримувати цей потенціал, щоб стимулювати розвиток творчих і унікальних рис кожної особистості.

Список використаних джерел

1. Русова С. Вибрані педагогічні твори у 2 кн. Кн. 2. Ред. Є. І. Коваленко. Київ: Либідь, 1997. С. 90.
2. Сисоєва С. Основи педагогічної творчості вчителя: навч. посібник. Київ: ІДСОУ, 1994. С. 112.
3. Мережко Ю. В. Активізація творчого самовираження старшокласників у процесі виконання творів українських композиторів. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія № 14. Педагогічні науки: зб. наукових праць: матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти», 22–24 квітня 2009 року до 175-річчя НПУ ім. М. П. Драгоманова. 2009. С. 163–167.
4. Gaut B. The philosophy of creativity. *Philosophy Compass*. 2010. № 5. PP. 1034-1046.
5. Carruthers P. Human Creativity: Its Cognitive Basis, its Evolution and its Connections with Childhood Pretence. *British Journal for the Philosophy of Science*. 2002. № 53.2. PP. 225–249.

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ

Герасименко О. В.

Стаття розкриває психологічні аспекти розвитку художньо-творчих здібностей. Зокрема розкриваються причинно-наслідкові зв'язки вроджених задатків та здібностей; актуалізуються набір основних задатків – основи для розвитку художньо-творчих здібностей. Подається структура художньо-творчих здібностей. Аналізується художня свідомість як необхідне психологічне утворення для розвитку художньо-творчих здібностей.

Ключові слова: розвиток, вроджені задатки, здібності, художньо-творчі здібності, художня свідомість, діагностика.

Для сучасного суспільства найбільшою цінністю є успішна самореалізація індивіда. Усталеним є твердження про те, що психофізіологічні потенції людини, її здібності є невичерпними. Проте реалії є такими, що далеко не кожна людина знає про свої можливості і використовує їх належним чином. Тому проблема розвитку спеціальних здібностей є однією з основних у галузі мистецької освіти.

Дослідженням загальних та спеціальних здібностей, творчого розвитку присвячено праці сучасних вітчизняних психологів С. Максименка (засновник концепції генетичної психології), В. Роменця (трансдуктивна психологічна теорія творчості), О. Ткачука (психологія художніх здатностей), В. Моляко та О. Музики (психологія здібностей та обдарованості).

Поняття «художньо-творчі здібності» має багатомірну природу та вимагає комплексного підходу до його вивчення. Зокрема, воно поєднує в собі такі фундаментальні категорії психології як розвиток, здібності, творчість та професійно-художню складову.

Психологічний словник дає таке визначення поняттю «розвиток» – процес незворотних, спрямованих і закономірних змін, що призводить до виникнення кількісних, якісних і структурних перетворень психіки й поведінки людини [6].

У класичній психології під власне розвитком людини розуміють саме розвиток її здібностей на основі генетично зумовлених задатків, протиставляючи цьому процесу накопичення досвіду та оволодіння знаннями, вміннями, навичками.

Здібності завжди є результатом розвитку. Цей процес можна представити у вигляді спіралі. Розвиток здібностей одного порядку спричиняє розвиток здібностей більш високого рівня. Говорячи про особливості розвитку властивостей і здібностей індивіда, необхідно зазначити, що кожна здібність, володіючи певною якісною та кількісною характеристикою, тісно пов'язана з віковим розвитком особистості, сенситивним періодом розвитку. Кожна особистість володіє конкретним цілісним профілем розвитку, що визначає її неповторну індивідуальність та унікальність. Такі постулати є визначальними для здійснення розвитку здібностей учнів різного віку у процесі мистецької освіти.

Психологічний словник дає таке загальноприйняте визначення поняттю «здібності»: «сукупність індивідуально-психологічних особливостей людини, що є умовою успішного виконання певної діяльності. Виділяють загальні здібності, що проявляються в усіх видах діяльності (загальні розумові здібності, пам'ять, увага тощо), і спеціальні, що відповідають вузькому колу вимог конкретної діяльності (музичний слух – для музиканта, технічне мислення – для інженера тощо)» [6].

Визначальним питанням в аспекті нашого дослідження є питання генетичної зумовленості здібностей. Сучасна психологічна наука однозначно відповідає на це питання – «існують природні передумови здібностей – їхні задатки. Однак те, наскільки проявляться задатки, залежить від умов індивідуального розвитку. За результатами цього розвитку неможливо сказати, який був внесок задатку; способів визначення міри участі генотипічного фактору поки теж немає» [9]. Тобто здібності піддаються формуванню і розвитку за певних умов. Одними з факторів такого розвитку є сенситивність та особливості мотивації.

Основними задатками як психофізіологічними основами художньо-творчих здібностей є (за О. В. Ткачуком):

- активованість і рухливість;
- специфічні взаємовідношення правої й лівої півкуль;
- рухливість корково-підкоркової взаємодії;
- емоційна збудливість;
- спрямованість особистості;
- почуття ритму [7, с. 95].

Вважаємо за потрібне зупинитися на деяких задатках, особливо важливих для розвитку художньо-творчих здібностей. Так горизонтальні (право-ліво півкульні) та вертикальні (корково-підкоркові) зв'язки у головному мозку зумовлюють

перехід образів уяви з підсвідомості у область ясної свідомості. Емоційна збудливість, як цінний задаток розвитку художньо-творчих здібностей, є властивістю нервової системи. Висока активність цієї властивості слугує задатком творчих здібностей, зокрема інтелектуальної ініціативи (за О. Ткачуком).

Професійні та загальні здібності художника формуються на основі задатків, які забезпечують розвиток психічних процесів відповідно до вимог творчої діяльності. Вони ж визначають своєрідність регулюючих психіку процесів (емоції, воля, мова, психомоторика та ін.). Тому, розвиток спеціальних здібностей здійснюється як пристосування окремих психічних процесів до умов професійної діяльності, де будь-який психічний процес реалізується за рахунок формування певних функціональних систем, характеристики яких і є характеристиками здібностей [7, с. 96.].

У структурі художньо-творчих здібностей можна виділити такі компоненти:

Творча здібність – блок мотивацій і пізнавальна потреба; конституціональні особливості особистості: варіативність мислення; оптимальний рівень загальних здібностей; когнітивний блок: розвинута інтуїція, дивергентне мислення, прогностична здібність, структурованість семантичного поля; позитивність «Я – концепції» [3].

Співпереживання (емпатія) – як до художнього образу, так і у процесі його творення.

Зорова пам'ять – важлива психологічна якість особистості – форма пам'яті, що відповідає за збереження, обробку та відтворення візуальної інформації. Зорова пам'ять відіграє важливу роль у пізнанні та сприйнятті оточуючого світу. Вона базується на здатності людини зберігати та реконструювати візуальні образи з минулого досвіду [8].

Уява (художня). Художній образ народжується в роботі уяви, у підсвідомості, де в образну форму втілюються емоційно пережиті потреби людини.

Мислення (образне). Тут важливі характеристики мислення: широта, глибина, якість, послідовність, самостійність, критичність, гнучкість.

Спеціальні професійні здібності – чутливість до кольорів, світлових відношень, відтінків, можливість охоплювати й передавати пропорції, координація руки й ока тощо.

Окремо слід відмітити зв'язок художньо-творчих здібностей та знань, умінь і навичок. Здібності виявляються не у їх наявності, а в динаміці оволодіння ними.

Здібності людини спираються на знання, вміння і навички, на ті системи тимчасових нервових зв'язків, які формуються і розвиваються у процесі їх придбання. Кожна здібність людини – це складна властивість, внутрішня спроможність відповідати вимогам, які пред'являє діяльність і яка спирається на систему інших властивостей. До них перш за все, належать життєвий досвід, придбані знання, вміння і навички [7, с. 122].

Психологічним утворенням індивіда, без якого не можна уявити розвиток художньо-творчих здібностей є «художня свідомість» (за О. Ткачуком): «художня свідомість – це та внутрішня психологічна умова, що опосередкує вплив мистецтва на особистість» [7, с. 82]. Дослідник вдається до структурно-функціонального аналізу цієї категорії. Так художня свідомість вивчається за допомогою двох підходів – соціологічного (ціннісні орієнтації особистості) та естетико-філософському (естетичний смак, естетичне почуття, естетичний ідеал і т. ін.). Як структурну одиницю художньої свідомості, автор виокремлює «художній образ». Художня свідомість передбачає поєднання двох значень прямого й переносного. Такий механізм сполучення алегоричного й звичайного плану художньої свідомості сприяє «самозародженню» художнього бачення світу [7, с. 84].

Рівень і ступінь розвитку здібностей виражають поняття таланту і геніальності. У психології найчастіше зустрічається така ієрархія рівнів розвитку здібностей: здібність, обдарованість, талант, геніальність.

Наголошуючи на неоднозначному розумінні поняття обдарованості, О. Музика дає таке визначення «обдарованість – це особистісне утворення людини, яке характеризується вищим рівнем розвитку творчих здібностей, загальною творчою спрямованістю особистості і високими досягненнями в певній галузі діяльності» [2, с. 38]. Важливо, при цьому, розмежовувати високий рівень розвитку здібностей і обдарованість. Якісною відмінністю обдарованості є те, що вона стає для особистості системоутворюючою рисою, визначаючи не лише способи діяльності людини, але й істотно впливає на систему її цінностей, характер соціальної взаємодії, спрямованість особистісного розвитку.

Наступним рівнем розвитку здібностей – талант. Сьогодні під талантом розуміють «високий рівень розвитку спеціальних здібностей (музичних, літературних, художніх та ін.)» [4]. При чому, діяльність талановитої людини завжди відрізняється принциповою новизною та оригінальністю підходу.

Найвищим рівнем розвитку здібностей є геніальність – «винятково розвинені та використані здібності, результати є виключно творчими, їх цінність визнається людством» [1]. Геній визначає нову епоху у своїй галузі. Така людина володіє високим рівнем творчої продуктивності та в змозі рішуче долати старі норми і традиції, сприяючи своєю творчою діяльністю прогресивному розвитку суспільства. Важливими у феномені геніальності є «є підвищений тонус, здатність до концентрації, потужність життєвих сил» [5]. Серед генетичних передумов геніальності найчастіше виділяють особливості обміну речовин та гормонального балансу, які можуть безпосередньо впливати на рівень продуктивності діяльності. Геніальність значною мірою зумовлена генетичними механізмами, виявляється в надконцентрації на значущій діяльності і нерідко супроводжується порушеннями фізичного і психічного здоров'я.

Показниками здібностей також можуть слугувати: 1) темп просування в оволодінні діяльністю; 2) широта переносу психічних якостей, що формуються; 3) співвідношення нервово-психічних витрат і кінцевого результату діяльності [9].

Питання розвитку художньо-творчих здібностей тісно пов'язані з можливостями їх діагностування. Ця процедура може застосовуватися і на етапі прийняття на навчання, і у процесі моніторингу успішності. Серед інших методик, у контексті нашого дослідження, можна використовувати тест креативності Торренса, методику діагностики креативності Ф. Вільямса та низку інших. Хоча, діагностиці тут піддаються переважно творчі здібності та асоціативно-образне мислення.

Отже, формування і розвиток художньо-творчих здібностей залежить від власної активності й умов життя людини, велике значення для її розвитку мають певні сенситивні періоди. Здібності можуть розвиватися за наявності принаймні трьох обов'язкових умов: по-перше, наявність навичок й умінь, що дозволяють опанувати засобами діяльності (у нашому випадку мовою художньої творчості); по-друге, наявність певних задатків і нарешті, як відмічалось, наявність потреб і мотивів, що спрямовують творчу активність особистості у певну сферу діяльності.

Список використаних джерел

1. Загальна психологія. Навч. посіб. Київ: Центр учбової літератури, 2012. 296 с. URL: https://pidru4niki.com/16381204/psihologiya/vidi_zdibnostey_rivni_proyavu

2. Здібності, творчість, обдарованість: теорія, методика, результати досліджень. За ред. В. О. Моляко, О. Л. Музики. Житомир: Вид-во Рута. 2006. 320 с.
3. Максименко С. Д. Керування розвитком учня. *Психолог*. 2002. № 41. С. 4–5.
4. Павелків Р. В. Загальна психологія. Підручник. Київ: Кондор. 2009. URL: <https://westudents.com.ua/knigi/503-zagalna-psihologiya-pavelkv-rv.html>
5. Палій А. А. Диференціальна психологія : навч. посіб. Київ: Академвидав, 2010. 432 с. URL: <http://surl.li/rzlgw>
6. Психологічний словник. Авт.-уклад. В. В. Синявський, О. П. Сергєєнкова /за ред. Н. А. Побірченко. Київ: Науковий світ URL.: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/5980/3/O_Serhieienkova_IL.pdf
7. Ткачук О. В. Психологія художніх здатностей: монографія. Одеса: Букаєв В. В. 2012. 372 с.
8. Український психологічний хаб. Психологічна енциклопедія. URL: <http://surl.li/rxdjb>
9. Шагар В. Сучасний тлумачний психологічний словник. Харків: Прапор. 2007. 640 с.

СПІВАЦЬКЕ ДИХАННЯ ТА СУЧАСНІ МЕТОДИ РОБОТИ НАД НИМ

Ступак Т. Ю.

У статті висвітлено фізіологічні особливості співацького дихання та його роль у процесі співу, а також проаналізовано сучасні методи опанування вокальним диханням як однієї з базових складових співацької техніки.

Ключові слова: *співацьке дихання, дихальний апарат, механізм дихання, типи співацького дихання, опора співацького звуку, сучасні методи роботи над диханням.*

Спів, як мистецтво виконання музики унікальним інструментом – голосом, привертає увагу науковців різних галузей – від музикознавства та психології до фізіології. Вивчення психологічних та фізіологічних аспектів покращує розуміння процесів, що відбуваються під час співу, а також спонукає до пошуку методів навчання, спрямованих на досягнення високої вокальної майстерності.

Варто зазначити, що численні наукові дослідження минулого та сьогодення в галузі вокального мистецтва сходяться на думці, що ключову роль в співацькому процесі відіграє дихання. Отож, розуміння цього факту зумовило пошук найбільш доцільного та раціонального механізму співацького дихання як педагогами та співаками-практиками (В. Г. Антонюк, Е. П. Гавацко, Г. Є. Стасько, О. Д. Шуляр, І. І. Жеребецька, М. Микиша, Фр. Ламперті, Р. Міллер, Барбара М. Дошер, Ш. Еммон та ін), так і фахівцями дотичних спеціальностей: лікарями-фоніатрами та вченими-фізіологами (Р. Юссон, М. Гарсія-син, Дж. Морганьї, Н. А. Миславський, Е. Генріг, І. Брейер та ін.). Проте, не зважаючи на значний обсяг інформації, це питання залишається актуальним і донині, потребує постійних оновлень думки, співвіднесення із відкриттями сучасної науки про людську фізіологію та голос зокрема.

Звідси **метою** нашого дослідження є висвітлення поняття співацького дихання, ґрунтовний аналіз фізіологічного аспекту та порівняння методів роботи сучасних вокальних педагогів та співаків-практиків.

Першочергово визначимо сутність поняття «вокальне дихання» та окреслимо фізіологічний аспект процесу співу із зазначенням ролі дихання в ньому. Згідно із словником-довідником вокаліста, дихання це один із основних факторів голосоутворення, енергетичне джерело голосу [3, с. 32]. Зауважимо, що автори

посібника «Постановка голосу» зазначають співацьке дихання, як природне, найбільш правильне і доцільне, яке сприяє кращому використанню вокально-акустичних можливостей голосового апарата в процесі співу [4, с. 79]. Ми погоджуємося із цією думкою, а також підкреслимо, що неправильно організований процес вдиху чи видиху або не розуміння принципів роботи вокального механізму, може стати причиною більшості фонаційних проблем. Отож, вважаємо необхідним розглянути дихальний апарат та його складові як невід’ємну частину співацького апарату.

Дихальний апарат людини складається з низки взаємозалежних органів: *повітряні шляхи (носова порожнина, рот, глотка, трахея), бронхи та легені*, які спільно забезпечують процес дихання. Близьким для нас є визначення американського співака та дослідника людського голосу Річарда Міллера, який у своєму посібнику «Навчання голосів сопрано» визначає дихання як джерело живлення – мотор. У його концепції «Триєдиного вокального інструменту: мотор, вібратор, резонатор» [6, с. 32] зазначені елементи є взаємопов’язаними між собою та не можуть працювати ізольовано один від одного. Отож, спираючись на вище окреслену думку, ми вбачаємо дихання невід’ємною складовою частиною єдиного співацького апарату, відповідно, і механізм його роботи розглядатимемо «об’ємно» – у контексті задіяних при співі систем.

Висвітлюючи принцип роботи **дихального механізму**, перш за все, зазначимо, що він визначається послідовністю складних процесів в організмі людини. Однією з ключових особливостей цього процесу під час голосоутворення є його *фазова структура*, що включає в себе *вдих, паузу та видих*. Під час *вдиху* у співака відбувається розширення та підняття грудної клітини, що призводить до стиснення діафрагми (еластичного м’яза, який відділяє дихальну та травну системи), від чого під дією низького атмосферного тиску в легенях, до них надходить повітря. Зменшення грудної клітини із мимовільним розширенням діафрагми дозволяє відводити повітря назовні – *видих*. Р. Міллер, зазначає, що у фазі вдиху відбувається більш активне опускання діафрагми, а у фазі видиху її мимовільне підняття. Зазначимо, що ключовою відмінністю співацького видиху від фізіологічного є його тривалість та озвученість. Отож «подовження циклу дихання для співу залежить від узгодженої дії м’язів грудної клітини та черевної стінки на рух діафрагми» [6, с. 46]. Саме цей механізм може бути забезпеченим лише за використання оптимального типу дихання – відомого у вокальній практиці як *косто-абдомінальний* або *нижньореберно-діафрагмальний*, оскільки забезпечує необхідну силу, рівність та витривалість голосу. Водночас, як

черевний або діафрагмальний є менш ефективним, а верхньореберний (ключичний) – нефункціональний для якісного співу.

Необхідним, на наш погляд, є зазначити, що дихальний співацький механізм функціонує правильно за допомогою ключового аспекту вокальної техніки – **дихальної опори** – інструменту, котрий допомагає регулювати підкладковий тиск за допомогою м'язів черевної порожнини. Його фізіологічну основу становить наступний механізм: розширена грудна клітина з опущеною діафрагмою та скорочення м'язів черевної порожнини, які зберігають свою еластичність та пружність, зумовлюючи контрольований повітряний потік. Натомість надмірне напруження м'язів може призвести до затискань та перевантаження в роботі голосового апарату. Зауважимо, що якість співацької опори можна визначити за допомогою звуку, стійкості та гнучкості якого протягом усього діапазону – ознака правильного контролю та раціонального розподілу потоку повітря.

Часто недосвідчені виконавці плутають поняття «опора» із напруженням, в дійсності «спираючись» під час співу на затиснуті м'язи. У цьому випадку необхідним є розуміння, що опора і затиск – взаємовиключні явища у співі. Підтвердженням цьому може слугувати думка американської співачки та педагогині Барбари М. Дошер, яка у своєму посібнику «Функціональна єдність співацького голосу» зазначає, що надмірне утримування діафрагми м'язами черевної порожнини, у фазі видиху, може призводити до механічного та нецікавого звуку, навіть подібного до крику. У той час, як «стабільний та скоординований повітряний потік свідчить про відсутність надмірного напруження голосових складок та артикуляційного апарату завдяки повільному опусканню грудної клітини та м'язів черевної порожнини» [5, с. 50]. Тож, погоджуючись із авторкою, зазначимо: опору звукові надає лише гнучка, вільна від надмірної напруги робота м'язів.

Висвітливши у рамках нашого дослідження фізіологічний аспект співацького дихання, ми хочемо розглянути декілька підходів сучасних співаків та вокальних педагогів, спрямованих на розвиток дихання вокаліста.

Американська оперна сопрано Рене Флемінг розробила комплекс вправ, які допомагають їй «з'єднатися зі своїм диханням». У своїй відео-доповіді «Цілюще дихання з Рене Флемінг» вона вказує про необхідність пояснення фізіологічних особливостей співацького дихання, оскільки у непідготовленої людини прохання зробити вдих спровокує ключичний тип дихання із характерним підняттям плечей. На своїх майстер-класах Рене часто використовує коктейльну соломинку для

відпрацювання вільного вдиху та видиху, обґрунтовуючи її схожість із формою гортані, після чого робить глибокий вдих через соломинку та, трохи стискаючи її для створення опору, видихає. Деякі співаки використовують соломинку, щоб співати через неї, видуваючи озвучене повітря, таким чином зменшуючи навантаження на голосові складки. Крім цього, Рене Флемінг вважає доцільним пояснення принципу «дихання це енергія, якою ми керуємо», згадуючи про еластичність цього процесу.

На думку американської сопрано Джойс ДіДонато та мецо-сопрано Лінди Уотсон, співацьке дихання базується на принципах свободи та природності. У своєму відео-блогі, даючи відповідь на запитання про співацьке дихання, Джойс ДіДонато наводить в приклад тримісячних дітей, які широко відкривають рот, роблять великий вдих, їх живіт випирає вперед і вони починають плакати. Вона підкреслює, що *«проблема з підтримкою дихання полягає не в тому, що ми робимо з нашим диханням, а в тому, що ми робимо, щоб заважати йому»*. Це має бути спокійний, природний вдих та видих, без утримування повітря. На своїх майстер-класах вона звертає увагу на відчутті внутрішньої пульсації звуку (щоб він звучав не статично, а з відчуттям певної енергії) та рівномірного потоку повітря, що впливатиме на якість голосоведення. У свою чергу Лінда Уотсон у своєму інтерв'ю порівнює дихання під час співу та під час фонації, підкреслюючи схожість цих процесів через наявність дихальної опори в обох. Вона зазначає: *«В жодному випадку у вас не має бути напруги в області шиї. Шия це мертва зона, вона має бути розслабленою. Якщо ви відчуваєте затиснення, то ви маєте подумки спуститись вниз, адже увесь тиск там»*.

На противагу цим твердженням, італійська співачка (драматичне сопрано) Капучине Кіяудані зазначає, про відсутність потреби приділяти занадто багато уваги підтримці дихання. Натомість вона стверджує, що *«звук зароджується в голосових складках, а не в необхідності тримати діафрагму»*. Проте на нашу думку, такий підхід є не ефективним та може призвести до затиснення гортані та співу на горлі, через підвищену концентрацію на щільному змиканні голосниць. Підтвердження нашій думці, ми знаходимо у Р. Міллера, який зазначає, що співачка ніколи не повинна намагатися відкрити або закрити голосову щілину локально, а також відкрити або закрити горло, тому що дії голосових складок відбуваються нижче рівня свідомого контролю [6, с. 57].

Розглянуті нами вище методики, на наш погляд, суттєво відрізняються від раніше відомих, адже пропонують нові підходи та містять тенденції співвіднесення із науково доведеними фактами про фізіологію. Тож, на основі опрацьованих

методичних джерел ми пропонуємо виділити основні засади сучасної парадигми вокального дихання:

- зорієнтованість на фізіологічний механізм;
- слідування принципу свободи та природності;
- аналіз наявної напруги – «застрягання» дихання, що провокує «затиснення» у різних частинах співацького апарату та пошук шляхів звільнення від них.

Підсумовуючи результати нашого дослідження, можемо зазначити наступне: оволодіння співацьким диханням неможливе без розуміння фізіологічного аспекту функціонування дихального механізму. Саме усвідомлення дихання, як складової вокального апарату та, водночас, інструменту співацької техніки дає можливість розробки все нових вдосконалених методів роботи над ним, що спираються на науково доведені факти про фізіологію голосу, спростовуючи при цьому малоефективні та ті, що базуються на міфологізованих уявленнях про функціонування співацького апарату.

Список використаних джерел

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка: сольний спів. Вид. 3-тє, доп. і перероб. Київ : Видавець Бихун В. Ю., 2017. 218 с.
2. Голос людини та вокальна робота з ним: монографія [Г. Стасько, О. Шуляр, М. Сливоцький та ін.]. Івано-Франківськ: видавництво Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2010. 236 с.
3. Словник-довідник співака : Навчальний посібник [Інформаційно-довідкове видання] / Уклад. Д. І. Балдинюк, Н. А. Балдинюк, видання друге. Умань : РВЦ «Софія», 2015. 108 с.
4. Хоменко А. Б. Коробка В. І., Крутько Н. В., Курсон В. М. Постановка голосу. Навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів і вчителів музики шкіл різного типу. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2011. 44 с.
5. Barbara M. Doscher. The functional unity of the Singing voice. National Association of Teachers of Singing (NATS). 2023. 323 с.
6. Miller Richard. Training soprano voices. Oxford University Press: 2000. 192 с.

ЕСТРАДНА ПІСНЯ: ПИТАННЯ ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ

Сунь Бочао

Стаття присвячена розгляду питання трактування жанру «естрадна пісня». Автором представлені деякі підходи до її вивчення. Зазначається, що естрадна пісня має стати об'єктом комплексних міждисциплінарних досліджень.

Ключові слова: естрадна пісня, естрадне виконавство, естрадне вокальне мистецтво, жанр.

Естрадна пісня – складний, багатоаспектний та унікальний за своїми функціями феномен.

З одного боку, це найпоширеніший і найзатребуваніший жанр музичного мистецтва, що містить у собі особливу силу емоційно-психологічного впливу. З іншого – естрадна пісня як явище масової культури викликає неоднозначну оцінку дослідників: від заперечення її естетичної цінності до утвердження естради як справжнього мистецтва; від визнання її тупиковою гілкою у розвитку культури до оцінки як закономірного етапу цього процесу.

Сьогодні естрадна пісня виступає предметом осмислення кількох наук: соціології музики, музичної естетики, музичної культурології, музичної педагогіки, музикознавства (включаючи історію музики). Теоретичне осмислення жанру естрадної пісні має порівняно недовгу історію, яку обчислюють приблизно з середини ХХ століття. Відповідно до проблемного поля кожної з них можна визначити деякі підходи до вивчення естрадної пісні:

1. соціологічний (соціальне значення естрадної музики);
2. пісня як явище масової культури).

Естрадне виконавство сягає своїм корінням в античне минуле. Зародившись у Західній Європі, у вітчизняній культурі воно стало формуватися значно пізніше, отримавши при цьому національне забарвлення.

Нам відомо, що у музичній науці естрадна пісня інтерпретується, як жанр мистецтва естради, як підвид пісні, як різновид масової музики, як компонент естрадно-джазової музики.

Можемо припустити, що кожна з перелічених вище галузей, у контексті яких вивчається естрадна пісня, передає їй певні характеристики.

Так, наприклад, як варіант жанру пісні, естрадна пісня, безумовно, є вокальною композицією, написаною в простій музичній формі (як правило, куплетній) і втілює певний поетичний зміст.

Нарешті, естрадно-джазова спрямованість передає естрадній пісні відповідні риси цього напряму музичного мистецтва (імпровізаційність, ритмічність, жанрове різноманіття тощо). Естрадна пісня має і внутрішню жанрову класифікацію. До видів сучасної естрадної пісні слід віднести такі: естрадно-джазовий, рок-естрадний, фолк естрадний, соул-естрадний, естрадно-романсовий (баладний).

Як ми зазначали, естрадна пісня найчастіше сприймається як різновид масової музики. Представляючи собою певну естетичну систему, масова музика надає естрадній пісні низку особливостей. Серед них: доступність і легкість сприйняття, прямий зв'язок із сучасними формами дозвілля, мелодійна «нав'язливість», тиражованість та простота розуміння текстів. Оскільки естрадна пісня адресується широкій аудиторії, завданням її авторів виступає створення твору, що не тільки легко сприймається, а й швидко запам'ятовується.

Звідси формальна простота і свідомо обмежений вибір засобів виразності:

- використання у піснях простих відомих мотивів, гармонійних оборотів і ритмічних малюнків,
- постійні повтори конкретних фрагментів твору (наприклад, приспіву), використання методу перефразування (ремейковість).

Популярна вокальна естрадна музика, таким чином, має бути адаптована до широкого соціального середовища, а провідними технологіями її поширення є засоби масової комунікації (звідси підвищена роль аранжування та технічних засобів).

Важливе соціальне значення естрадної пісні. Тому науковий інтерес до осмислення таких питань, як феномен популярності естрадної пісні, соціокультурні функції пісні не слабшає, а з кожним роком набуває глибини.

Оскільки культурне функціонування пісні реалізується в одиницях мови та музики, то, відповідно, вона є синкретичним музичним жанром, що є органічною єдністю мелодійного та вербального компонентів, музичної та словесно-образної складової, що також визначає напрямок дослідницьких підходів уже з боку мовознавства.

Таким чином, емоційне напруження словесного змісту, поміщене у

лаконічні та концентровані рамки композиції малої форми, містить значний інформаційно-психологічний посил, що впливає на свідомість та підсвідомість реципієнта. І далі, естрадна піснетворчість несе також велике комунікативне навантаження: безпосередньо впливаючи на емоційно-чуттєву сторону людини, пісня об'єднує і гуртує людей, створюючи атмосферу якогось колективного дійства, співтворчості.

Також, треба підкреслити, що естрадна пісня функціонує як в естетичних рамках музичного мистецтва, так і культури загалом. Транслюючи суб'єктивні, індивідуально-авторські переживання, пісня в той же час експонує ідеали, мислеобрази та цінності людини певної доби.

Важливо відзначити той чинник, що дослідження естрадного вокального мистецтва як жанру нині набуває особливої значущості для сучасної музичної науки. У даний час можна простежити не тільки еволюцію естрадно-пісенного жанру як такого, а й трансформацію підходів до трактування естрадної пісні у науковій літературі. Очевидно, що естрадна пісня має стати об'єктом комплексних міждисциплінарних досліджень, оскільки сьогодні вона функціонує не просто як музичний жанр, а комплексне явище.

РОЗДІЛ II

**ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ
МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН ТА УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО
МИСТЕЦТВА**

АНАЛІЗ ГОЛОВНИХ КРИТЕРІЇВ УСПІХУ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У РОБОТІ З УЧНЯМИ МОЛОДШИХ КЛАСІВ

Губа-Плоскіна А. В.

У статті розглядається проблема набуття вокальної компетентності здобувачами вищої освіти – майбутніми вчителями музичного мистецтва. Автором викладені основні вимоги до майбутнього педагога, які спрямовані на результативність освітнього процесу.

Ключові слова: музична педагогіка, вокальна компетентність, здобувач, голос, вчитель музичного мистецтва.

У системі загальної середньої освіти, заняття школярів молодшого віку музикою розглядаються, як пізнавальний та виховний компоненти, які пов'язані з розвитком внутрішнього духовного світу кожної дитини. Проблемами культурного розвитку дитини і впливу занять музичним мистецтвом висвітлено в роботах А. Козир, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Рудницької, О. Ростовського. Музика спонукає дитину до морально-естетичних переживань, активного мислення, емоційного співчуття, викликає морально-патріотичні почуття. Метою занять музикою молодшими школярами є здобуття власного естетичного досвіду і спосіб самовираження в процесі різноманітної музично-творчої діяльності. Спів – один з видів музичної діяльності, доступний для дітей вже з раннього віку, де першу колискову пісню дитина чує від своєї матері.

Відомо, що система голосоутворення дитини молодшого шкільного віку знаходяться у стані формування. Гортань дитини розміщена вище від звичайного положення гортані дорослої людини, а голосові зв'язки ще не прикріплені до гортанного хряща. Під час фонації голосові зв'язки коливаються своїми внутрішніми краями, при цьому голосова щілина залишається дещо відкритою на всю довжину голосових зв'язок. Завдяки роботі перстне-щитоподібного м'яза, у дитини переважає фальцетний механізм звукоутворення де не задіяні: грудний і головний резонатори.

Важливою необхідністю займатися співом у дитячому віці є дефекти мовлення, а саме: шепелявість, гаркавість, заїкання, і ці недоліки можна ефективно усунути завдяки вокальним засобам виховання на індивідуальних заняттях.

Характерною віковою особливістю дітей молодшого віку є ще не досить розвинена увага. Навчитися зосереджуватися на своїх творчих завданнях і розвинути свої вокально-слухові навички допоможуть, як індивідуальні, так і групові заняття співом.

Виконання ритмічних вправ під музику, спів з рухами або з елементами танцю, формують кращу координацію тіла дитини. Спів допомагає дитині почути свій голос, виробляє внутрішній вокальний слух та правильне інтонування звуку. Інтонція залежить від збуджуваності центрального слухового апарату, яка є низькою у дітей молодшого шкільного віку.

Вокальна компетентність майбутнього вчителя до подальшої роботи з учнями молодших класів, ґрунтується на системі здобутих теоретичних знань і практичних вокальних навичок на індивідуальних заняттях з «Постановки голосу», співу в хорі, виступах на концертах. Формування особистих вокальних навичок, а саме: співацька постава, співацьке дихання, атака звуку, звукоутворення, точне інтонування, володіння головним і грудним резонаторами, артикуляція, дикція є основою вокальної культури майбутнього вчителя. Здобувач розвиває свої вокально-технічні можливості голосу, набуває вокально-виконавські навички, опановує вміння проводити аналіз вокальних творів.

У закладі вищої освіти здобувачі вивчають такі необхідні предмети, як: педагогіка, психологія, методика музичної освіти, постановка голосу, хорознавство, диригування, спеціальний музичний інструмент та інші. Ці предмети і складають єдину систему знань та наповнюють змістом освітній процес. Для практичної діяльності здобувач отримує відповідну теоретичну та науково-методичну підготовку де зміст навчальних програм відповідає потребам часу.

В основі розвитку вокально-технічних та вокально-виконавських умінь майбутнього вчителя музичного мистецтва, лежать явища пов'язані з рефлексією, а саме: самопізнання, самоаналіз, самооцінка, самореалізація, самоствердження.

В процесі самопізнання здобувач повинен виховати власне художнє бачення, інтерпретаторські здібності, навчитися відшукувати засоби виразної передачі образного змісту вокального твору. «Володіння викладачем вокалу широким спектром знань, різноманітними прийомами та методами навчання в сукупності з неухильним дотриманням принципів вокальної педагогіки в ході занять з постановки голосу зі студентами музично-педагогічних спеціальностей вищих навчальних закладів, – згідно з О. М. Прядко, – забезпечує успішність перебігу процесу вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, сприятиме їх професійній реалізації в майбутньому» [7, с. 14].

На індивідуальних заняттях з «Постановки голосу» або «Вокалу», здобувач дізнається про будову свого голосового апарату, отримує навички звукоутворення, оволодіває принципами вокального дихання, набуває вміння чистого інтонування і розвиває свій вокальний слух. Тільки через здійснення усвідомленого контролю та координування процесу голосоутворення і дихання можна оволодіти процесом якісної фонації. «Педагогічна цінність індивідуальної форми навчання полягає в тому, що вона забезпечує вокальну діяльність кожного студента розвиватися, враховуючи свої індивідуальні

можливості. Музичні твори підбираються відповідно до тембру, типу голосу, діапазону, сили звуку, фізичними можливостями дихального апарату» [7, с. 137]. Для досягнення результатів, заняття вокалом повинні бути систематичними. Також у процесі навчання важливу роль відіграє інтелект, темперамент, музично-слухові здібності, воля, вокально-педагогічна спрямованість здобувача.

Аналізуючи вокальну підготовку майбутніх вчителів музичного мистецтва, Л. Тоцька виокремлює такі структурні компоненти, як: мотиваційно-потребовий, емоційно-оцінний, когнітивно-пізнавальний, виконавсько-технологічний і творчо-діяльний, які висвітлюють зміст і основні завдання музично-педагогічної освіти [9, с. 40]. Також Л. Тоцька розглядає критерії готовності здобувача до вокально-педагогічної діяльності, а саме: емоційно-мотиваційний, когнітивно-технологічний, творчо-діяльний. Показниками яких є: прояв інтересу до майбутньої професії, ґрунтовної теоретичної освітньої підготовки, готовність до самостійної творчої роботи [9, с. 43]. Мотиваційний компонент є важливим у формуванні вокальної компетентності майбутніх викладачів музичного мистецтва де особистісна мотивація, рухає весь процес навчання і самореалізації. Мотиваційний компонент організовує здобувача до самостійної роботи над собою, як об'єктом вдосконалення, так і до виконання поставлених творчих завдань.

Вокально-педагогічну компетентність майбутнього вчителя музичного мистецтва Н. Овчаренко розглядає, як освітній результат опанування вокально-педагогічних знань, умінь і навичок, що забезпечують його готовність до вокально-педагогічної діяльності [5, с. 28].

Головне завдання вчителя створити атмосферу довіри, зосередити свою увагу на фізіологічних, психологічних та фізичних можливостях дитини і створити всі умови для розвитку її голосового апарату. Вчитель повинен знати анатомічно-фізіологічну будову співоного апарату та психологічні можливості дитини. Виховання дитячого голосу повинно відбуватися послідовно і поступово, враховуючи фізіологічні та вікові особливості розвитку школяра.

Важливо оволодіти методикою вокальної роботи з учнями різних вікових груп, знаючи вікову періодизацію розвитку дитячого голосу, а саме: дошкільна, шкільна, підліткова та юнацька. Викладач повинен знати класифікацію дитячих голосів, вміти визначити діапазон голосу.

У дітей молодшого шкільного віку часто виникають проблеми з початком звукоутворення, а саме, не усвідомлена координація дихання та самого процесу звукоутворення. Не рекомендується у процесі навчання співу використовувати складні вокальні розспівки, а застосовувати вправи в межах першої октави за тризвуками, у

напрямку зверху донизу. Вокальні твори для вивчення, повинні ускладнюватись поступово від простої мелодії до більш складної. Треба відслідковувати процес вдиху і видиху, щоб вокальні фрази були комфортними для дихальної системи дитини. Особливу увагу треба приділяти ритмічному малюнку голосової партії і активно розвивати відчуття ритму, поступово практикувати технічні вокальні розспівки.

Голос вчителя є головним чинником емоційного впливу на учнів молодших класів. Важливо зазначити, що вчитель повинен розвивати в собі вміння психологічного впливу на дитину, а саме, утримувати і спрямовувати її увагу на виконання поставлених завдань. Важливо, навчитися інтуїтивно відчувати ступінь працездатності дитини, а також навчитися моделювати урок для певної вікової категорії, розуміючи складність і особливості пісенного репертуару.

Складність дитячої вокальної педагогіки полягає в особливості дитячого організму, який постійно розвивається протягом усього терміну навчання, а саме : тембр, висота, діапазон, гнучкість і витривалість дитячого голосу. Кожна дитина має свій темп розвитку, як фізіологічного так і психологічного.

Висновки. Отже, професійна робота вчителя залежить від того, наскільки глибоко молодий спеціаліст розкриє в собі педагогічний і художньо-творчий потенціал. Поєднання вокальної компетентності, вокальної педагогіки, знання природи дитячої фізіології та психології, творчого підходу до педагогічної самореалізації є головними критеріями успіху майбутнього вчителя музичного мистецтва. Предметно-професійна компетентність вчителя виявляється у вмінні виділити і спрямувати свої теоретичні та практичні знання в навчальний процес, осмислити і закріпити їх.

Список використаних джерел

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Київ : Віпол, 2007. 174 с.
2. Антонюк В. Г. Постановка голосу : навч. посіб. Київ : Українська ідея, 2000. 68 с.
3. Гавриленко Л. М. Методика формування основ вокальної культури молодших школярів у школах мистецтв : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02; Нац пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2010. 20 с.
4. Козир А. В. Професійна майстерність учителів музики : теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти : [монографія]. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2008. 380 с.

5. Овчаренко Н. А. Професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності : теорія та методика : монографія. Кривий Ріг : Вид. Р. А. Козлов, 2014. 400 с.

6. Падалка Г. М. Музична педагогіка. Херсон : ХДПІ , 1995. 104 с .

7. Прядко О. М. Принципи професійної вокальної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва. *Педагогічна освіта : теорія і практика* : зб. наукових праць / Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка; Інститут педагогіки НАУК України [гол. ред. Лабунець В. М], 2018. Вип. 24 (1-2018). Ч. 2 Кам'янець-Подільський, С. 137–143.

8. Стасько Г. Є. Системно-методичне забезпечення широкопрофільної вокальної підготовки музикантів. *Вісник Прикарпатського університету*. Вип. III Івано-Франківськ: Плай, 2001. С. 32.

9. Тоцька Л. О. Динаміка ефективності удосконалення вокальної підготовки майбутніх учителів музики. *Історія, теорія та практика музично-естетичного виховання* : матеріали Другого Всеукраїнського науково-практичного семінару. Дрогобич : Просвіт, 2008. С. 36–43.

НАБУТТЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ У ПІДГОТОВЦІ ХОРМЕЙСТЕРІВ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ УКРАЇНСЬКОЇ ТА НІДЕРЛАНДСЬКОЇ СУЧАСНИХ ШКІЛ

Єгорова В.

Актуальність даної теми визначається потребою в розширенні знань професійного навчання майбутніх хормейстерів у контексті сучасних викликів та тенденцій у музичній сфері. Порівняльний аспект української та нідерландської сучасних шкіл дозволяє виявити схожість та розбіжність методів навчання, а також відкриває можливості для удосконалення професійної підготовки з урахуванням культурних, історичних та соціальних відмінностей. Розгляд цієї теми спрямований на вдосконалення педагогічної практики, стимулювання креативного мислення та розвиток аналітичних здібностей студентів, що має важливе значення у формуванні нового покоління хормейстерів, здатних впроваджувати інновації та відповідати вимогам сучасного музичного середовища.

Основною метою дослідження є вивчення процесів набуття професійної майстерності у підготовці хормейстерів в українських та нідерландських сучасних школах, а також виявлення оптимальних підходів до професійної підготовки.

Предметом дослідження є процеси навчання, методи та практики, що застосовуються в українських та нідерландських школах у підготовці хормейстерів.

Об'єктом дослідження є самі хормейстери та їхній професійний розвиток, а також освітні програми та методи, що використовуються для їхньої підготовки.

Серед завдань дослідження виокремлено наступні:

- проаналізувати основні компоненти освітніх програм та методів, що використовуються в українських та нідерландських школах для підготовки хормейстерів;
- порівняти результати та ідентифікувати подібності та відмінності між українськими та нідерландськими підходами до професійної підготовки хормейстерів;
- вивчити професійні навички та здібності, які найбільше сприяють успішному розвитку майбутніх хормейстерів у кожній з розглянутих країн;
- врахувати в цьому дослідженні також роль самодіяльності студентів та їх активну участь у власному професійному розвитку;
- запропонувати рекомендації для покращення професійної освіти хормейстерів на основі отриманих результатів дослідження.

У одному з попередніх досліджень ми провели огляд освітніх програм двох українських та нідерландських музичних навчальних закладів, спрямованих на підготовку хормейстерів. Аналізуючи структуру та зміст програм, ми виявили основні спільні та відмінні елементи, що сприяють професійному розвитку студентів. Варто зазначити результати попереднього дослідження.

У рамках індивідуальних занять у обох навчальних закладах виявляються деякі відмінності у підходах до професійної підготовки хорових диригентів. Український університет орієнтується на вивчення складних музичних творів, включаючи широкий спектр вимогливих композицій. Такий підхід сприяє розвитку технічних навичок диригента та дозволяє студентам набути досвіду у роботі з різними стилями та жанрами музики.

З іншого боку, нідерландська консерваторія акцентує увагу на розвиток вмінь проводити ефективні репетиції, включаючи більшу кількість хорових мініатюр у програму. Це дозволяє студентам отримати практичний досвід у веденні репетицій та взаємодії з ансамблем, розвиваючи їхні навички управління хоровим колективом.

У Маастрихтській консерваторії діють групові заняття хорового диригування, де студенти мають можливість по черзі диригувати ансамблем та отримувати негайний відгук від колективу. Це сприяє активному вивченню технічних прийомів диригування та розвитку комунікативних навичок, що є важливими для хорових диригентів.

В Українському університеті імені Михайла Драгоманова є багато хорових колективів, що надає студентам широкі можливості отримати досвід у різних музичних стилях. Натомість, в Маастрихтській консерваторії існують лише два хори, але студенти залучаються до них вже з першого курсу, отримуючи практичний досвід у хоровому мистецтві з самого початку навчання. Порівняно з УДУ, Маастрихтська консерваторія також пропонує прикладні заняття з фортепіано та вокалу, які доповнюють хорову підготовку студентів.

Український державний університет імені Михайла Драгоманова та Маастрихтська консерваторія представляють два різні підходи до підготовки хормейстерів, кожен із яких має свої унікальні особливості та переваги. Освітні програми цих закладів відрізняються за структурою, методами навчання та акцентами, що робляться у процесі підготовки майбутніх хормейстерів.

Український університет імені Михайла Драгоманова зосереджується на вивченні широкого спектру музичних стилів та складних музичних творів. Важливою особливістю навчальної програми є акцент на технічній майстерності хормейстера.

Студенти отримують можливість практикуватися у веденні хору у різних стилях та жанрах музики, що сприяє розвитку їхніх технічних навичок та дозволяє отримати широкий спектр досвіду.

Натомість, Маастрихтська консерваторія надає студентам можливість вже з перших курсів залучатися до практичних занять з хорового мистецтва. Цей підхід дозволяє студентам швидше заглиблюватися у хорове мистецтво та отримувати практичний досвід з самого початку навчання. Структуровані групові заняття хорового диригування в Маастрихтській консерваторії дозволяють студентам активно вивчати технічні прийоми диригування та розвивати комунікативні навички, що є важливими для хормейстера.

Порівнюючи ці два підходи, можна зазначити, що Український університет імені Михайла Драгоманова забезпечує студентам широкий спектр музичних знань та навичок, що створює міцну основу для їхньої подальшої кар'єри. З іншого боку, Маастрихтська консерваторія дозволяє студентам набути практичного досвіду вже на ранніх етапах навчання, що допомагає їм швидше адаптуватися до вимог професійного середовища та розвивати необхідні навички для успішної кар'єри у хоровому мистецтві.

Таким чином, вивчення професійних навичок та здібностей, які найбільше сприяють успішному розвитку майбутніх хормейстерів, у кожній з розглянутих країн, дає можливість краще зрозуміти особливості підготовки в різних навчальних закладах та визначити найефективніші методи та стратегії для підготовки майбутніх хормейстерів.

Також у процесі нашого дослідження ми виявили, що роль самодіяльності студентів та їх активна участь у власному професійному розвитку відіграють ключову роль у підготовці майбутніх хормейстерів. Особливо важливою є ця роль у контексті різниці підходів між українськими та нідерландськими музичними навчальними закладами.

На основі наших досліджень, ми зрозуміли, що українські студенти, зазвичай, мають більше структурований підхід до свого професійного розвитку, оскільки їхній університет зазвичай забезпечує їх можливостями для участі у різних концертах як частині освітнього процесу. Це дозволяє студентам здобувати практичний досвід та розвивати свої навички під керівництвом досвідчених професіоналів.

Натомість, в нідерландських навчальних закладах, студентам зазвичай потрібно самостійно знаходити собі хори для участі та організації власних концертів. Це стимулює їхню самостійність, ініціативність та креативність, але може також створювати

виклики у вигляді більшої відповідальності та необхідності організувати всі аспекти концертного виступу, включаючи вибір місця, просування події та залучення публіки. Крім того, деякі студенти можуть мати можливість брати участь у професійних проєктах або проєктах у співпраці з професійними хорами, що відбуваються з певною регулярністю, наприклад, один раз на рік, що триває місяць.

Також, слід відзначити, що українські студенти можуть стикатися з обмеженими можливостями через невелику кількість хороших аматорських колективів порівняно з Нідерландами. Це може обмежувати їх шанси на практичний досвід та розвиток мистецтва хормейстерства. Тому українські студенти можуть більше покладатися на навчальні програми та заняття в університеті, щоб отримати необхідні навички та знання.

У цілому, роль самодіяльності студентів в їхньому професійному розвитку є критичною для формування компетентних та впевнених хормейстерів. Чи то через структурований підхід українських університетів, чи через активну самостійність нідерландських студентів, самодіяльність грає важливу роль у формуванні професійних навичок, креативності та лідерських якостей, які необхідні для успішної кар'єри в області музичного мистецтва.

На основі отриманих результатів дослідження можемо сформулювати ряд рекомендацій для покращення професійної освіти хормейстерів. Ці рекомендації спрямовані на вдосконалення навчальних програм, підвищення якості навчання та створення сприятливих умов для розвитку студентів у цій області.

Розширення практичних можливостей: Університети та консерваторії повинні активно сприяти практичній підготовці студентів, забезпечуючи їм доступ до різноманітних хороших колективів та концертних заходів. Для цього можуть бути введені спеціальні програми партнерства з місцевими хорами та організаціями, що сприяють розвитку музичної культури.

Інтеграція практичних занять у навчальний процес: Важливо, щоб практичні заняття з диригування, співу та музичного аранжування були інтегровані у програми навчання. Це допоможе студентам отримати реальний досвід роботи з ансамблем та вдосконалити свої музичні навички.

Розвиток креативності та інновацій: Університети мають стимулювати студентів до розвитку креативності та пошуку новаторських підходів у музичній діяльності. Це може бути здійснено шляхом проведення майстер-класів, конкурсів та проєктів, що сприяють створенню нових музичних творів та концепцій.

Розвиток комунікаційних навичок: Важливо, щоб студенти навчалися ефективно спілкуватися з ансамблем та вміли взаємодіяти з різними групами музикантів. Для цього можуть бути введені спеціальні курси з психології комунікації та лідерства.

Забезпечення доступності навчання: Університети повинні забезпечити доступність професійної освіти хормейстерів для всіх зацікавлених осіб, незалежно від їхнього матеріального стану чи соціального статусу. Це може бути здійснено шляхом надання стипендій, фінансової підтримки та онлайн-курсів.

Постійне професійне зростання викладачів: Викладачі музичних навчальних закладів повинні постійно вдосконалювати свої професійні навички та знання, щоб надавати студентам якісну освіту відповідно до сучасних стандартів та вимог.

Стимулювання міжнародного обміну: Університети та консерваторії повинні активно працювати над розвитком міжнародного обміну студентів та викладачів, щоб забезпечити їм можливість вивчення найновіших тенденцій у світі музичної освіти та обміну досвідом з колегами з інших країн.

Висновуючи результати дослідження, можна зазначити, що професійна підготовка хормейстерів українських та нідерландських музичних навчальних закладів має свої особливості та переваги. Обидва напрямки навчання відзначаються високою якістю освіти та створенням сприятливих умов для розвитку професійних навичок майбутніх хормейстерів.

Українські університети, з одного боку, акцентують увагу на вивченні складних музичних творів, що сприяє розвитку технічних навичок та розширенню репертуару студентів. З іншого боку, нідерландські консерваторії акцентують увагу на практичних аспектах диригування та організації репетицій, що допомагає студентам отримати практичний досвід та вміння ефективно працювати з ансамблем.

Важливо зазначити, що самодіяльність грає значну роль у професійному розвитку хормейстерів. Якщо українські студенти мають більше можливостей для виступів у різних хоровах колективах як частину навчального процесу, то нідерландські студенти повинні активно шукати можливості самі для себе та організовувати концертну діяльність.

Загалом, дослідження демонструє, що і українська, і нідерландська системи підготовки хормейстерів мають свої сильні сторони, які можуть бути використані для покращення якості освіти в цій галузі. Враховуючи знайдені особливості та рекомендації, ми можемо сподіватися на подальший розвиток і вдосконалення професійної підготовки хормейстерів як в Україні, так і в Нідерландах.

ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНИХ ТА ЕСТРАДНИХ АКТОРСЬКИХ ОБРАЗІВ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ГАЛУЗІ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ

Косінова О. М.

У статті досліджено структурні нові технології та онлайн-платформи для створення більш якісного цікавого контенту. Уперше детально проаналізовано сучасні дослідження по режисурі та педагогіці (О. Безручко, Г. Десятник, 2019), парадигму акторської гри в театрі і на естраді (Б. Козак, 2010) та їх особливості дисципліни та уподібнення за засобами, змістом та метою. Доведено важливість розуміння особливостей акторської гри на сцені та естраді для візуальної зацікавленості аудиторії у сучасному процесі аудіовізуального споживання.

Ключові слова: режисерська компетенція, акторська техніка, естрадний продукт, контент, театральний актор, актор естради, простір сцени, темпоритм, сюжетна дія, відеозапис.

У книзі Кісін В. Б. та Чубасов В. Л. «Метри режисури і педагогіки» виділяють три основні складові роботи режисера: «робота зі звуком; робота з партитурою (текстом); робота з виконавцем» [4, с. 34]. Оскільки перша складова становить для нас найбільший інтерес, то спочатку коротко розглянемо два останні напрямки. Робота з партитурою (текстом) – це контроль з боку режисера за відповідністю деяких параметрів утримання початкового тексту. Тут на режисера покладаються обов'язки щодо відстеження: правильності виконання тексту; злагодженості виконання (ансамбль). Всі інші параметри – темп і манера виконання, нюансування, – не входять до компетенції режисера. «Робота з виконавцем передбачає створення режисером у процесі запису такої психологічної атмосфери, яка б допомагала виконавцю реалізувати свої можливості» [5, с. 56]. Якщо робота з партитурою та робота з виконавцем зустрічаються не у всіх типах звукозапису (наприклад, при трансляції), то відмінною рисою роботи зі звуком є її обов'язкова присутність практично у будь-якій звукозаписній діяльності. Основними характерними (відмінними) властивостями звучання є такі: що звучить; хто виконує; як виконує. Сукупність цих трьох вищезгаданих пунктів складає компетенцію режисера.

Зараз, з поширенням інтернету та мобільних пристроїв, естрадний продукт творчості став більш доступним і зручним для глядачів. Велика кількість онлайн-платформ, таких як Netflix, Amazon Prime Video, Hulu, дає можливість переглядати естрадні шоу-програми, кліпи та ін. в будь-який зручний час, не покидаючи дім. Також з'явилися нові технології, які покращують якість перегляду. 4К- та 8К-технології забезпечують відмінну чіткість та деталізацію зображення, а звукові технології, такі як Dolby Atmos та DTS:X, створюють неповторний звуковий образ. Однак, з поширенням онлайн-платформ і розвитком технологій, виникає проблема відсутності спільного досвіду перегляду кліпів, наприклад, у залі. З іншого боку, «з поширенням цифрових технологій та зростанням конкуренції серед онлайн-платформ», з'являється проблема перенасиченості ринку естрадного продукту. Це означає, що «для залучення глядачів та збільшення своєї аудиторії, студії та продюсери повинні бути більш креативними та інноваційними, щоб виділитися серед інших» [1, с. 84].

На естраді, на відміну від театру послідовність сцен або ж номерів над якими працює актор, часто порушується. Наприклад, після першої сцени чи блоку номерів, можуть одразу перейти майже до останнього. Це вимагає від актора – ведучого швидкого переключення емоцій.

Роблячи огляд літератури з цього приводу, звернемося до робіт Н. Грицан [1], Г. Десятника [2], в яких вони приділяють велику увагу акторській майстерності. Актор на естраді перед роботою над кожною окремою сценою, виходом повинен чітко усвідомити, що відбувається з його героєм в даний момент. Театр, з іншого боку, дозволяє актору «набрати обертів, погратися з темпоритмом» і глибше відчувати характер свого персонажу, оскільки сюжетна дія розвивається поступово.

Також актор театру, який грає роль у популярній п'єсі, яку вже багато разів виставляли, неодмінно порівнюється зі своїми попередніми колегами, тому йому необхідно врахувати їх досвід і запропонувати своє трактування образу. Актор на естраді, у цьому плані, має більшу свободу, за винятком римейків, або ж текстів диктора, але навіть вони не такі часті, на відміну від постійно нових постановок Шекспіра або Мольєра. Граючи одну і ту ж роль у виставах кожного вечора, актор ризикує втратити безпосередність і природність, вимовляючи механічно одні й ті самі репліки не лише під час самого виступу, але й на репетиціях.

Актор та режисер Б. Козак в своїй праці «Театральні відлуння» зазначає, що «чим глибше актор знає закони мистецтва, тим легше йому працювати в театрі. Ці знання відточують його смак, збагачують особистість. Чималу користь дає безпосереднє спілкування з художниками, письменниками, музикантами» [5, с. 363].

Необхідно зберігати відчуття «першого виходу» щовечора, коли актор знову й знову виходить на сцену. Ця ситуація стає складнішою, оскільки неможливо просто «переграти» роль, оскільки робота відбувається в режимі реального часу, відмінно від відео концертного виступу, де невдалий номер можна перезняти [5, с. 363].

А от актор естради при зйомці кліпу, відео театралізованого концерту, концертної вистави, мюзиклу повинен зберігати концентрацію на «своєму герої, його характері та історії життя» протягом усього періоду зйомки, навіть тих днів, коли не виступає. Іноді, протягом цілої доби, актор може проживати свою роль у своїй уяві, але як тільки він стає перед камерою – робота вже закінчена, і переключитися одномоментно може бути складно, що може викликати почуття незадоволеності. Звичайно, якщо номер не вдалося зняти і його доводиться повторювати, то це дає можливість поступово увійти в роль, але все ж таки мало хто захоче витратити багато часу на це. Виникає питання високої вартості витрачених годин під час зйомок.

Театральний актор повинен знати свої репліки напам'ять і зазвичай не має права їх змінювати. Будь-яку обмовку, помилку або заміну слів можуть помітити глядачі, особливо якщо п'єса відома. На естраді актори мають більшу свободу: вони можуть трохи змінювати свої репліки, і мало хто, крім сценариста та режисера помітить це.

У театрі особливо важливими є пластичність рухів та володіння голосом. Акторові потрібно заповнити собою простір сцени, тому рухи і манера вимовляти репліки завжди надмірні. На естраді, на відміну від театру, рухи будуть менш перебільшені і природніші, а емоції передаються в основному через обличчя. Тому для естради важлива зовнішність, яка підходить для камери, і здатність актора відігравати сцени, використовуючи лише обличчя. Авансцена, як і перший план є важливим елементом як в театрі, так і на естраді, без якого жоден режисер не обходиться. Актор театру повинен використовувати свою особливість, коли його увага і концентрація зосереджені на ньому самому.

В. Кісін, український кінорежисер та педагог, за його твердженням, вперше відкрив можливість такого аналізу: «Явище зосередження на власній особі також виникає, коли одна людина розповідає про третю особу, намагаючись передати її дії, поведінку і т. д. Це саме явище виявляється у акторському мистецтві, але з різницею, що актор публічно й повторно відтворює дії, які він раніше творив в уяві та на репетиціях» [4, с. 149].

«Театральному актору необхідно чітко вимовляти кожне слово, тоді як на естраді немає таких жорстких обмежень. Звучний красивий голос – це перш за все правильно поставлене дихання» [2, с. 113]

Актору естради, виконавцю музичного твору, наприклад, завжди можна дозволити кілька спроб для запису в студії, якщо якась з них була невдалою, або навіть запросити іншого виконавця для озвучування. Проблеми з голосом, акцентом, дикцією або промовою не є настільки великою проблемою для естрадного актора. Деякі актори мають абсолютно невиразний голос і це не заважає їм грати на естраді відповідні ролі.

А от акторська гра в невеликому театральному залі перед 30–50 особами і акторська гра, виконання на камеру, створення відеопродукції, наприклад, кліпу пісні, – це дві абсолютно різні речі, навіть з психологічного плану. «Завданням акторів є, через невидиме, отримати доступ до «прихованих імпульсів людини» [5, с. 71]

Незважаючи на всі зміни в сучасному театрі, актор там не може досягти тієї самої природності та інтимності, яку може передати естрадна форма заходу, або ж камера. Тому вважається, що театральна гра є умовною та надто експресивною, в той час як гра на естраді, також під час відеозйомки, що відбувається в камерних умовах і має більш природний характер, наближений до реального життя.

Актор відеопродукції «дуже часто позбавлений підтримки партнера, якого можуть знімати в одній і тій же сцені не те що разом або через хвилину, – через місяць». Саме тому, на зйомках великих естрадних концертів, мюзиклів, театральних шоу-програм «присутня спеціальна людина, яка фіксує точність і своєчасність вступу, проголошення реплік згідно із сценарієм» [3, с. 32] .

Однак, є ще одна відмінність акторської гри в театрі від естради: у театрі актор чітко розуміє, кому адресована його гра – глядачам у залі, і це усвідомлення надає йому додаткового натхнення. Актори, які пишуться в студійних умовах для кліпу, чи виступу на естраді, далеко не завжди мають такого адресата при записі і, звичайно, можливості отримати живий емоційний відгук.

Але ж, незважаючи на відмінності акторської гри в театрі і на естраді, вони мають подібність за метою (вплив на людину та створення переживання); за змістом (комунікативні творчі процеси); за інструментарієм, засобами (психофізична природа акторської гри). Адже актор у своїй психофізичній єдності є автором, творцем, виконавцем і водночас інструментом. Тому, перш ніж розпочати зйомку, або ж виставу, він повинен налаштувати цей «інструмент», а, власне, свій організм, щоб він підкорювався найтоншим творчим імпульсам, був готовий щосекунди до активної акторської гри. Для цього потрібно послідовно, протягом усього творчого життя, тренувати, виховувати в собі елементи внутрішньої та зовнішньої професійної акторської техніки.

Отже, естрада як і театр залишаються важливим елементом культури та мистецтва, що залучає увагу глядачів з різних куточків світу. Нові технології та онлайн-платформи забезпечують більш широкий доступ до кліпів та шоу, але театри залишаються важливими для спільного перегляду та створення спільного досвіду. Тому створення естрадної продукції повинно ґрунтуватися на принципах толерантності, рівності та взаєморозуміння, щоб вони не тільки задовольняли культурні потреби аудиторії, але й допомагали формувати позитивну соціальну динаміку. Це дозволяє режисерам та продюсерам використовувати більше можливостей для втілення своїх ідей та бачень, і, як результат, створення більш якісного та цікавого контенту. На наш погляд, якщо вплив акторської гри на людину настільки значний, то має сенс зайнятися його вивченням у загальноосвітніх закладах.

Список використаних джерел

1. Безручко О. В., Десятник Г. О. Актуальні питання екранної творчості [Текст]: колект. моногр. / [наук. ред.:] ; Київ. міжнар. ун-т, Ін-т телебачення, кіно і театру, Каф. кіно- телемистецтва. Київ : КМУ, 2013. Т. 3. 2013. 219 с. - Бібліогр.: С. 207–219
2. Грицан Н. В. Техніка сценічного мовлення: навч. посібник. Івано-Франківськ: Прикарпатський НУ імені Василя Стефаника, 2010. 201 с.
3. Десятник Г. О. Професія: режисер кіно і телебачення : тексти лекцій [наук. ред. проф. Горевалов С. І.]. Київ.: Інститут журналістики КНУ, 2018. 88 с.
4. Кісін В. Б. та Чубасов В. Л. Метри режисури і педагогіки. Упоряд. О. Безручко. Київ : Укр. екран, 2019. 522 с.
5. Козак Б. М. Театральні відлуння. Львів: Ліга-Прес, 2010. 452 с.

РОЛЬ СУЧАСНОГО ВЧИТЕЛЯ У ПІДГОТОВЦІ УЧНІВ ДО ВИВЧЕННЯ НАРОДНОПІСЕННОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Курсон В. М.

В статті розглядається питання ролі вчителя музичного мистецтва в формуванні готовності школярів до вивчення народнопісенної творчості. Розкрито умови, які забезпечують ефективність цього процесу.

Ключові слова: народна пісня, музичний фольклор, вчитель музичного мистецтва, музичне виховання,

Підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва має глибокий педагогічний і соціальний смисл, оскільки від вирішення цього питання залежить успіх перетворень не лише в галузі освіти, але й у житті суспільства. Це цілеспрямований процес формування духовності людини, її морально-естетичних уявлень, здатності розуміти й оцінювати крізь призму мистецтва життєві явища. При цьому вивчення народнопісенної творчості, використання її найкращих зразків має лежати в основі підготовки фахівця.

Завдання підготовки вчителів музичного мистецтва до використання у навчальному процесі культурної спадщини вимагає звернення до педагогічних праць українських композиторів-класиків: В. Верховинця, П. Козицького, М. Леонтовича, М. Лисенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Я. Степового, К. Стеценка. Актуальними також є праці сучасних вчених з музичної педагогіки, методичну сутність яких складають принципи переорієнтації музично-педагогічної підготовки на відхід від традиційної вузькопредметної підготовки фахівців освіти, що впливає на якість формування особистості вчителя музичного мистецтва. За таких умов у майбутнього вчителя відбувається поєднання високого професіоналізму з духовністю, культурою почуттів, мисленням, що спонукає до творчості.

До музичного фольклору як важливого засобу виховання та навчання школярів зверталися багато відомих музикантів і педагогів, сучасних дослідників (Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, В. Сухомлинський, С. Садовенко, Л. Хлебнікова, Ю. Юцевич та ін.).

Народна пісня є невід'ємною частиною історії, соціального життя та побуту українського народу, якому споконвічно притаманна внутрішня гармонія та

культура, духовне багатство. У пісні виявляється характер народу, особливість його душі, розкривається любов до Батьківщини, до рідного краю. Духовне багатство народу (звичаї, ритуали, моральні норми, традиції, народна мудрість) можна досягнути через пісню. Вона є багатим матеріалом до розвитку здібностей учнів у різних видах творчості. Коли йдеться про мистецтво і, зокрема, про музику, творче начало набуває вирішального значення: воно обумовлюється, крім усього іншого, самою музикою, її специфікою тим, що всі види музичної діяльності мають, а точніше, повинні мати творчий характер – і композиторська (що не потребує роз'яснень), і виконавська, і слухацька.

Великий вклад у теорію та практику морально-естетичного виховання засобами музичного мистецтва, зокрема використанням у цьому процесі народної пісні, внесли М. Лисенко, Б. Яворський, М. Леонтович, Я. Степовий, П. Козицький та інші, які вважають народну музику ефективним морально-виховним засобом та засобом загально-естетичного розвитку особистості, її залучення до мистецтва і дійсності. Велику увагу вихованню моральних якостей особистості у зв'язку з естетичними приділяли сучасні філософи, психологи, педагоги.

Перед сучасним вчителем ставляться високі вимоги до здатності виявляти самостійність, ініціативу, творчість, незалежність, критичність, оптимізм при зіткненні з труднощами, наполегливість, вміння доводити розпочате до кінця, бути відповідальним за помилки. Самостійно аналізувати естетичні якості твору, цікаво й грамотно інтерпретувати зміст художніх образів дозволить вчителю виховувати в дітях свідоме ставлення до мистецтва, розвивати здатність до оцінного сприймання художніх творів.

Цей процес неможливий без формування його професійної компетентності, спрямованості особистості на набуття високого рівня педагогічної майстерності і передбачає ґрунтовну загальну та спеціальну підготовку, наявність відповідних психолого-педагогічних і методичних знань, умінь і навичок. Сучасний учитель музичного мистецтва має бути гармонійно розвиненою особистістю, високоосвіченою, ініціативною, активною людиною.

Вчитель є головною особою, котра розкриває двері в світ фольклору (народнопісенної музичної творчості). Та щоб досягти вагомих успіхів у музичному вихованні школярів на основі національної художньої культури, педагог сам має бути глибоко переконаним у життєдайній силі народної творчості. Любити і насолоджуватися народною музикою, добре розуміти ту специфіку, яка вирізняє

народну творчість з поміж творів професійних композиторів, музики інших народів. Він повинен розуміти, що інтерес сучасної педагогіки до народних джерел – це не ностальгія чи модна ретроспектива, а усвідомлення і шана тих колосальних духовних зусиль сотень попередніх поколінь, які зумовили сьогоднішній рівень культури суспільства.

Завдання вчителя у вивченні народнопісенної творчості:

- розповісти, пояснити, що українська народна пісня є найбільш придатна до роботи над вокалом;
- з першого дня перебування дитини в школі пробудити в неї творчі задатки, що сприятиме свідомому засвоєнню навчального матеріалу, зокрема народнопісенної творчості;
- викликати у школярів інтерес до самостійних пошуків у незнайомій ситуації, створити невимушену робочу атмосферу;
- створювати ситуації емоційно-образних переживань, пізнавальної новизни;
- стимулювати почуття обов'язку і відповідності;
- переконувати в значущості фольклору.

При цьому вчитель повинен враховувати життєві інтереси дітей, світосприйняття, прагнення пізнати предмети та образний світ, а також важливо врахувати можливості учнів, їх художньо-творчий потенціал і, звичайно, можливості їх голосу.

Уроки музичного мистецтва, так само, як уроки літератури, чи образотворчого мистецтва, мають бути справжньою школою мистецтва. Навчання повинно бути цікавим. Потрібно задіяти якомога більше навчально-методичних матеріалів (розробки, рекомендації, сучасні аранжування народних пісень, збірки та добірки творів, аудіо- та відеозаписи, нотний матеріал).

При роботі з народною піснею в сучасній обробці також можна провести паралель з цією самою піснею тільки асарапелла, звернути увагу на всі розспівки, акценти, темп, динаміку, мелізм. Все залежить від майстерності педагога, професійності, ініціативності, мобільності. Роль вчителя полягає в тому, щоб зацікавити, допомогти в роботі, але не диктувати та нав'язувати, потрібно щоб учитель сам мав бажання пізнати нове, досягти успіхів у новій сфері, розвиватись, збагачувати свій багаж знань.

Таким чином, сучасний учитель перед початком і в ході роботи з народнопісенною музичною творчістю повинен дотримуватися таких умов:

- педагогічно обґрунтовано підходити до добору матеріалу на основі критеріїв професійної значущості та методичної доцільності;

- систематично використовувати народну пісню, як основу навчально-художнього репертуару, інформативного та ілюстративного дидактичного матеріалу;
- використовувати народну пісню в навчальній практичній, дослідницькій, художньо-творчій діяльності школярів з метою осягнення вікового досвіду свого народу.

Отже, роль сучасного вчителя особливо в підготовці до вивчення народно-пісенної музичної творчості дуже вагома, бо саме він є гідом по стежкам фольклору. Чим цікавіше подання матеріалу, чим більше він адаптований, й, водночас, всебічно поданий для школярів та чим активніше залучаються в роботу усі діти, тим ґрунтовнішим буде результат вивчення та осмислення вікового скарбу народу.

Таким чином, вивчення народнопісенної музичної творчості пробуджує любов до життя, енергію національного творення, теплоту серця і ніжність душі. Спостерігаючи за професійним розвитком студентів-музикантів у процесі навчання, ми утверджуємося в переконанні, що звертаючись до фольклорних джерел, працюючи над їх виконанням, студенти сповнюються національною гордістю, стремлінням утверджувати в житті добро, правду і красу.

Отже, зазначимо, що музичне виховання на матеріалі народнопісенної музичної творчості є одним з найпотужніших засобів виховання національної самосвідомості особистості майбутнього педагога-музиканта, оскільки сила впливу народної музики на людину випробувана століттями.

Список використаних джерел

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : Підручник. Київ: ЗАТ «Віпол», 2007. 171 с.
2. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і практика викладання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України, 2008. 274 с.
3. Падалка Г. М. Учитель, музика, діти. Київ : Музична Україна. 1982. 144 с.
4. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в основній школі / навчально-методичний посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2001. 272 с.
5. Рудницька О. П. Формування оцінного ставлення до музики як важливий компонент підготовки майбутнього вчителя. Музика в школі, 1977. №4. С. 104
6. Сисоєва С. О. Основи педагогічної творчості: підручник. Київ: Мінеліум, 2006. 346 с.

ОРГАНІЗАЦІЙНО-ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-БАЯНІСТА

Раструба А. І., Савельєв В. М.

У даній статті досліджуються організаційно-педагогічні умови, які сприяють розвитку виконавської майстерності майбутніх концертмейстерів-баяністів. Автори розглядають значення педагогічного процесу, використання сучасних технологій у навчанні та практичні аспекти формування високого рівня виконавської майстерності.

Ключові слова: *виконавська майстерність, концертмейстер-баяніст, організаційно-педагогічні умови, навчання, сучасні технології, педагогічний процес.*

Актуальність дослідження даної проблеми полягає в тому, що сучасний музичний світ ставить перед виконавцями великі вимоги та конкурентні умови. Оскільки музика продовжує залишатися невід'ємною частиною суспільства та культурного самовираження, роль концертмейстерів-баяністів стає вирішальною у забезпеченні якісних виступів та залученні аудиторії. Відтак, для успішного розвитку та професійної кар'єри майбутніх фахівців важливо розвивати їх виконавську майстерність. Тому, організаційні та педагогічні аспекти відіграють ключову роль у формуванні фахових компетентностей музикантів.

Вивчаючи та впроваджуючи ефективні методи навчання, практичні стратегії, можливості виступу та програми наставництва, можна потенційно підвищити рівень концертних виступів та сприяти розвитку музичної індустрії. Крім того, оскільки технології продовжують формувати ландшафт музичної освіти та виконавства, вивчення конкретних умов, які сприяють зростанню майбутніх концертмейстерів-баяністів, може дати цінну інформацію щодо адаптації до нових тенденцій і викликів.

Варто зазначити, що обрана проблема була мало досліджена в наукових джерелах. Проте існують основні праці, що вивчають техніку гри на баяні (М. Давидов, М. Назаренко, С. Фролов, А. Семешко та ін.) та методики інструментального навчання та виконавства (В. Федоришин, Н. Цюлюпа та ін.).

Сьогодні виконавська майстерність майбутнього концертмейстера-баяніста означає вміння віртуозно виконувати музичні композиції на баяні, тобто мати

високий рівень інструментальної техніки, музичності та виразності в грі. Також важливо мати розвинений музичний слух, уміння працювати як концертмейстером для сольного виконавця, так і в складі музичного, вокального чи хореографічного ансамблю, а також вміння взаємодіяти з аудиторією та дарувати їм незабутні емоції під час виступу.

За цих обставин, педагогічний процес є дуже важливим для розвитку виконавської майстерності майбутнього концертмейстера-баяніста. Як зазначає В. Федоришин [4], він допомагає створити сприятливі умови для вдосконалення технічних навичок виконавця, розвитку музичного слуху, виявлення й розвитку його індивідуальності та художньої самореалізації. М. Малахова [2] переконує, що педагог може спрямовувати здобувача на шлях досягнення високих професійних досягнень, вчить не лише техніці, але й поглиблювати розуміння музичних творів, аналізувати їх і виробляти власне тлумачення. Таким чином, педагогічний процес сприяє формуванню комплексу професійних якостей майбутнього виконавця-баяніста.

Ми погоджуємося з М. Давидовим [1] та С. Фроловим [5] у тому, що професійні якості майбутнього виконавця-баяніста включають в себе відмінний музичний слух, технічну майстерність у грі на інструменті, знання музичних термінів і стилів, здатність до інтерпретації музики, креативний підхід до виконання творів, вміння працювати в команді з іншими музикантами, а також постійне прагнення до самовдосконалення та розвитку свого музичного таланту.

У третьому тисячолітті при підготовці майбутніх фахівців активно застосовують сучасні технології навчання. Не є виключенням і музичне мистецтво, як би не здавалося це абсурдним. Застосування сучасних технологій у навчанні може значно покращити і розвиток виконавської майстерності майбутніх концертмейстерів-баяністів зокрема. Приміром, використання віртуальних інтерактивних платформ для відтворення різних музичних ситуацій і вправ може допомогти студентам змоделювати різні сценарії виконання та отримати миттєвий зворотний зв'язок щодо свого виконання. Також, використання спеціалізованих програмних засобів для аналізу виконання, наприклад, програм для запису та аналізу звуку, може допомогти студентам виявити свої слабкі сторони та покращити їхнє виконання. Більше того, онлайн-курси з використанням відеоуроків і можливістю комунікації з викладачами через віддалені платформи дозволяють здобувачам отримати доступ до кращих викладачів та експертів у даній галузі і покращити свою виконавську техніку.

Отже, сучасні технології в навчанні можуть допомогти майбутнім концертмейстерам-баяністам розвивати свою виконавську майстерність більш ефективно та швидше.

Наукові пошуки спонукали нас до виокремлення специфічних організаційно-педагогічних умов, які сприяють розвитку виконавської майстерності майбутніх концертмейстерів-баяністів та можуть включати в себе:

1. *Наявність професійного педагогічного складу.* Ця умова має вирішальне значення для надання всебічного керівництва та наставництва студентам у вдосконаленні їхніх навичок та досвіду гри на баяні. Значну роль у формуванні та успішності початківців концертмейстерів-баяністів відіграє саме досвід і відданість педагогічного колективу.

2. *Індивідуалізований підхід до навчання.* Цей підхід зосереджується на пристосуванні освіти до конкретних потреб і здібностей кожного здобувача, дозволяючи персоналізувати навчання та максимізувати освітні результати. Також даний підхід наголошує на розумінні унікальних сильних і слабких сторін кожного студента та відповідній адаптації педагогічних методів навчання.

3. *Можливість регулярних виступів перед аудиторією для отримання практичного досвіду та покращення майстерності.* Ця особливість організаційно-педагогічної умови дійсно є дуже важливою для підготовки майбутніх концертмейстерів-баяністів. Регулярні виступи перед аудиторією допомагають студентам отримати необхідний практичний досвід, звикнути до виступів на сцені та покращити свою майстерність. Це дає можливість набути додаткового досвіду і впевненості, які важливі для успішної кар'єри в музичній галузі.

4. *Збалансована освітня програма, яка включає як практичні, так і теоретичні заняття.* Це гарантує, що студенти отримають всебічну освіту, яка готує їх до успіху в кар'єрі професійних музикантів.

5. *Постійний саморозвиток.* Це означає, що студенти мають постійно вдосконалювати свої компетентності, самостійно вивчати нові матеріали й прагнути до професійного росту. Така умова сприяє підвищенню рівня кваліфікації та підготовки майбутніх концертмейстерів-баяністів до успішної професійної діяльності.

6. *Використання сучасних технологій.* Ця умова відображає сучасні підходи до навчання, що дозволяють студентам отримувати доступ до широкого спектру інформації, використовувати інтерактивні засоби для вивчення музики, а також розвивати свої навички та таланти за допомогою інноваційних засобів. Такий

підхід сприяє більш ефективному і цікавому процесу навчання майбутніх концертмейстерів-баяністів.

Отже, використання даних організаційно-педагогічних умов при підготовці майбутніх концертмейстерів-баяністів допоможе їм максимально реалізувати свій творчий потенціал та стати успішними виконавцями та концертмейстерами.

Тож, можемо сформулювати декілька практичних порад початківцям-концертмейстерам, для постійного професійного зростання і набуття практичного досвіду, які полягають у дотриманні декількох кроків:

- *Опануйте свій інструмент.* Регулярно тренуйтеся на баяні, щоб покращити свої технічні навички та музикальність. Ознайомтеся з широким спектром репертуару та стилів.

- *Вивчайте музичну теорію.* Розуміння музичної теорії допоможе вам ефективніше аналізувати та інтерпретувати музичні твори. Це також покращить вашу здатність спілкуватися з іншими музикантами в ансамблі.

- *Розвивайте навички аудіювання.* Тренуйте свій слух, слухаючи та підбираючи різні типи музики, включаючи виконання відомих концертмейстерів і баяністів. Дізнайтеся про їхні інтерпретації та музичний вибір.

- *Співпрацюйте з колегами.* Приєднуйтеся до вокальних чи хореографічних ансамблів, щоб отримати досвід роботи з різними типами виконавців. Це допоможе вам зрозуміти динаміку групових виступів і вдосконалити навички гри в ансамблі.

- *Зверніться за порадою до наставників.* Знайдіть авторитетного вчителя або наставника, який може надати поради та відгуки про вашу гру. Вони можуть допомогти вам вдосконалити вашу техніку, музичну інтерпретацію та виконавські навички.

- *Регулярно виступайте.* Шукайте можливості виступати на концертах та інших заходах, щоб продемонструвати свої навички та отримати сценічний досвід. Виступ перед аудиторією допоможе зміцнити вашу впевненість і артистичність.

- *Постійно навчайтеся.* Будьте в курсі останніх тенденцій у музиці, відвідуйте семінари, вебінари, майстер-класи та музичні воркшопи, щоб розширити свої знання та спілкуватися з іншими музикантами.

Отже, дотримуючись цих кроків і присвятивши себе практиці та вдосконаленню, можна стати високопрофесійним концертмейстером-баяністом вокального чи хореографічного ансамблю або сольного виконавця.

Список використаних джерел

1. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах: українська академічна школа : підручник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III – IV рівнів акредитації. Вид 2-ге, доп., випр. Луцьк : Волин. обл. друк, 2010. 600 с.
2. Малахова М. О. Формування професійних компетентностей студентів у навчальних інструментальних колективах. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція* : матеріали Всеукр. заоч. наук. конф. Київ, 20 квітня 2021 р. Київ : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2021. С. 98–100.
3. Назаренко М. П. Формування готовності майбутнього вчителя музики до інструментально-виконавської діяльності на основі інтегративного підходу: дис. ... канд. наук: 13.00.04. Кіровоград, 2009. 220 с.
4. Федоришин В. І. Формування виконавської майстерності студентів музично-педагогічних факультетів у процесі колективного музикування: автореф. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2006. 18 с.
5. Фролов С. Формування акомпаніаторських навичок баяніста: навч. пос. Суми : Мрія-1, 2012. 222 с.
6. Цюлюпа Н. А. Педагогічні умови формування методичної компетентності майбутнього вчителя музики в процесі інструментальної підготовки: дис. ... канд. пед наук: 13.00.02. Київ, 2009. 236 с.

ЗАГАЛЬНІ ПРИНЦИПИ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ТА ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Раструба Т. В.

У даній статті досліджуються загальні принципи розвитку виконавської майстерності в процесі вокальної та диригентсько-хорової підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва. Аналізуються ключові аспекти фахової підготовки, такі як технічні вміння, музична інтерпретація, вокальна та диригентська техніка, а також емоційна та виразна комунікація з аудиторією. Автор розглядає роль інноваційних методик та підходів у покращенні професійної підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва та сприянні їхньому успішному виконавському розвитку. Результати дослідження демонструють важливість врахування цих принципів у процесі навчання для підвищення якості музичної освіти та підготовки кваліфікованих педагогів.

Ключові слова: *виконавська майстерність, вокальна підготовка, диригентсько-хорова підготовка, майбутні викладачі музичного мистецтва, інновації.*

Музична освіта є однією з важливих галузей, яка формує майбутнє музичного мистецтва країни і світу. Одним із ключових елементів цієї проблеми є підготовка майбутніх викладачів музичного мистецтва, які не лише передають свої знання, але й надихають до творчості та розкривають таланти майбутнього покоління. У цьому контексті велике значення має розвиток виконавської майстерності, яка формується в процесі вокальної та диригентсько-хорової підготовки у вищій школі.

Узагальнення наукових досліджень, проведених у відповідній галузі, дозволяє визначити основні напрямки розвитку означеної проблеми. Так, теоретичні та методичні основи фахової підготовки у галузі музичної педагогіки були вивчені та розроблені такими вченими, як А. Козир, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Щолокова та ін. О. Васильєва дослідила історичні аспекти диригентсько-хорового мистецтва в педагогіці. А. Соколова, Т. Смирнова та Л. Ярошевська також звернулися до цієї теми.

Принципи вокально-хорової підготовки студентів музично-педагогічних факультетів та методика навчання у хоровому класі досліджувалися А. Болгарським, Л. Байдою, Є. Карпенком та ін. Водночас, роботи Я. Володченка, В. Доронюка, П. Заболотного, Л. Костенко, Л. Шумської та ін. присвячені розробці методів викладання хорового диригування. Методичні ж аспекти вокально-хорової роботи з дитячим хором розглядалися у роботах А. Кушки, С. Світайло, Є. Плющика, І. Топчієвої та ін.

Проблематика вокального навчання детально досліджувалась у різних аспектах: від фізіології та техніки голосу (П. Дук, І. Комаревич, Л. Зарицький, В. Тринос, Л. Тринос, Д. Люш та інші); до біофізичних, фізіологічних і акустичних аспектів, що стосуються вокального апарату (М. Грачова, Д. Люш, В. Морозов, Ю. Юцевич та інші). Крім того, вивчаються процеси розвитку та формування співацьких здібностей у наукових працях В. Антонюк, Л. Василенко, О. Прядко, Г. Стасько, О. Стахевича, П. Троніної, Ю. Юцевича та інших дослідників.

Тож, ми бачимо, що у сучасному світі зростає попит на компетентних педагогів, майстрів своєї справи, які б не лише мали глибокі теоретичні знання, але й володіли високим рівнем виконавської майстерності. Зважаючи на це, дослідження загальних принципів розвитку виконавської майстерності в процесі вокальної та диригентсько-хорової підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва стає надзвичайно актуальним. Вивчення цієї проблеми сприятиме підвищенню якості музичної освіти та підготовці кваліфікованих педагогів, які зможуть професійно впливати на розвиток музичного мистецтва у майбутньому.

Аналіз наукових досліджень [1; 3; 5; 7; 8] дозволив нам виокремити загальні принципи розвитку виконавської майстерності в процесі вокальної та диригентсько-хорової підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва, до яких відносяться:

1. *Індивідуалізація навчання.* Адаптація освітнього процесу до особистих потреб та здібностей кожного студента для максимально ефективного розвитку його виконавських навичок.

2. *Систематичність.* Постійна практика та повторення, спрямовані на поступове вдосконалення виконавської техніки та розвиток музичного виразу.

3. *Комплексний підхід.* Врахування не лише технічних аспектів виконавства, але й музичної інтерпретації, виразності та відчуття стилю виконуваного твору.

4. *Спрямованість до високої якості.* Прагнення до досягнення високих стандартів виконавської майстерності шляхом постійного вдосконалення техніки та виразності.

5. *Стимулювання творчого підходу.* Заохочення студентів до експериментування, самостійності та індивідуального музичного вираження.

6. *Взаємодія та співпраця.* Підтримка колективного навчання та співпраці між студентами, викладачами та колегами для спільного досягнення виконавських цілей.

Тож, доречно описати основні характеристики та функції означених принципів. Так, індивідуалізація навчання дозволяє кожному студенту розвивати свої виконавські здібності на основі особистих потреб та особливостей. Систематичність забезпечує постійне вдосконалення навичок через регулярну практику та тренування. Комплексний підхід враховує всі аспекти виконавства, що сприяє сталому зростанню виконавської майстерності. Спрямованість до якості сприяє досягненню високих стандартів виконавської майстерності та підвищенню професійного рівня. Стимулювання творчого підходу сприяє розвитку індивідуальності та музичної експресії кожного студента. Взаємодія та співпраця сприяє розвитку вмінь співпраці та колективної музичної діяльності, що є важливими для майбутнього викладацького досвіду.

Звідси, варто зупинитися на ключових аспектах фахової підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва, які спеціалізуються на співі та хоровому диригуванні. Вони вміщують: вокальну техніку (оволодіння правильною дихальною технікою, артикуляцією, роботою над інтонацією та виконавською майстерністю для досягнення оптимального вокального звучання) (за Н. Овчаренко [5]); музичну інтерпретацію (розуміння та передача музичних ідей, виразності та драматизму через виконавську майстерність та музичну чутливість) (за А. Козир [3]); хорове диригування (організація та керування хоровим ансамблем, включаючи репетиційне планування, роботу над хоровим звучанням, динамікою та інтонацією) (за Т. Смирновою [8]); теоретичну підготовку (знання основ музичної теорії, гармонії, історії музики та інших теоретичних аспектів, які допомагають розуміти та аналізувати музичні твори) (за М. Печенюк [7]); педагогічні навички (освоєння методів викладання музики, розвиток способів музичної комунікації з учнями, уміння створювати навчальні плани та оцінювати прогрес студентів) (за В. Доронюк, Л. Серганюк, Ю. Серганюк [2]); творчий підхід (спроможність стимулювати та розвивати творчий потенціал учнів, а також власний творчий розвиток у якості музиканта та викладача) (за Г. Падалкою [6]).

Ми погоджуємося із А. Болгарським [1] у тому, що ці аспекти взаємодіють у освітньому процесі, забезпечуючи комплексний підхід до підготовки майбутніх

викладачів музичного мистецтва, який сприяє їхньому успішному професійному розвитку та ефективному викладанню.

Сьогодні не можемо не озвучити той факт, що сучасна освіта модернізується та оновлюється, застосовуючи сучасні технології. Відповідно інноваційні методи та підходи в музичній освіті є ключовими для підвищення якості навчання та сприяння успішному розвитку майбутніх викладачів музичного мистецтва у виконавській сфері. Ці інновації можуть включати в себе використання сучасних технологій у освітньому процесі, впровадження інтерактивних методів навчання, а також створення спеціалізованих програм та курсів, спрямованих на розвиток виконавських навичок та музичної креативності.

Водночас, інноваційні підходи дозволяють викладачам музики залучати студентів до активної участі в освітньому процесі, стимулюючи їхні творчість та самовираження. Вони сприяють розвитку критичного мислення, творчого підходу до виконавства та вдосконаленню технічних навичок. Крім того, інноваційні методи дозволяють використовувати індивідуалізований підхід до навчання, враховуючи потреби та можливості кожного студента окремо.

Таким чином, загальною метою використання інновацій у музичній освіті є створення стимулюючого, надихаючого навчального середовища, яке сприяє активному розвитку музичних здібностей та успішному професійному зростанню майбутніх викладачів музичного мистецтва.

Висновок нашого дослідження засвідчує важливість урахування загальних принципів розвитку виконавської майстерності в процесі вокальної та диригентсько-хорової підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва. Врахування цих принципів допомагає підвищити якість музичної освіти та забезпечити підготовку кваліфікованих педагогів, які здатні ефективно впливати на розвиток музичних здібностей та творчого потенціалу майбутніх музикантів. Індивідуалізація навчання, систематичність, комплексний підхід, прагнення до якості, стимулювання творчого підходу, взаємодія та співпраця відіграють ключову роль у формуванні виконавських навичок та професійного зростання майбутніх педагогів музичного мистецтва. Дотримання цих принципів сприятиме створенню сприятливого навчального середовища, яке спонукає студентів до досягнення високих стандартів виконавської майстерності та формування особистості як професійного музиканта та викладача.

Список використаних джерел

1. Болгарський А. Компетентнісний підхід до музично-виконавської підготовки майбутнього вчителя музики. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI ст.*, 2014. С. 572–580.
2. Доронюк В., Серганюк Л., Серганюк Ю. Диригент шкільного хору: навчальний Івано-Франківськ : Видавництво «Плай» ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2009. 490 с.
3. Козир А. В. Професійна майстерність учителів музики: теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти. Київ: НПУ, 2008. 380 с.
4. Мартиненко І. Засоби діагностики навчальних успіхів студентів факультету мистецтв з диригентсько-хорових дисциплін («хорове аранжування»). *Professional Art Education*. 1(1), 2020. С. 36–42.
5. Овчаренко Н. Теоретико-методологічні засади професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності. Дис. ... доктор. пед. наук: 13. 00. 04 Кривий Ріг: Криворізький педагогічний інститут Державного вищого навчального закладу «Криворізький національний університет», 2016. 574 с.
6. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтв (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України, 2008. 274 с.
7. Професійно-педагогічна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва : монографія / Печенюк М. А. та ін.; за заг. ред. В. М. Лабунця. Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2020. 240 с.
8. Смирнова Т. Теоретичні і методичні засади диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах: дис... д-ра пед. наук: 13.00.04 Київ. Інститут педагогіки і психології професійної освіти АПН України, 2004. 400 с.

РОЗВИТОК ЦИФРОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ РОБОТИ З ДІТЬМИ

Раструба Т. В., Колесник Є. В.

У статті розглянуто важливість розвитку цифрової компетентності майбутніх вчителів музичного мистецтва у контексті вокально-хорової роботи з дітьми. Автори досліджують вплив цифрових технологій на навчання та розвиток музичних навичок у дітей, а також пропонують практичні рекомендації щодо використання цифрових інструментів у освітньому процесі.

Ключові слова: цифрова компетентність, вчителі музичного мистецтва, музичне мистецтво, вокально-хорова робота, діти, цифрові технології, навчання.

У сучасному світі роль вчителя стає все більш суттєвою для розвитку особистості дитини, які щоденно стикаються із новітніми технології. Не оминає ця проблематику й вчителів музичного мистецтва. Поглиблене вивчення вокально-хорової роботи в контексті цифрової компетентності допомагає їм створити навколишнє середовище, яке не тільки зацікавлює учнів, але й підвищує їхню музичну та технологічну грамотність. Дослідження цієї проблеми спрямоване на вдосконалення методів навчання вчителів музичного мистецтва, щоб вони могли краще впроваджувати цифрові інструменти в свою практику та ефективно комунікувати зі своїми учнями у вокально-хоровій діяльності.

У сфері мистецької освіти, деякі автори, такі як А. Болгарський, С. Горбенко, О. Гребенюк, С. Грозан, Л. Лабінцева, О. Ляшенко, О. Кузнецова, К. Кушнір, М. Михаськова, Л. Пастушенко, О. Щолокова та інші, зосереджують увагу на різних аспектах формування фахової компетентності майбутніх фахівців у цій сфері. Їхні дослідження стосуються таких питань, як: розвиток професійно-педагогічної майстерності учителя музики; залучення студентів мистецьких вишів до художньої самоосвіти як засобу розвитку їхньої фахової компетентності; формування навичок саморозвитку у майбутніх фахівців мистецької освіти; розвиток професійної компетентності майбутніх вчителів музичного мистецтва через виконавську практику та інші аспекти.

Про важливість інтеграції інформаційно-комунікаційних технологій у освітній процес майбутніх вчителів, зокрема і музичного мистецтва наголошують як вітчизняні вчені (Л. Гаврілова, Т. Зінська, Н. Неделюк, С. Поп, І. Пашенко, Н. Попович, Н. Філіппенко, О. Шарабайко та ін.), так і зарубіжні (Георге Діма (Румунія), А. Муріло-

Рібес, М. Піано-Галан і Н. Бербел-Гомес (Іспанія), Дж. Джулія, Т. Супріяді та П. Ісвара (Індонезія), Р. Крауфорд (Австралія) та ін.).

Розвиток цифрової компетентності майбутніх вчителів музичного мистецтва у контексті вокально-хорової роботи з дітьми є надзвичайно важливим в сучасному світі. Знання цифрових технологій дозволяє вчителям зробити уроки більш цікавими та візуально привабливими для учнів. Вони можуть використовувати спеціальні програми та додатки для створення музичних колажів, аранжування вокальних партій та навіть для віртуальних музичних студій (Canva, Sight Singing Pro, Music Writer – Music Composer, Music Scor & Tab Editor, Up tempo: Pitch, Speed Changer, Music Audio Editor, Pony Modile, Jamboard, Movavi Clips, Inspiration, Plickers, Kahoot, H5P, Poodll, TurnItIn, Plickers та ін.). Крім того, цифрова компетентність, як говорить Н. Попович [4], допомагає викладачам спрощувати освітній процес та викладання музики, забезпечує доступ до великої кількості ресурсів та матеріалів для навчання. Водночас, використання цифрових інструментів також дозволяє індивідуалізувати підхід до кожної дитини, враховуючи її особистісні потреби та можливості.

Звідси, розвиток цифрової компетентності у майбутніх вчителів музичного мистецтва дозволить підвищити ефективність вокально-хорової роботи з дітьми, зробить процес навчання більш цікавим та продуктивним.

Беззаперечним є той факт, що цифрові технології також полегшують дітям вивчення різних музичних жанрів і стилів з усього світу. Вони можуть слухати різноманітну музику, співпрацювати з іншими музикантами онлайн і навіть брати участь у віртуальних музичних заняттях і воркшопах. Це знайомство може допомогти дітям розвинути ширше сприйняття музики та розвинути їхню творчість і музичні здібності. Однак, важливо зазначити, що надмірний час перед екраном і залежність від цифрових пристроїв також можуть мати негативний вплив на розвиток учнів. У цьому сенсі батькам і педагогам дуже важливо знайти баланс між використанням цифрових технологій для навчання та залученням дітей до інших видів діяльності, які сприятимуть їх загальному розвитку.

Проте, ми переконані, що цифрові технології мають потенціал для значного покращення музичного навчання та розвитку дітей, надаючи їм нові можливості досліджувати, творити та розвиватися як музиканти.

Аналіз дослідженої проблеми дозволив нам сформулювати декілька практичних порад щодо використання цифрових засобів у освітньому процесі майбутніх учителів музичного мистецтва в контексті вокально-хорової роботи з дітьми:

1. *Створення відеоуроків для вокально-хорової роботи.* Це можуть бути розробки відеоуроків, де демонструються основні вокальні техніки та вправи для дітей, що буде сприяти кращому засвоєнню матеріалу та можуть бути використані для самостійного опрацювання вдома.

2. *Використання онлайн-ресурсів для нотної грамоти та аранжування пісень.* Використання спеціалізованих веб-ресурсів для навчання нотної грамоти та навчання аранжуванню музики сприяє розвитку музичних навичок та креативності.

3. *Створення віртуальних хорових груп.* Використання платформ для онлайн-спілкування дозволяє формувати віртуальні хорові групи, де діти можуть вчитися виконувати хорові композиції й взаємодіяти один з одним та з викладачем навіть на відстані.

4. *Використання мобільних додатків для тренування співу та музичного слуху.* Це може стати ефективним інструментом самостійної практики для дітей.

5. *Використання інструментів цифрового запису та зворотного зв'язку.* Це допоможе учням аналізувати та вдосконалювати свої вокальні виступи. Надання зворотного зв'язку через цифрові платформи може покращити процес навчання.

6. *Віртуальні майстер-класи, екскурсії та вебінари.* Це може збагатити навчання та надати дітям можливість отримати корисні поради та інструкції безпосередньо від професіоналів.

7. *Впровадження віртуальних платформ для співпраці* (Google Classroom, AcademyOcean LMS, Moodle, Open edX, ReadyTo!, Trello, Zoom, LearningApps, Edmodo, Classtime, Survio). Це може допомогти учням практикувати ансамблевий спів і розвивати свої хорові навички дистанційно, а вчителю контролювати освітній процес та моніторити прогрес учнів.

Нам видається, що ці практичні поради можуть допомогти майбутнім учителям музичного мистецтва ефективніше використовувати цифрові технології в своїй практичній діяльності та забезпечити якісне навчання та розвиток своїх учнів у сфері вокально-хорової роботи.

Сьогодні, як наголошують Л. Гаврілова та В. Федоришин [1], Т. Зінська [2], І. Пашенко [3], Н. Філіппенко [5], одним із способів досягти удосконалення методів навчання для вчителів музичного мистецтва для кращої інтеграції цифрових інструментів у свою практику та ефективного спілкування з учнями під час вокально-хорової діяльності є надання комплексних навчальних програм, які

зосереджуються як на технічних навичках, пов'язаних із цифровими інструментами, так і на ефективних стратегіях спілкування зі здобувачами. Крім того, створення підтримуючої мережі, де вчителі можуть ділитися досвідом, ресурсами та найкращими практиками, також може значно підвищити їхні викладацькі здібності в музичній освіті [6; 7]. Також, постійно адаптуючи та розвиваючи методи навчання для включення цифрових інструментів та ефективних комунікаційних стратегій, вчителі музичного мистецтва можуть створити більш захоплюючий та збагачувальний досвід навчання для своїх учнів.

У результаті проведеного дослідження стало очевидним, що розвиток цифрової компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва у контексті вокально-хорової роботи з дітьми має велике значення для підвищення якості музичної освіти. Впровадження цифрових технологій у освітній процес дозволяє зробити навчання більш доступним, ефективним та привабливим для учнів, сприяє розвитку їхніх музичних здібностей та креативного потенціалу. Це також відкриває широкі можливості для використання інтерактивних методів навчання, створення віртуальних навчальних середовищ та спільної музичної творчості.

Отже, зростання рівня цифрової компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва є важливим завданням сучасної освіти, що сприятиме підготовці кваліфікованих педагогів, здатних ефективно впроваджувати інноваційні підходи у викладанні та забезпечити повноцінний музичний розвиток молодого покоління.

Список використаних джерел

1. Гаврілова Л., Федоришин В. Проблема формування професійної компетентності майбутніх учителів музики засобами комп'ютерних технологій у теорії вітчизняної мистецької освіти. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти: збірник наукових праць*. Вип. 5. Ч. 1. ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет», Слов'янськ, 2017. С. 213–225.
2. Зінська Т. Інформаційно-комунікативні технології у сучасній музичній освіті. Міжн. наук.-практ. конф. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*. Київ, 2014. С. 456–460.
3. Пащенко І. Комп'ютерні технології у системі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Вісник Черкаського університету*, 2017. № 3. С. 100–104.

4. Попович Н. Інформаційно-творче освітнє середовище як умова професійно-творчої самореалізації фахівця з музичного мистецтва. *Інформаційні технології і засоби навчання*. Т. 69, 2019. № 1, С. 92–99.

5. Філіппенко Н. Інформаційно-комунікаційні технології навчання музичного мистецтва: досвід Польщі. Порівняльно-педагогічні студії. № 2. 2012. С. 22–27.

6. Nedelcuț N., Pop C. G. Educators' Training Programs for Integrating ICT in the Field of Music. *ICT in Musical Field*, Vol. 10, nr. 1, 2019. P. 15–24.

7. Crawford R. Rethinking teaching and learning pedagogy for education in the twenty-first century: blended learning in music education. *Music Education Research*. Vol. 19, Issue 2, 2017. P. 195–213.

ФОРМУВАННЯ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ У ПРОЦЕСІ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ

Світайло С. В.

У нинішніх умовах соціалізації особистості набула актуальності й поширення компетентнісна парадигма освіти, згідно з якою критерієм рівня підготовки фахівців постає їхня компетентність. Компетентність не зводиться тільки до набутих знань і навичок, хоч саме вони становлять її основу. Ідеться передусім про готовність фахівця своєчасно і адекватно застосовувати їх.

У науковій літературі досить ґрунтовно описані моделі професійної компетентності як складного, багатокомпонентного явища [2], а також досліджено проблеми диригентсько-хорової підготовки в системі мистецької та музично-педагогічної освіти.

Педагог-хормейстер має володіти спеціальними компетенціями працювати з хоровим колективом, зокрема з дитячим, шкільним хором (ансамблем). Творча природа музичного виконавства надає можливість вчителю музичного мистецтва своєю творчістю активно впливати на учнів за допомогою оригінальної інтерпретації і виконання музичного твору, адже його здатність як виконавця оригінально інтерпретувати і яскраво втілювати музичні твори значною мірою зумовлена його світоглядом, професійними знаннями, уміннями й навичками, ціннісними орієнтаціями, загальною культурою, емоційно-вольовими якостями, які в комплексі й становлять внутрішній світ особистості педагога.

Таким чином, фахову компетентність учителів музичного мистецтва доцільно структурувати відповідно до педагогічних і хормейстерських складових їхньої роботи з музичного розвитку засобами вокально-хорового співу. Тому так важливо сформувати в них художньо-естетичні, методично-організаційні й хормейстерські фахові компетентності. Вони ґрунтуються на системних знаннях з історії музики, зокрема й хорової, а також вокально-хорових творів для дітей, з методики роботи з дитячим хором/ансамблем, розвитку вокальних здібностей співаків (музичного слуху, інтонування, звуковедення, відчуття строю тощо), з аналізу та інтерпретації хорових творів. Ці знання становлять теоретичну основу для формування практичних здатностей майбутніх учителів музичного мистецтва.

Організаційно-методичні компетентності передбачають здатність аналізувати вокально-хорові твори за жанрово-стильовими ознаками з урахуванням мистецького

контексту його створення та особливостей індивідуального стилю композитора, співвідносити їх з реальними виконавськими можливостями школярів (чи дитячого хорового колективу); здатність визначати мету і завдання навчально-творчої роботи вчителя музичного мистецтва з окремим учнем (співачом хору) чи групою учнів під час уроків музичного мистецтва (з хоровою партією – під час репетицій шкільного хору); здатність добирати репертуар відповідно до виконавських можливостей співаків чи хору загалом, планувати й організовувати уроки музичного мистецтва та індивідуальні заняття з окремими учнями (чи шкільним хором). Хормейстерські компетентності майбутніх педагогів – це здатність діагностувати музичні здібності учнів (чи співаків шкільного хору), розвивати їх вокально-слухові здібності, сприяти музичному розвитку; формувати й розвивати дитячий хоровий колектив; навчати учнів розуміти художні особливості виконуваних хорових творів. Для цього вони засвоюють такі спеціальні дисципліни: хорове диригування, хоровий клас, хорова література, хорознавство та хорове аранжування, аналіз та інтерпретація хорових творів, постановка голосу, хоровий клас.

Принципово важливого значення набувають навчальні курси з історії української хорової музики, методики роботи з дитячим хором. У навчальній програмі з історії української хорової музики доцільно передбачити жанрово-стильовий принцип викладання матеріалу, теоретичну характеристику та історію розвитку основних жанрів хорової музики, вокально-хорові твори для дітей, а в курсі з методики роботи з дитячим хором – аналіз та інтерпретацію вокально-хорових творів. З метою успішного формування фахової компетентності слід активізувати самостійну роботу студентів над навчально-методичною літературою, хоровими партитурами, над прослуховуванням та аналізом вокально-хорових творів. Це сприятиме збагаченню хорознавчого тезаурусу як теоретичної основи для набуття практичних здатностей здійснювати музичний розвиток школярів засобами вокально-хорового співу, ціннісно сприймати вокально-хорові твори за естетичними критеріями (здійснювати музично-теоретичний, вокально-хоровий, виконавський аналіз), виявляти їх виховний потенціал, визначати стан музичного розвитку творчої індивідуальності школярів, творчої самореалізації студентів у практичній діяльності, виявленню їх творчої індивідуальності шляхом актуалізації особистісного і професійного потенціалу, набутого у процесі диригентсько-хорової підготовки.

На основі такого комплексного підходу вони зможуть скласти виконавський план, тобто добирати відповідні прийоми і засоби роботи над вокально-хоровим твором. Крім того хормейстер, готуючись втілити свій творчий задум у хоровому звучанні, має зважати на реальні можливості конкретного хорового колективу, враховувати склад хору, діапазони голосів, їх теситурні можливості.

Таким чином, фахова компетентність майбутніх учителів музичного мистецтва, які здобувають диригентсько-хорову підготовку, відповідає змісту, меті і завданням їхньої діяльності з музичного розвитку школярів засобами вокально-хорового співу.

Список використаної літератури

1. Бех І. Д. Теоретико-прикладний сенс компетентнісного підходу в педагогіці. *Педагогіка і психологія*. 2009. № 2. С. 27–33.
2. Кроки до компетентності та інтеграції в суспільство / За ред. І. Єрмакова. Київ., 2000. 380 с.
3. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія. Київ. 2006. 432 с.
4. Смирнова Т. А. Теорія та методика диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах : психолого-педагогічний аспект : монографія. Горлівка. 2008. 445 с.
5. Щолокова О. П. Професійна компетентність як стратегічний напрямок модернізації мистецької освіти України. *Вісник Глухівського державного університету*. Глухів: ГДПУ, 2006. Вип. 8. С. 19–23.

ДОСЛІДЖЕННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МУЗИЧНИХ ДИСЦИПЛІН

Скорик Т. В.

У статті розглянуто сутність, складники та рівні сформованості інструментально-виконавської компетентності майбутнього педагога-музиканта. Розкрито сутність поняття «інструментально-виконавська компетентність» і особливості компетентнісного вектора музично-виконавській діяльності студентів. Визначено критерії, показники та рівні сформованості інструментально-виконавської компетентності, окреслено шляхи її формування в процесі фахової підготовки майбутнього педагога-музиканта.

Ключові слова: *інструментально-виконавська компетентність, рівні сформованості інструментально-виконавської компетентності, викладач музичних дисциплін, педагог-музикант.*

Інструментально-виконавська компетентність майбутніх викладачів музичних дисциплін є важливою складовою професійної діяльності, оскільки забезпечує реалізацію музично-освітньої функції на якісному рівні.

У наукових дослідженнях обґрунтовано впровадження методик формування у майбутніх учителів музики навичок інструментального виконавства (О. Бурська, Л. Гусейнова, В. Лапченко, І. Мостова, М. Назаренко, Г. Ніколаї, А. Омельченко, В. Федоришин, О. Щербініна та ін.); визначено наукові підходи до програм з інструментально-виконавських дисциплін (Н. Гуральник, Г. Падалка, О. Шрамко, М. Шумський та ін.); обґрунтовано психологічні аспекти формування музичних та творчих здібностей (В. Моляко, О. Музика та ін.), досліджено процес розвитку умінь та знань студентів в класі зі спеціального інструменту (І. Гринчук, В. Крицький, О. Ляшенко, Н. Мозгальова, Н. Сегеда та ін.) тощо. Вважаємо за необхідне обґрунтувати та дослідити інструментально-виконавську компетентність майбутніх викладачів музичних дисциплін.

О. Рудницька визначає музично-виконавську діяльність, як єдність музичних знань, виконавських якостей та музично-виконавського досвіду [2, с. 14].

Інструментально-виконавську компетентність викладача розглядають як одну із спеціалізовано-професійних компетентностей, що передбачає готовність до вільного використання музичного інструмента (інструментів) у професійній діяльності. Вияв інструментально-виконавської компетентності залежить від рівня сформованості таких компетенцій: програмово-репертуарних (знання інструментального репертуару; уміння здійснювати аналіз інструментальних творів тощо); технічно-виконавських (техніка гри, виконавський стиль, виконавська постановка; аналітико-слухові навички; здатність до самокоригування); інтерпретаційних (художньо-виконавська інтерпретація музичних творів: втілення авторського задуму композитора через доцільне використання виконавської техніки та виражальних засобів); інструментально-методичних (володіння методикою навчання гри на музичному інструменті учнів, дотримання принципів музичної педагогіки; знання методів та засобів організації музичної діяльності учнів); концертмейстерських (навички ансамблевої гри; акомпанування солістам (вокалістам, інструменталістам), творчим колективам); сценічних (готовність до концертно-виконавської діяльності (внутрішня налаштованість, артистизм), здійснювати керівництво концертно-виконавською діяльністю учнів) [1].

У структурі інструментально-виконавської компетентності майбутніх викладачів музичних дисциплін дослідники виділяють кілька компонентів: а) пізнавально-комунікативний, б) емоційно-ціннісний (здатність до емоційно-естетичного переживання в процесі пізнання, сприйняття й виконання творів музичного мистецтва тощо); в) мотиваційно-вольовий (мотиваційна сфера особистості, що розкриває ставлення до музично-виконавської діяльності тощо); г) практично-регулятивний (готовність студентів до входження в активні форми музичної діяльності, уміння обирати доцільні ігрові прийоми для виконання художньо-творчих завдань, контролювати й коригувати власну виконавську поведінку тощо) [3].

Структура та зміст інструментально-виконавської компетентності дозволяє схарактеризувати критерії (когнітивний, особистісно-мотиваційний, виконавсько-діяльнісний, рефлексивно-коригувальний), рівні (низький, середній, достатній) та показники сформованості даного конструкту (таблиця 1)

Таблиця 1

Критерії, рівні та показники сформованості інструментально-виконавської компетентності

<i>Критерій</i>	<i>Низький рівень</i>	<i>Середній рівень</i>	<i>Достатній рівень</i>
Когнітивний критерій	На низькому рівні володіє музично-теоретичними знаннями, плутається у музичних термінах	Володіє достатніми музично-теоретичними знаннями, розуміється на музичних термінах, але плутається у визначеннях	Рівень музично-теоретичних знань на достатньому або високому рівні, чітко дає визначення музичних термінів, може їх обґрунтувати
Особистісно-мотиваційний	Музичні здібності мають низькі показники, особиста мотивація до розвитку відсутня	Мотивація, музичні здібності та особисті якості музиканта-виконавця на середньому рівні	Виявлені гарні музичні здібності та чітка мотивація до виконавського саморозвитку
Виконавсько-діяльнісний	Середній бал оцінювання – 60-74; Кількість концертних виступів – 0-1 за рік	Середній бал оцінювання – 75-81; Кількість концертних виступів – 3-4 за рік	Середній бал оцінювання – 82-100; Кількість концертних виступів – 4-5 за рік
Рефлексивно-коригувальний	Нездатність зробити адекватний аналіз власної інструментально-виконавської діяльності та усунути недоліки	Здатність зробити адекватний аналіз власної інструментально-виконавської діяльності, але частково сформована здатність до самостійної роботи над усуненням недоліків та самовдосконаленням	Здатність зробити адекватний аналіз власної інструментально-виконавської діяльності, сформована здатність до самостійної роботи над усуненням недоліків та самовдосконаленням

Експериментальна робота проводилась на базі факультету дошкільної, початкової освіти та мистецтв Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка. До експерименту були залучені здобувачі ВО факультету дошкільної, початкової освіти та мистецтв спеціальності «Музичне мистецтво» освітнього ступеня «бакалавр» і «магістр».

Для визначення рівнів сформованості інструментально-виконавської компетентності було запропоновано авторську анкету «Діагностика фахових знань в галузі музичного мистецтва та готовності до концертно-виконавської діяльності», проаналізовано записи концертних виступів здобувачів вищої освіти та результати академічних концертів. Співставлення результатів різних методів дослідження дозволило зробити узагальнені результати щодо сформованості інструментально-виконавської компетентності педагогів-музикантів.

Матеріали дослідження дозволили стверджувати про наявність у студентів стійких знань з історії зарубіжної музики, історії української музики та культури, знання видатних інструментальних творів зарубіжних і українських класиків, фольклору, теорії музики, гармонії, поліфонії, методики викладання фаху, проте недостатність концертної практики, роботи у музичних колективах, труднощі у вияві сценічної майстерності. Загальні результати дослідження: 45 % студентів мають достатній рівень сформованості інструментально-виконавської компетентності, 35 % – середній, 20 % – низький.

Підсумовуючи результати діагностування можна зробити наступні висновки:

- студенти усвідомлюють актуальність проблеми формування інструментально-виконавської компетентності, мають знання та навички, які дозволяють її розвивати;
- формування інструментально-виконавської компетентності у закладі вищої освіти залежить від особистісних якостей, мотивації, підбору ефективних методів виконавської самопідготовки, ставлення до концертної діяльності та майбутньої професії.

За результатами дослідження було визначено напрями удосконалення інструментально-виконавської компетентності майбутніх педагогів-музикантів:

1. Випереджувальний характер навчання у класі інструментальної підготовки.
2. Спрямування на виконавський саморозвиток та самопідговку здобувачів ВО.
3. Уведення до підготовки майбутніх педагогів-музикантів освітніх компонентів, спрямованих на оволодіння науково-методичними знаннями та інструментально-виконавською майстерністю.

Отже, доцільним є введення до навчальних планів підготовки бакалаврів музичного мистецтва ОК «Виконавська самопідготовка», який формує як мотивацію до

самостійної інструментально-виконавської підготовки так і розглядає різні комплекси вправ та завдань для студентів щодо покращення їхньої інструментальної підготовки, відповідно до індивідуального розвитку, сприяє формуванню індивідуальної програми інструментально-виконавської самопідготовки. Як для бакалаврів, так і для магістрів музичного мистецтва важливим у розвитку інструментально-виконавської компетентності є також введення ОК «Сценічно-виконавська майстерність», яка формує навички сценічної майстерності, поведження в умовах публічного виступу, внутрішнього налаштування та зовнішнього прояву готовності до сценічної дії.

Ефективність сформованості інструментально-виконавської компетентності майбутніх педагогів-музикантів визначається також ступенем використання завдань проблемного, дослідницького характеру, що потребують від здобувачів ВО нестандартних рішень, активізації креативного мислення, поглиблення набутих знань, удосконалення виконавських умінь і навичок, що дозволить ефективно вирішувати виконавсько-інтерпретаційні завдання.

Доцільним також є введення безвідривної стажувальної практики у творчих музичних колективах, що сприятиме формуванню не тільки інструментально-виконавської компетентності, а й підготовці до майбутньої професійної діяльності, сприятиме розвитку компетентності професійної діяльності, наближує до реальних виробничих умов.

Отже, формуючи інструментально-виконавську компетентність майбутнього педагога-музиканта слід орієнтуватися на підготовку не тільки у класі основного інструменту, а на інтегрований підхід у єдності музичної педагогіки, психології, виконавської самопідготовки, сценічно-виконавської майстерності та набуття досвіду концертно-виконавської діяльності у процесі практичної підготовки.

Список використаних джерел

1. Пляченко Т. М. Формування інструментально-виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі фахової підготовки. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/33687496.pdf>
2. Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька: навч. посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с.
3. Стотика І., Власенко Е., Стотика О. Формування інструментально-виконавської компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. URL: <http://magazine.mdpu.org.ua/index.php/nv/article/view/1412/2017>

ФОРМИ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЕВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МОЛОДІ ПІД ЧАС ВІЙНИ

Смаглюк К., Скорик Т. В.

У статті особлива увага зосереджена на впливі дозвілля на формування особистості молоді та її загальний розвиток; розглянуто актуальність організації різноманітної дозвіллевої діяльності в умовах війни як важливого напрямку соціокультурної діяльності; проаналізовано сучасні актуальні форми дозвілля, такі як: перкусія тіла, воркшоп, творчі майстер-класи, музичні заходи.

Ключові слова: дозвілля, молодь, перкусія тіла, воркшоп, творчі майстер-класи, музичні заходи.

Питання організації дозвілля молоді є актуальними у науковій площині, оскільки молодь відіграє ключову роль у сучасному суспільстві, так як є рушієм нововведень та ідей, та, зазвичай мають більше доступу до нових технологій та інформації, що дозволяє їм прискорювати інновації в різних сферах життя від науки до культури. Розуміння та врахування потреб і можливостей молоді – це не просто соціальна відповідальність, але й стратегічна необхідність для будь-якої країни, оскільки молодь є ключем до майбутнього.

Важливу роль у розвитку молодої особи відіграє дозвілля. Дозвілля визначається як сукупність занять у вільний час, за допомогою яких задовольняються безпосередні фізичні, психічні й духовні потреби, в основному відновлювального характеру. Питання особливостей організації дозвілля молоді проаналізовано у дослідженнях Н. Бабенко, В. Бочелюк, В. Воловик, О. Злобіної, Т. Скорик, О. Цимбал, Н. Цимбалюк., Г. Щерби, Р. Яремкевич та інших.

Вільний час, на думку науковців є одним з важливих засобів формування особистості людини. Під час вільного часу молодь може вивчати нові речі, вдосконалювати свої навички, розвивати творчість і відкривати для себе нові хобі. Дозвілля може бути часом для саморефлексії, самовдосконалення та саморозвитку. Дозвілля також стимулює соціальну активність та сприяє формуванню міжособистісних зв'язків. Взаємодія з різними людьми у неформальних умовах сприяє розвитку комунікативних навичок та соціальної адаптації. Дозвілля важливе не

лише для збереження фізичного та психологічного здоров'я молоді, але й для їхнього загального розвитку та добробуту. Доступ до якісного дозвілля є важливим елементом будь-якої стратегії розвитку молоді.

Упродовж 2022 року культурне дозвілля українців зазнало кардинальних змін. Для значної частини населення України послуги сфери культури стали недоступними: знизилася кількість заходів, стало менше активних культурних діячів та інституцій. Проте, попри виклики та труднощі війни, сфера культури, як і українське суспільство, здебільшого адаптувалися та відновили діяльність. Саме переважно молодь більше споживає різні культурні продукти і швидше адаптується до нових умов. Тому, одним з важливих завдань на сьогодні є залучення молоді до культурного життя і до процесу відновлення української культури та привнесення нових сенсів в її зміст [1].

Україна вже два роки у повномасштабній війні, що змінило звичні життєві установки. Стрес, розлука з рідними, постійні повітряні тривоги, ракетні обстріли, що стали життєвими викликами, потребують відновлення втрачених ресурсів. В умовах війни активності у дозвіллі можуть стати місцем для спільної рефлексії, обговорення, а також для виявлення підтримки та відданості ідеї незалежності й свободи. Такі спільні дії та ідеї можуть посилювати ще більше згуртованість та відчуття громадянського обов'язку серед молодого покоління. Організаторам дозвілля потрібно постійно працювати над тим, щоб пропонувати цікаві та актуальні ідеї для дозвілля, адже молодь сьогодні є найактивнішою частиною суспільства, яка завжди перебуває у пошуку чогось нового та невідомого. Визначимо деякі популярні в умовах військового стану форми дозвілля, які можуть задовольнити потреби молоді та створити атмосферу відпочинку, емоційного відновлення, наснаження.

Техніка Body Percussion, яка відома в усьому світі. Її активно застосовують в різних освітніх галузях таких, як хореографія, музика, психотерапія, соціальна педагогіка, нейропсихологія тощо. Body Percussion – це мистецтво перкусії в організмі. Оскільки перкусії на тілі відіграють свою роль, то їх можна класифікувати за використанням та призначенням. З цієї причини тіло використовується, як ритмічний, акустичний і динамічний інструмент, що пов'язаний із руховою та моторною діяльністю людини [2].

Перкусія тіла – це захоплюючий та корисний напрямок, який відкриває безмежні можливості для розвитку різних аспектів особистості. Вона не лише

сприяє розвитку пам'яті, уваги, координації рухів та почуття ритму, але й допомагає у встановленні контакту з власним тілом, самоорганізації та розвитку музичних навичок. Цей вид музичної активності може бути доступним для всіх, незалежно від віку чи здібностей, і вимагає мінімального обладнання. Звуки створюються просто за допомогою рухів різних частин тіла, що робить його особливо привабливим для осіб, які мають обмежені можливості, або не мають доступу до музичних інструментів. Ці вміння потрібні та важливі для танцюристів, вчителів, для терапевтів та психологів, а також просто необхідні для виконавців (будь-якого музичного інструменту: фортепіано, флейта, барабан, бандура тощо).

Воркшоп – захід, спрямований на навчання та напрацювання нових навичок. Часто в процесі проведення воркшопу учасники отримують знання самостійно. Дослівний переклад *workshop* – робоча майстерня. Основні відмінності воркшопу від заходів іншого типу – висока інтенсивність групової взаємодії, активність і самостійність учасників, напрацювання актуального досвіду і особисте переживання. Воркшопи відмінно підходять для мозкового штурму, інтерактивного навчання, побудови командної взаємодії і вирішення проблем [3].

Важливою складовою воркшопів є творчість. Проведені дослідження чітко вказують на те, що використання творчих методів сприяє розвитку креативності. В процесі творення нового ми вчимося думати нестандартно, розвиваємо уяву та здатність шукати неочікувані рішення. Творчі воркшопи стають невичерпним джерелом для розкриття талантів та природних здібностей. Вони не лише стимулюють креативний вияв, але й надають можливість учасникам розвинути свій унікальний потенціал. Воркшоп стає майданчиком для відкриття та розширення горизонтів для талантів, дозволяючи учасникам піднімати планку свого мистецтва та виходити за межі власних очікувань [4].

Творчі майстер-класи – це форма культурно-дозвілєвої діяльності, яка надає учасникам можливість вивчати та вдосконалювати свої навички в різних видах мистецтва чи ремесла під керівництвом досвідчених майстрів. Такі заходи можуть бути організовані у формі групових занять, або індивідуальних консультацій, і часто включають практичну роботу та демонстрації. Майстер-клас – це особливий жанр узагальнення та поширення педагогічного досвіду, що представляє собою фундаментально розроблений оригінальний метод, або авторську методику, що спирається на свої принципи і має певну структуру. З цієї точки зору майстер-клас відрізняється від інших форм трансляції досвіду тим, що в процесі його проведення

йде безпосереднє обговорення запропонованого методичного продукту і пошук творчого вирішення педагогічної проблеми, як з боку учасників майстер-класу, так і з боку Майстра (під Майстром мається на увазі педагог, який проводить майстер-клас) [5]. Такі майстер-класи сприяють розвитку творчих здібностей, вияву індивідуальності, опануванню нових технік та матеріалів, а також стимулюють соціальне спілкування та обмін досвідом серед учасників.

Музичні заходи – це різноманітні події та виступи, спрямовані на надання задоволення через музику та створення сприятливої атмосфери для спілкування та розваг. Ці заходи можуть включати в себе:

- Концерти: виступи музикантів, гуртів або оркестрів у живому виконанні, які можуть бути спрямовані на різні музичні жанри, такі як поп, рок, джаз, класика та інші.
- Фестивалі: масштабні заходи, що об'єднують кілька виступів різних виконавців протягом декількох днів, часто з різноманіттям музичних жанрів та стилів.
- Музичні вечори та виступи: інтимні або невеликі заходи, де виступають артисти, або групи в меншому масштабі, часто у більш затишній атмосфері.
- Відкриті мікрофони та вечори караоке: заходи, де відвідувачі мають можливість виступити на сцені або співати у караоке перед публікою.
- Музичні марафони: продовжені заходи з неперервними виступами різних виконавців, або гуртів, які можуть тривати від кількох годин до кількох днів.
- Виставки музичних інструментів та технологій: події, де можна ознайомитися з різноманітністю музичних інструментів, обладнанням для звукозапису та студійним обладнанням.
- Спеціальні виставки та покази: події, на яких демонструється спеціальна музична техніка, аудіовізуальні ефекти та інноваційні рішення у сфері музики.

Ці музичні заходи можуть бути організовані як у приміщеннях (концертні зали, клуби), так і на відкритих майданчиках (вуличні фестивалі, площі, парки). Вони сприяють розвитку культурного життя у громадах, а також стимулюють інтерес до музики та сприяють розвитку музичної індустрії. Проте, зазначимо, що особливістю їх організації в умовах військового стану є обмежене поширення інформації серед відвідувачів щодо місця та часу проведення, забезпечення безпеки всіх учасників (наявність бомбосховищ у закладі, чи його близькість, якщо захід проводиться на відкритому майданчику), урахування кібербезпеки

(унеможливлення приєднання до відео-демонстрацій невідомих користувачів), отримання додаткових дозволів на проведення заходу від військової адміністрації тощо.

Отже, організація дозвілля відіграє важливу роль у формування особистості молодшої людини, особливо в період війни. Навіть при зниженні відвідуваності культурних заходів, інтерес до культурного дозвілля може залишатися високим, оскільки воно стає важливим елементом психологічного благополуччя та адаптації до складних обставин. Українська сфера культури та креативних індустрій відчуває певні виклики, однак це також відкриває можливості для інновацій та змін. Підтримка творчих ініціатив, збереження доступності культурних заходів і розвиток нових форм інтерактивного дозвілля можуть стати ключовими стратегіями для подолання цих викликів. Важливою частиною цього процесу є розуміння та врахування особливостей ситуації в країні та потреб молоді, щоб забезпечити їм можливість активного та насиченого культурного життя, навіть в умовах війни.

Список використаних джерел

1. Берковський В. Як війна вплинула на культурне дозвілля молодих українців? URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2023/03/15/253324/> (дата звернення: 11.03.2024).
2. Body percussion на музичних заняттях URL: <http://www.garmoniya.mk.ua/articles/body-percussion-na-muzychnyh-zanyattyah.html> (дата звернення: 11.03.2024).
3. Воркшоп: що це таке із чим його «їдять». URL: <https://ubihall.com.ua/uk/2019/08/22/vorkshop-o-tse-take-iz-chim-iogo-idiat/> (дата звернення: 11.03.2024).
4. Воркшопи для особистісного росту: розвиваємо таланти та самопізнання через творчість. URL: <https://bdut.co.ua/pro-nas/vorkshopy/> (дата звернення: 11.03.2024).
5. Організація та проведення майстер-класів. URL: http://krasnokutsk-logoped.edu.kh.ua/atestaciya_samoosvita/majsterklas_organizaciya_ta_provedennya_majster-klasiv/ (дата звернення: 11.03.2024).

КОМПОЗИЦІЯ ТА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ТВОРЧИЙ МЕТОД РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ІНТОНАЦІЙНОГО МИСЛЕННЯ

Спіліоті О. В.

У статті розглядається важливість розвитку музично-інтонаційного мислення у процесі підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва. Підкреслюється, що професійне становлення музикантів вимагає не тільки теоретичних знань і виконавських навичок, але й глибокого усвідомлення інтонаційної природи музики. Важливими аспектами розвитку творчих здібностей є композиція та імпровізація, що сприяють розширенню музичного мислення. У статті пропонуються методи та інструменти, які можна використовувати для формування цих навичок, зокрема моделювання та творчі завдання на заняттях з теоретичних дисциплін.

Ключові слова: композиція, імпровізація, музично-інтонаційне мислення.

На шляху професійного становлення майбутній вчитель музичного мистецтва опановує величезний пласт теоретичних знань і виконавських умінь. Їх засвоєння можливе лише на базі духовної вибудованості особистості. Нерозривний зв'язок фахової спеціалізації з широкою обізнаністю у суміжних галузях повинен бути основним показником діяльності сучасної вищої школи у пріоритетних напрямках її розвитку.

До такого напрямку в галузі музичної освіти відноситься побудова навчального процесу на основі інтонаційної концепції музичного мистецтва [6]. Саме в комплексному підході до усвідомлення сутності поняття «інтонація», майбутній музикант-педагог починає розуміти музичну мову композитора, особливості стилю, епохи. Завдяки цьому він набуде професіоналізму, умінь самостійної роботи над музичним твором.

На протязі всієї музичної практики, особливо ХХ–ХХІ ст., людство цікавило питання, що таке музичне-інтонаційне мислення, чи можливо його розвивати? Спробуємо розглянути наведену проблему.

Усвідомлюючи поняття «музично-інтонаційне мислення», необхідно уявляти весь комплекс філософських, естетичних, психологічних музично-теоретичних компонентів, які формують його. Поняття «музично-інтонаційне мислення» конкретизує поняття «музичне мислення», а «музичне мислення» розглядається як категорія художнього мислення. Художнє мислення є основою музичної діяльності, яка виступає нерозривною єдністю трьох компонентів: *сприймання, рефлексія, творчість.*

Розвиток музично-інтонаційного мислення можна уявити у вигляді матричної карти, яку пропонують М. Д'яченко, І. Котляревський, Ю. Полянський [3, с. 60]:

С – сприймання, Р – рефлексія, Т – творчість.

	С	Р	Т
С	1	4	7
Р	2	5	8
Т	3	6	9

1. Сприймання в аспекті *сприймання* – активна форма, яка забезпечує запам'ятовування та впізнавання сприйнятого, віднесення його до індивідуального інтонаційного фонду.

2. Сприймання в аспекті *рефлексії* – усвідомлене сприймання музичних явищ, спрямоване на вибір та корекцію матеріалу з метою його наступного вивчення.

3. Сприймання в аспекті *творчості* – звернення з високим ступенем мотивації до музичних явищ для встановлення музично-історичного кругозору та усвідомлення цих явищ у якості бази творчої діяльності.

4. Рефлексія в аспекті *сприймання* – первинні форми усвідомлення характерних рис музичних явищ, які сприяють їх запам'ятовуванню, а також їх творчій інтерпретації.

5. Рефлексія в аспекті *рефлексії* – глибоке теоретичне усвідомлення накопиченого матеріалу з виходами на форми його творчого опрацювання.

6. Рефлексія в аспекті *творчості* – цілеспрямоване використання теоретичних знань та наявного широкого музично-історичного кругозору для забезпечення повноцінної творчої діяльності.

7. Творчість в аспекті *сприймання* – форми практичної діяльності, які сприяють активізації творчого сприймання музичних явищ та усвідомлення їх властивостей у різних інтерпретаціях.

8. Творчість в аспекті *рефлексії* – форми практичної діяльності, які пропонують переробку художнього матеріалу в плані його історико-стилістичного та теоретичного усвідомлення.

9. Творчість в аспекті *творчості* – творча діяльність на базі широкого історичного кругозору та глибоких теоретичних знань [3, с. 59].

Відповідно до цього плану, відображеного у вигляді матричної карти, формується методика розвитку музично-інтонаційного мислення. Пункти 7, 8, 9, пов'язані з **творчою діяльністю**, яка є результатом музично-інтонаційного мислення.

Музично-інтонаційне мислення існує в різних сферах музичної діяльності: в оцінці, виконавстві, створенні музики (імпровізації). Так, у створенні музики продуктом мислення є музичний твір, у виконавстві – його інтерпретація. Отже, музична діяльність як процес залежить від наявності творчих здібностей та їх розвинутості.

У процесі навчання музиканта розвиток творчих навичок та здібностей має відбуватися у ході вивчення цілого комплексу теоретичних та виконавських дисциплін [2]. Нажаль, моніторинг навчальних програм, зокрема програм блоку теоретичних дисциплін (елементарної теорії музики, сольфеджіо, гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів тощо), методичної літератури з даної проблематики, аналіз результатів діагностики стану сформованості творчого мислення фахівців музичних спеціальностей доводять протилежне, а саме питанням включення творчих вправ, навчання композиції у процесі вивчення теоретичних дисциплін та методики його викладення приділяється недостатня увага. Проблема пов'язана з тим, що у процесі навчання більше акцентується увага на теоретичне засвоєння знань предмету, а не на реалізацію отриманої інформації в музичній практиці. Тому на сьогодні у процесі фахової підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва постає вкрай важлива задача практичного спрямування, яка передбачає формування та розвиток у студентів творчих здібностей.

Музична діяльність залежить від наявності творчих здібностей та їх розвинутості. Дана проблематика посідає особливе місце у музично-педагогічній системі Болеслава Яворського. Приведемо кілька цінних методів вченого, які на нашу думку можна адаптувати та інтегрувати в сучасну музичну педагогіку [1; 6].

Формуючи творчі здібності дітей, Б. Яворський у педагогічній практиці залучав різноманітні асоціації: зорові, звукові, моторно-динамічні, вербально-комунікативні. Особливе місце відводилося музичним асоціаціям, в основі яких лежить жанрова природа музики, її інтонаційний зміст. Розвиваючи асоціативне мислення, вчений закладав основи різних видів художньої діяльності і через них стимулював музичну творчість.

В методиці Б. Яворського та його послідовників широко використовувався принцип колективної творчості. Прикладом можуть слугувати вокальні імпровізації, які не були суто індивідуальними: один учень доповнював інших. Проте великого значення у формуванні творчої особистості Б. Яворський надавав індивідуальному підходу за допомогою творчих завдань.

У становленні творчості він виділяв п'ять етапів: накопичення вражень; спонтанне вираження творчого начала у зорових, сенсорномоторних, мовних виявах

(колективна творчість); рухові, мовні, музичні імпрровізації; ілюстративність у малюванні; створення власних композицій, які є відбиттям якого-небудь художнього враження; створення одноголосних пісень, віршів, прозаїчних мініатюр, пластичних композицій, теоретичних робіт (письмових аналізів структури твору, засобів музичної виразності), створення малюнків (домінування індивідуальної творчості); музична творчість – написання пісень (одноголосні, двоголосні), фортепіанних п'єс [1, с. 136].

Методологічне значення для розуміння творчого процесу мають думки А. Мухи. Музикознавець обґрунтовує таке поняття, як творча орієнтація. У загальному плані під орієнтирами творчого пошуку розуміються всі початкові різномірні уявлення про майбутній твір, тобто всі умовні, попередні абстрактно-змістові реалії, які творчою уявою композитора вільно трансформуються, варіюються, комбінуються, відбираються, упорядковуються та закріплюються у новоствореній конкретно-змістовій цілісній формі [5, с. 134]. А. Муха виокремлює такі сфери орієнтацій: орієнтації на дійсність (ідейно-тематичні, змістові орієнтири); образно емоційні орієнтації (суб'єктно-психологічні орієнтири); орієнтація на музичне мистецтво – народне та професійне (музично-специфічні орієнтири) [5, с. 137–143].

Аналіз методичних підходів вчених доводять, що розвиваючи творчі здібності метод створення музики та імпрровізації неминучий.

Перші джерела цінних методичних вправ з композиції та імпрровізації надійшли з початку середніх віків. Так, реформатор музичної педагогіки, нотного письма та сольмізації Гвідо д'Арецо у трактаті «Малий посібник у науці музики» (1020–1030 рр.), пропонує методику створення наспівів на основі випадковості. Цей процес нагадував моделювання імпрровізаційної творчості, тобто гру у композицію, яка витримана у душі співацького та педагогічного експерименту [6, с. 74].

Перший етап полягає в наступному:

- 1) виписуються підряд позначення звукоряду літерами;
- 2) під існуючим звукорядом виписується ще один рядок, який складається з голосних літер латинського алфавіту (таким чином, кожна голосна припадає на тон);
- 3) береться латинський текст і розписується по складах на шкалі звукоряду так, щоб кожна голосна відповідала тону, який на неї припадає.

Так виходить твір на основі випадковості, де тонова послідовність цієї мелодії залежить від довільно вибраного порядку голосних букв, а також від сполучення голосних латинського тексту, який теж вибраний довільно.

На другому етапі Гвідо д'Арецо ускладнює умови, пропонуючи додати під рядком голосних літер ще один, який би починався з іншої літери, котра не збігалася

б з попереднім другим рядком. Далі латинський текст розташовується по складах. Але тут вже починається процес вибору.

Під час створення наспіву учень користується фактором індивідуальної волі та музичного смаку. На цьому етапі створення наспіву Гвідо д'Арецо закликав не насолоджуватися набутими результатами композиції, а намагатися отримати красивий наспів шляхом додавання та зміни тонів. Музикант-теоретик писав «Ти повинен відшліфувати та очищати мелодію, як срібло, за допомогою власного музичного смаку» [6, с. 75]. Зазначимо, що такий принцип композитори стали використовувати у 50-ті – 60-ті роки ХХ ст.

Творчі методи роботи на заняттях з музично-теоретичних дисциплін сприяють розвитку музичних здібностей, творчої ініціативи у ставленні до музики, вихованню естетичного смаку, а також підвищенню ефективності навчального процесу. Так, на заняття з гармонії такі види діяльності, як вирішення гармонічних завдань та гра гармонічних послідовностей вже мають творчий початок. Вирішуючи ці завдання, студент може висловлювати свою музичну думку. Важливою формою творчої роботи з гармонії є імпровізація на фортепіано. Цей вид діяльності допомагає глибше зрозуміти закономірності гармонічної мови, повніше усвідомити виражальну та формотворчу роль гармонії у комплексі з іншими компонентами музики в художньому цілому. Імпровізація розвиває творчі здібності, гармонічний слух, музичну пам'ять, почуття форми, стилю тощо.

Для оволодіння імпровізаційною технікою Т. Бондаренко визначає такі основні передумови: 1) розвиток навички виконавсько-творчого володіння музичним матеріалом (виконавська техніка); 2) вироблення навички миттєвого перетворення музичних образів на внутрішні слухові уявлення та їх реалізація у звучанні на інструменті; 3) високорозвинена слухова підготовка, в якій особлива увага повинна приділятися формуванню чітких уявлень, активного мелодичного та гармонічного слуху, музичного мислення, почуття форми, стилю тощо; 4) багатий та стилістично різноманітний музичний досвід, який передбачає знання інтонаційних стереотипів музики різних стилів (тезаурус); 5) здібність до перетворення наявних у пам'яті музичних образів та створення на цій основі нових [2, с. 58].

Імпровізація, як самостійна творчість на уроках гармонії, є складною діяльністю, в якій концентруються різні аспекти психічної діяльності, теоретичні знання, вміння і навички, сформовані у процесі навчання. Уміння і навички імпровізації та

композиції можна розвивати в курсі стильової гармонії, який передбачає розкриття інтонаційної концепції музики.

Як і в загальному курсі гармонії, стильова гармонія включає кілька видів практичної діяльності. Крім необхідності засвоєння теоретичного матеріалу, а саме розуміння гармонічних особливостей музичної мови композитора і стилю, студент повинен використовувати ці здобутки у виконавській і педагогічній практиці. Теоретичні здобутки можна отримати завдяки аналізу музичних прикладів і виразити у вигляді музичного моделювання.

Музичне моделювання – це вид практичної діяльності, яка припускає створення прикладу (у будь-якій формі) за моделлю (наприклад, модель головної партії сонати Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, або жанрового напрямку: вальсу, маршу, танцю, балади тощо).

Моделюючи об'єкт дослідження та вдосконалення, студент заглиблюється в його сутність, характерні властивості.

Процес музичного моделювання складається з таких етапів:

а) визначення мети моделювання та постановка завдання, аналіз твору, який підлягає моделюванню;

б) розробка моделі у вигляді ідей, які фіксуються схемою (тобто мелодичних, ритмічних, гармонічних, логіко-конструктивних засобів музичної виразності, які характерні для даного композитора, стилю або жанру). На цьому етапі відбувається створення моделі на основі попереднього інтонаційно-образного та контекстно-історичного аналізу для виявлення умов дії музичних закономірностей та проведення аналізу результатів.

в) процес музичної побудови методом перебору варіантів, порівняння, аналізу, співставлення, міркування. Мета цього етапу – перевірка відповідності дібраних засобів музичної виразності характеристикам об'єкта, логічність побудови моделі;

г) аналіз результатів музичного моделювання. На цьому етапі відбувається порівняння отриманої композиції заданого твору шляхом виконання на інструменті, після чого робляться висновки щодо відповідності отриманої моделі характеристикам цього твору.

До низки ефективних творчих методів можна віднести вправи з музикуванням у дусі певного композитора. Головною умовою завдання є завершити музичний фрагмент, який складається з 3–4 тактів, тобто зіграти каденцію, чи відобразити друге речення. Ця вправа формувала навички імпровізації, яка можлива лише на

базі набутих умінь створювати музику. Тому формування вмінь імпровізації є складним процесом творчого навчання. Обов'язковою частиною творчого завдання «музикування у душі» є звернення до оригіналів, а саме побачити, як це зроблено у автора. Таким чином у процесі музичного моделювання відбувається конструювання складних інтонаційних поєднань, які визначають жанрові та стилістичні особливості музичного твору.

Отже, метод композиції, імпровізації, музичного моделювання та музикування, з точки зору методики, це процес творчої діяльності, яка постає у вигляді музичного твору, і є результатом музично-інтонаційного мислення. Введення цих творчих методів у рамках курсів сольфеджіо, гармонії, поліфонії, аналіз музичних творів є введення у творчість, яка об'єднає імітування різних стильових, жанрових зразків та здібність виділяти, використовувати засоби музичної виразності для побудови музичного образу. Це формує та розвиває вміння оперувати музично-стильовими засобами для створення музичного характеру, образу у виконанні музичного твору.

Список використаних джерел

1. Афанасьєв Ю. Л., Джура Ф. О. Професійна підготовка музиканта: уроки Болеслава Яворського. Київ: ДАКККиМ, 2009. 128 с.
2. Бондаренко Т. Розвиток творчих навиків на уроках гармонії. Методика викладання музично-теоретичних і музично-історичних предметів: зб. ст. Київ: Музична Україна, 1983. С. 57–69
3. Д'яченко Г., Котляревський І., Полянський Ю. Теоретичні основи виховання та навчання у музичних навчальних закладах. Київ: Музична Україна, 1987. 110 с.
4. Малашевська І. А. Методика музично-теоретичної підготовки майбутніх учителів музики на історико-стильовій основі: автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02. Київ, 2005. 20 с.
5. Муха А. І. Процес композиторської творчості. Київ: Муз. Україна, 1979. 269 с.
6. Спіліоті О. В. Теорія і методика формування музично-інтонаційного мислення: навч.-метод. посіб. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2019. 234 с.

РОЛЬ ЕМОЦІЙНОЇ ТА ВОЛЬОВОЇ САМОРЕГУЛЯЦІЇ У ПРОФЕСІЙНОМУ РОЗВИТКУ МАЙБУТНІХ КЕРІВНИКІВ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ

Хуа Яньфей

У статті розглянуто роль емоційної та вольової саморегуляції у професійному розвитку майбутніх керівників вокально-хорових колективів. Автори досліджують вплив цих психологічних аспектів на успішність роботи керівників у музичній сфері і надають рекомендації щодо покращення саморегуляції у майбутніх керівників.

Ключові слова: емоційна саморегуляція, вольова саморегуляція, професійний розвиток, керівництво, вокально-хорові колективи.

Актуальність написання даної роботи про роль емоційної та вольової саморегуляції у професійному розвитку майбутніх керівників вокально-хорових колективів полягає у важливості цих аспектів для успішного управління музичним колективом. Емоційна саморегуляція дозволяє керівнику ефективно контролювати власні емоції та впливати на емоційний стан учасників колективу. Вольова саморегуляція ж допомагає зберігати фокус під час репетицій та виступів.

Ці аспекти є ключовими для успішного керівництва в музичній сфері, де важливо зберігати гармонію та співпрацю між учасниками колективу. Дослідження цих питань може сприяти розвитку нових методик навчання та підготовки майбутніх керівників, що підвищить їхню професійну компетентність та сприятиме розвитку вокально-хорової культури.

Феномен «саморегуляції» стає предметом дослідження багатьох науковців (О. Конопкін, М. Боришевський, А. Москальова, Н. Трофіменко та ін.). Психологічні особливості емоційної та вольової саморегуляції розкриваються у роботах С. Дерев'янка, І. Кочергіної, О. Науменко, Н. Панасенко та ін. Наукові пошуки О. Матвєєвої, О. Олексюк, Г. Падалки, Л. Ракітянської та ін., спрямовані в русло формування емоційного інтелекту майбутніх учителів музичного мистецтва.

Головна мета професійного розвитку майбутніх керівників вокально-хорових колективів полягає не лише в набутті знань, а й в розвитку емоційної та вольової сфер. Це допоможе майбутнім управлінцям, як переконують В. Лабунець та М. Печенюк [5], краще розуміти себе, вміти співпереживати та ефективно взаємодіяти з учасниками колективу. Такий комплексний підхід дозволить створити сприятливу атмосферу для творчості та успішної роботи всього колективу.

Емоційну саморегуляцію ми трактуємо, як здатність контролювати та керувати своїми емоціями, реакціями та настроями в різних ситуаціях. Ця спроможність допомагає уникати стресу та конфліктів, а також зберігати психічну стійкість [1; 2]. Ефективна емоційна саморегуляція може покращити якість життя та взаємодію з іншими людьми.

Якщо розглядати цей феномен через проєкцію вокально-хорової роботи, то він відіграє дуже важливу роль. Відтак, навички емоційної саморегуляції допомагають керівникові керувати своїми емоціями та реакціями в стресових ситуаціях, зберігати спокій та впевненість. На думку Чжан Хуань, це дозволяє керівнику легше взаємодіяти з учасниками колективу, вирішувати конфлікти та стимулювати творчий процес. Емоційна саморегуляція, як зазначає науковець також допомагає підтримувати позитивну атмосферу в колективі та зберігати мотивацію учасників [6].

Щодо професійного розвитку та зростання майбутнього керівника вокально-хорового колективу, то вони також мають велике значення. Адже здатність контролювати свої емоції і реагувати на стресові ситуації забезпечує збереження сприятливого, позитивного психологічного клімату в творчому колективі. Водночас, емоційна саморегуляція допомагає керівнику краще виявляти емпатію, розуміти почуття та потреби учасників колективу, створювати сприятливу атмосферу для співпраці та творчого розвитку. Керівник, який вміє ефективно керувати своїми емоціями, здатний більш успішно комунікувати з командою, розвивати співпрацю та досягати спільних цілей.

Отже, емоційна саморегуляція є ключовою якістю для керівника вокально-хорового колективу, оскільки вона сприяє покращенню комунікативних навичок, сприйняттю та підтримці доброзичливих відносин у колективі, та сприяє досягненню успіху в тій чи іншій галузі.

Вольову саморегуляцію через проєкцію вокально-хорової роботи ми трактуємо як процес, за допомогою якого керівник вміло керує своїми емоціями, внутрішніми конфліктами й стресами, щоб забезпечити продуктивну роботу колективу. Це важливий аспект управління, оскільки емоції та професійний баланс впливають на атмосферу в колективі та його результативність. Така саморегуляція, як говорить А. Москальова [3], допомагає керівнику зберігати спокій та позитивну енергію, а також вирішувати конфлікти та складні ситуації конструктивним чином.

Вольова саморегуляція керівника вокально-хорового колективу може мати значний вплив на його професійний розвиток. Як зазначає Г. Падалка [4], керівник, який володіє навичками саморегуляції, здатний зберігати емоційну рівновагу, керувати стресом, адаптуватися до змін та ефективно вирішувати проблеми. Крім

того, керівник із високим рівнем саморегуляції може краще керувати власним часом та ресурсами, що сприяє оптимальному функціонуванню колективу.

Таким чином, вольова саморегуляція керівника вокально-хорового колективу може стати ключовим фактором у його професійному розвитку, сприяючи підвищенню результативності роботи колективу та досягненню спільних цілей.

Загалом, можемо стверджувати, що дані психологічні аспекти відіграють важливу роль в успішності роботи керівників вокально-хорових колективів.

По-перше, емоційний інтелект керівника має велике значення, оскільки він спроможний зберігати поєднання та сприймати внутрішні стани учасників колективу. Керівник повинен бути емпатичним і здатним спілкуватися з членами групи, створюючи атмосферу взаєморозуміння та підтримки.

По-друге, позитивне мислення та мотивація також є ключовими аспектами. Довірливі відносини підвищують продуктивність колективу та стимулюють досягнення спільної мети.

Також важливою є спроможність керівника створювати клімат довіри у колективі, де кожен учасник почуває себе важливим та врахованим. Така атмосфера сприяє розвитку та підвищенню творчого потенціалу кожного учасника групи.

Отже, дані психологічні аспекти впливають на успішність роботи керівників вокально-хорових колективів, тому розвиток відповідних навичок та вмінь може допомогти досягненню великих завдань в галузі музики.

На основі проведеного дослідження, для вдосконалення емоційної та вольової саморегуляції у майбутніх керівників вокально-хорових колективів, ми рекомендуємо дотримуватися наступних порад:

1. *Постановка цілей.* Слід заохочувати майбутніх керівників встановлювати чіткі та досяжні цілі для себе та свого колективу. Це допоможе їм залишатися мотивованими та зосередженими на своїх завданнях.

2. *Управління часом.* Варто навчити майбутніх фахівців розставляти пріоритети завдань й ефективно керувати своїм часом. Це допоможе їм не відчувати себе перевантаженими та не відставати від своїх планів.

3. *Управління стресом.* Доречно надати керівникам інструменти та методи, щоб справлятися зі стресом і зберігати спокій під тиском. Це допоможе їм приймати кращі рішення та ефективніше керувати своїми колективами.

4. *Зворотній зв'язок.* Позитивним буде заохочення майбутніх керівників шукати зворотний зв'язок від своїх колег і наставників. Конструктивна критика може допомогти їм визначити сфери для вдосконалення та стати лідерами.

5. *Саморефлексія*. Потрібно заохочувати лідерів регулярно розмірковувати над своїми діями та рішеннями. Це допоможе їм стати більш самосвідомими та зробити кращий вибір у майбутньому.

Звідси, впроваджуючи ці стратегії, майбутні керівники вокально-хорових колективів можуть покращити свої навички саморегуляції та привести свій ансамбль чи хор до успіху.

Отже, результати нашого дослідження про роль емоційної та волювої саморегуляції у професійному розвитку майбутніх керівників вокально-хорових колективів свідчать про важливість цих аспектів для успішної кар'єри у музичній сфері. Емоційна стійкість та здатність контролювати власні почуття допомагають лідерам ефективно взаємодіяти з командою та досягати поставлених цілей. Також волюва саморегуляція допомагає уникати стресових ситуацій та приймати обґрунтовані рішення. Ці вміння є важливими для успішного виступу на сцені та досягнення високих результатів у музичній діяльності. Дослідження підкреслює необхідність розвитку цих навичок у майбутніх керівників вокально-хорових колективів для їх успішного та стабільного професійного зростання.

Список використаних джерел

1. Дерев'янка С. П. Феноменологія емоційного інтелекту. Чернігів, 2016. 312 с.
2. Кочергіна І. А. Емоційна саморегуляція: структура, чинники та механізми. *Психологічні детермінанти розвитку особистості в умовах соціально-психологічної трансформації українського суспільства*. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (Львів, 11–12 листопада 2016 року). Львів, 2016. С. 91–95.
3. Москальова А. С. Саморегуляція як чинник попередження професійних криз особистості. *Навч. програма спецкурсу для слухачів курсів підвищення кваліфікації і студ. освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр» з напрямків підготовки «Управління навчальним закладом» та «Педагогіка вищої школи»*. 2019. № 9. С. 58–60.
4. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта Україна, 2008. 274 с.
5. Професійно-педагогічна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва : монографія / Печенюк М. А. та ін.; за заг. ред. В. М. Лабунця. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2020. 240 с.
6. Чжай Хуань. Методичні підвалини організації творчої взаємодії керівника з учасниками вокально-хорового колективу. *Теорія та методика мистецької освіти. Наукова школа Г. М. Падалки*. Колективна монографія / під наук. ред. А. В. Козир. Друге вид., доп. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. С. 294–301.

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО РОЗВИТКУ КОМУНІКАТИВНИХ УМІНЬ У МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МУЗИКИ

Чжан Сюань

Стаття присвячена дослідженню інноваційних підходів до розвитку комунікативних умінь у майбутніх викладачів музики. Автори розглядають важливість комунікативної компетентності у професійній діяльності викладача музики та аналізують різноманітні методи та стратегії, спрямовані на її розвиток. Зокрема, у статті розглядаються практичні аспекти викладання, робота з аудиторією, підготовка та проведення публічних виступів та інші аспекти професійної комунікації. Наголошується на підвищенні якості підготовки майбутніх викладачів та підвищенню їхньої конкурентоспроможності на ринку праці шляхом впровадження інноваційних методик навчання, акцентуючи увагу на розвитку не лише фахових, але й комунікативних навичок.

Ключові слова: комунікативні уміння, викладач музики, музична освіта, професійна комунікація, інновації.

У сучасному світі розвиток комунікативних умінь є однією з ключових складових успішної професійної діяльності, особливо у сфері музичної освіти. Майбутні викладачі музики, володіючи високим рівнем комунікаційних навичок, можуть ефективно спілкуватися з учнями, мотивувати їх до навчання та стимулювати творчий розвиток. Однак, в контексті мінливого середовища, актуальність інноваційних підходів до розвитку комунікативних умінь у майбутніх викладачів музики стає невід'ємною складовою в їхній фаховій підготовці. Врахування цих підходів може покращити якість навчання та сприяти підвищенню рівня професійної компетентності викладачів музичного мистецтва.

Різні аспекти проблеми педагогічної комунікації були досліджені в роботах таких авторів, як О. Козій, А. Козир, О. Комаровська, О. Отич, Г. Падалка, О. Щолокова та інші. Провідні науковці, серед яких О. Гармаш, А. Годлевська, О. Гузар, Т. Іванова, І. Когут, В. Кузьменко, Г. Міськова, Л. Петровська, С. Салій, О. Рудницька та інші, підкреслювали важливість комунікативних навичок у вчителя. Вивчення структурних компонентів та методик розвитку комунікативних умінь

майбутнього педагога було проведено А. Капською, О. Мерзляковою, Ю. Рібцуном. Питання формування комунікативної компетентності у вчителів музики вивчалися Л. Василевською-Скупою, К. Кушнір, І. Полубояриною, Є. Проворовою та іншими.

Тож, ми переконуємося, що сучасне суспільство вимагає від фахівців музичної освіти не лише високого рівня музичної підготовки, а й володіння ефективними комунікативними стратегіями. Зважаючи на зростання обсягу інформації та розвиток технологій, важливість розвитку комунікативних умінь у майбутніх викладачів музики набуває особливого значення. Інноваційні підходи в цій сфері можуть сприяти покращенню процесу навчання, стимулювати активну взаємодію між викладачами та студентами, а також сприяти розвитку творчого мислення та ефективної взаємодії у музичному середовищі. Таким чином, дослідження інноваційних підходів до розвитку комунікативних умінь у майбутніх викладачів музики є актуальним та важливим завданням, спрямованим на підвищення якості музичної освіти та формування конкурентоспроможних фахівців у цій галузі.

Н. Волкова [2] наголошує, що комунікативна компетентність у вчителя є ключовою складовою його професійної діяльності. Вона визначається здатністю ефективно спілкуватися з учнями, колегами та іншими учасниками освітнього процесу, розуміти їхні потреби та впливати на них. Розглянемо цей аспект через проекцію викладача музики:

1. *Побудова ефективного міжособистісного спілкування.* Викладач має вміти створювати довірливі відносини з учнями, встановлювати емоційний контакт та підтримувати відкритий діалог.

2. *Уміння пояснювати складні концепції простими словами.* Важливо вміти адаптувати мову та стиль спілкування відповідно до рівня розуміння здобувачів [6].

3. *Ефективне використання невербальних засобів комунікації.* Викладач повинен вміти читати мову тіла своїх учнів та адаптувати своє спілкування відповідно до їхніх реакцій.

4. *Вміння слухати.* Важливо активно слухати учасників освітнього процесу, виявляти їхні потреби та відповідати на їх запитання та запити.

5. *Уміння ділитися інформацією.* Викладач повинен вміти чітко та доступно пояснювати новий матеріал, використовуючи різні методи та прийоми.

Водночас, різноманітні методи та стратегії спрямовані на розвиток комунікативної компетентності викладача музики включають: тренінги та семінари з

комунікаційних навичок (ці заняття допомагають викладачам вдосконалити свої навички в спілкуванні та міжособистісних відносинах); рольові ігри (використання рольових ігор дозволяє практикувати вміння викладача реагувати на різні ситуації та взаємодіяти зі здобувачами освіти); відеоаналіз (аналіз відеозаписів власного спілкування допомагає виявити сильні й слабкі сторони та розробити стратегії покращення комунікативної компетентності); самостійне вивчення літератури та відвідування онлайн-курсів (викладачі можуть користуватися різноманітними ресурсами для самостійного вивчення та вдосконалення своїх комунікативних навичок).

Загалом, як наголошують Л. Василевська-Скупа [3] та І. Полубоярина [4], розвиток комунікативної компетентності у викладачів музики є важливим аспектом професійної підготовки, оскільки вона не лише допомагає встановлювати ефективний контакт зі здобувачами, а й сприяє підвищенню рівня розуміння та апробації навчального матеріалу. Є. Проворова [5] підкреслює, що комунікативні навички дозволяють викладачам створювати сприятливу атмосферу навчання, підтримувати мотивацію учнів чи студентів та стимулювати їхній творчий потенціал. Тож, розвиток цих навичок включає в себе постійне вдосконалення та практикування різних методів та стратегій комунікації.

Таким чином, врахування важливості комунікативної компетентності у професійній діяльності викладачів музики дозволяє підвищити якість музичної освіти та забезпечити успішний розвиток студентів як майбутніх музикантів та педагогів.

Ми погоджуємося із думками І. Бермес [1] у тому, що практичні аспекти викладання та професійної комунікації в музичній освіті включають широкий спектр діяльності, спрямований на підготовку студентів до виконавської діяльності та ефективного спілкування з аудиторією. Принагідно наведемо декілька ключових аспектів цих процесів, які включають:

- підготовку музичного матеріалу (викладачі музики мають вміти добре організувати та підготовлювати музичний матеріал для занять та виступів. Це включає в себе вибір репертуару, аранжування та адаптацію музичних творів для викладання та виступів);

- робота з аудиторією (викладачі повинні мати здатність ефективно взаємодіяти з різними категоріями аудиторії, включаючи студентів різного віку та рівня підготовки, батьків, колег та інших зацікавлених осіб. Це може включати в себе ведення занять, презентації, лекції, обговорення та взаємодію під час виступів);

– підготовка та проведення публічних виступів (викладачі музики часто мають виступати перед аудиторією, включаючи концерти, виставки, конференції та інші заходи. Важливо мати навички ефективної підготовки до виступів, управління стресом та підтримки позитивного контакту з аудиторією під час виступів);

– комунікація менеджменту (це включає в себе управління часом, планування та координацію занять та виступів, вирішення конфліктних ситуацій, підтримку мотивації студентів та створення позитивного навчального середовища).

Загалом, практичні аспекти викладання та професійної комунікації в музичній освіті вимагають від викладачів широкого спектру навичок та здатності ефективно взаємодіяти зі здобувачами та аудиторією з метою досягнення найкращих результатів у процесі навчання та виступів.

Разом із тим, впровадження інноваційних методик навчання в процесі підготовки майбутніх викладачів музики є ключовим аспектом для підвищення якості освіти та їхньої конкурентоспроможності на ринку праці. Особлива увага приділяється розвитку не лише фахових, але й комунікативних навичок, оскільки вони є важливими для успішного викладацького та музично-виконавського шляху.

Зауважимо, що інноваційні методи навчання можуть включати в себе застосування новітніх технологій, інтерактивних методів, ролевих ігор, проєктної діяльності, а також активне використання мультимедійних ресурсів та онлайн-платформ. Це дозволяє створити динамічне та захоплююче навчальне середовище, яке стимулює активну участь студентів у процесі навчання та сприяє їхньому поглибленню знань.

Загалом, впровадження інноваційних методик навчання та акцент на розвиток комунікативних навичок сприяють підвищенню якості підготовки майбутніх викладачів музики та підвищенню їхньої конкурентоспроможності на ринку праці, оскільки вони допомагають студентам здобути необхідні знання, вміння та навички для успішної кар'єри в музичній сфері.

Отже, впровадження сучасних методик навчання та акцент на розвиток комунікативних навичок є ключовими компонентами підготовки майбутніх педагогів музики. Це не лише сприяє збагаченню їхнього професійного арсеналу, але й підвищує їхню ефективність у взаємодії зі студентами, колегами та батьками учнів. Розвиток комунікативних навичок допомагає майбутнім педагогам музики краще розуміти потреби та індивідуальність кожного учня, сприяє побудові ефективного освітнього процесу та підвищує загальний рівень взаєморозуміння в

навчальному середовищі. Такий підхід забезпечує більш глибоке та змістовне навчання, а також сприяє розвитку педагогічної спроможності адаптуватися до різних ситуацій і вимог сучасного навчання.

Загалом, інноваційні підходи до розвитку комунікативних умінь в майбутніх викладачів музики є важливою складовою для підвищення якості музичної освіти та підготовки кваліфікованих педагогів. Дотримання цих підходів допоможе забезпечити ефективний та успішний розвиток майбутніх педагогів у сучасному музичному середовищі.

Список використаних джерел

1. Бермес І. Л. Особливості комунікації «композитор – слухач» у хоровому виконавстві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. Вип. № 2. С. 168–173.
2. Волкова Н. П. Професійно-педагогічна комунікація : навч. посіб. Київ : Академія, 2006. 256 с
3. Василевська-Скупа Л. П. Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва : монографія. Вінниця : Планер, 2014. 208 с.
4. Полубоярина І. І. Формування професійної компетентності майбутніх учителів музики в педагогічному коледжі : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Житомир, 2008. 20 с
5. Проворова Є. М. Методичні засади формування комунікативної компетентності майбутнього вчителя музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2008. 19 с.
6. Професійне мовлення вчителя : короткий словник термінів / уклад.: Ходанич Л. П., Палько Т. В. Ужгород, 2018. 84 с.

РОЗВИТОК ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

Чжан Сюенцзюань

У статті розглядається процес розвитку вокально-технічних компетенцій у майбутніх учителів музичного мистецтва через вокальну підготовку. Автори аналізують важливість вокального тренування у формуванні професійних навичок вчителів музики та розглядають різні аспекти такого тренування, включаючи технічні аспекти голосу, дихання та артикуляції. Особливу увагу приділяється методикам і вправам, спрямованим на покращення вокально-технічних навичок майбутніх вчителів. Результати дослідження свідчать про те, що ефективна вокальна підготовка сприяє не лише підвищенню рівня професійної майстерності майбутніх учителів, але й стимулює їхній творчий потенціал та здатність до емоційного та експресивного виконавства.

Ключові слова: вокальна підготовка, вокально-технічні компетенції, музична освіта, учителі музичного мистецтва, професійна майстерність.

У сучасних умовах важливим завданням є підготовка висококваліфікованих учителів музичного мистецтва, які здатні ефективно впливати на розвиток музичних здібностей учнів та формувати у них любов до музики. Одним із важливих аспектів фахової підготовки таких спеціалістів є розвиток вокально-технічних компетенцій. Вміння використовувати вокальні техніки, володіння правильним диханням та артикуляцією, знання основ вокальної майстерності – усе це є необхідними складовими у професійній діяльності вчителя музики.

Тому, актуальність дослідження полягає в необхідності вивчення та вдосконалення методик вокальної підготовки майбутніх учителів музики з метою підвищення їхньої професійної компетентності та якості музичної освіти, яку вони будуть забезпечувати у майбутньому. Розвиток вокально-технічних компетенцій у майбутніх фахівців даної галузі стане запорукою ефективного та якісного музичного навчання в школах, виховуючи нове покоління музикантів та шанувальників мистецтва.

Основні теоретичні та методичні аспекти дослідження компетентнісного підходу розкриті у роботах Н. Бібік, О. Пометун, С. Сисоєвої та інших науковців.

На розвиток фахових компетентностей у вокально-технічній сфері серед майбутніх вчителів музики за допомогою вокальної підготовки звертали увагу такі вчені, як: Л. Василенко, Н. Гузій, А. Козир, Л. Масол, Н. Овчаренко, О. Петрикова, В. Пірус, Є. Проворова, Л. Ракитянська, С. Румянцева, Г. Стасько, О. Стахевич та ін.

Під поняттям «вокально-технічні компетентності» ми розуміємо сукупність навичок, знань та вмінь, необхідних для правильного й ефективного використання голосу під час вокального виконання. Г. Стасько [6] сюди відносить розуміння правильної техніки дихання, контроль над різними аспектами голосу (такими як тембр, резонанс, інтонація тощо), а також вміння управляти голосом для досягнення оптимального звучання, динаміки та емоційного виразу під час виконання музичних творів.

Дослідження й аналіз наукових джерел [1; 3; 7], доводить, що процес розвитку вокально-технічних компетенцій у майбутніх учителів музичного мистецтва через вокальну підготовку зазвичай включає такі етапи:

1. *Діагностика*. Це початковий етап, який передбачає оцінку рівня вокально-технічних здібностей кожного студента. Сюди відноситься аналіз голосових можливостей, оцінка технічних недоліків та ідентифікація напрямку для подальшого розвитку.

2. *Постановка техніки*. Студентам надається систематична та індивідуалізована вокальна підготовка, що включає в себе вправи для розвитку правильної дихальної техніки, артикуляції, розширення діапазону, контролю над голосовим тембром та інші аспекти техніки співу.

3. *Практика і вправи* (є наскрізним етапом). Студенти займаються регулярною вокальною практикою, включаючи вправи на розігрів голосу, розвиток гнучкості та силу голосу, а також виконання різноманітних вокальних репертуарів для покращення технічних навичок.

4. *Зворотний зв'язок і корекція*. Через зворотний зв'язок студенти отримують конструктивну критику та рекомендації для поліпшення їхньої техніки та виконавської майстерності.

5. *Підготовка до виступів у концертах та конкурсах*. Студенти мають можливість демонструвати свої навички на публічних виступах, що дозволяє їм отримати цінний практичний досвід і додатковий зворотний зв'язок.

Таким чином, цей процес забезпечує поетапне покращення вокальних технічних компетенцій студентів та формує основу для їхньої подальшої викладацької діяльності у галузі музичного мистецтва.

Підкреслимо, що сьогодні різноманітні методики і вправи, що спрямовані на покращення вокально-технічних компетенцій майбутніх вчителів музичного мистецтва, які стають предметом дослідження багатьох науковців, зокрема О. Петрикової та С. Румянцевої [3], котрі наголошують, що вони мають велике значення, з декількох причин:

Перше – це підвищення виконавської майстерності. Ці методики і вправи допомагають майбутнім вчителям музики розвивати свої вокальні навички, такі як контроль дихання, артикуляція, робота з голосовим діапазоном і динамікою, що є важливими аспектами вокального виконання.

Друге – це покращення педагогічних навичок. Під час використання цих методик майбутні вчителі отримують досвід у веденні вокальних занять та спостереження за реакцією студентів на різні вправи, що допомагає їм розвивати ефективні педагогічні підходи.

Третє – це підвищення впевненості. Практика застосування цих методик допомагає майбутнім вчителям відчувати себе більш впевненими у своїх вокальних можливостях та навичках, що є важливим для успішного викладання музики.

Четверте – це стимулювання творчості. Деякі методики спрямовані на створення умов для творчого виразу студентів, що допомагає майбутнім вчителям розвивати творчий підхід до викладання та виконання музичних творів.

П'яте – це розвиток музичного інтерпретування. Вправи, які спрямовані на експресивне виконання музики, допомагають майбутнім вчителям розвивати свою музичну інтерпретацію та вміння передавати емоції через вокальне виконання.

Отже, методики і вправи, спрямовані на покращення вокально-технічних компетенцій майбутніх вчителів, є важливим елементом їхньої підготовки, який сприяє розвитку їхніх музичних та педагогічних навичок.

На сьогодні існує цілий комплекс вправ, спрямованих на покращення співу, які детально описує у своїй роботі В. Пірус [4], де найбільш розповсюдженими є:

- дихальні вправи: включають у себе різноманітні техніки дихання, такі як нижнє діафрагмальне дихання, вправи на контроль над виразністю дихання та різноманітні вправи на розслаблення;
- вправи на розігрів голосу: включають у себе шкалу звуків та арпеджіо для плавного розслаблення та розігріву голосових зв'язок перед співом;
- технічні вправи на артикуляцію та ансамблевий спів: включають у себе вправи на вимову голосних та приголосних звуків, а також ансамблевий спів для

підвищення чіткості артикуляції та сприяння рівному розподілу голосу між учасниками;

– розвиток гнучкості та діапазону голосу: включають у себе вправи на плавний перехід від найнижчих до найвищих нот, а також вправи на збільшення діапазону голосу;

– вправи на ритміку та фразування: включають у себе вправи на ритмічне виконання мелодій та фразування для підвищення музикальності вокального виконання;

– вправи на контроль за темпом і динамікою: включають у себе вправи на контроль за швидкістю та гучністю голосу для досягнення балансу та експресивності у виконанні.

Отже, використовуючи ці вправи при підготовці вокалістів можна розвинути їх вокально-технічні навички та підготувати до ефективного викладання і виконання музичних творів.

У ході нашого наукового пошуку було встановлено, що вокальна підготовка має значний вплив на розвиток вокально-технічних компетенцій майбутніх учителів музичного мистецтва. Результати дослідження свідчать про те, що ефективна вокальна підготовка сприяє підвищенню рівня професійної майстерності, стимулює творчий потенціал та розвиває здатність до емоційного та експресивного виконавства у майбутніх учителів. Це важливий висновок, оскільки підкреслює необхідність врахування вокальних задатків в навчальних програмах мистецьких факультетів для забезпечення якісної підготовки майбутніх педагогів. Таким чином, розвиток вокально-технічних компетенцій за допомогою вокальної підготовки є ключовим елементом у формуванні професійних навичок та успішної кар'єри майбутніх учителів музичного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Овчаренко Н. А. Теоретико-методологічні засади професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра пед. наук : 13.00.04. Київ, 2016. 38 с.

2. Панченко Г. П. Методика розвитку творчих здібностей майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі вокальної підготовки : дис. канд. пед. наук : 13.00.02 / Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2008. 124 с.

3. Петрикова О. П., Румянцева С. В. Значення вокальної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва у процесі фахової діяльності у вищій школі. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. 2020. № 73, Т. 2. С. 143–146.

4. Пірус В. С. Формування навичок дихання в культурі співу : метод. рекомендації для студентів муз. та муз.-пед. факультетів вищих навч. закладів, вокалістів, кер. проф. та аматор. ансамблів різного складу. Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2007. 20 с.

5. Ракітянська Л. М. Професійно-педагогічна орієнтація виконавської підготовки майбутнього вчителя-музиканта. *Педагогіка вищої та середньої школи* : зб. наук. пр. Кривий Ріг, 2013. Вип. 38. С. 86–90.

6. Стасько Г. Є. Вокальна підготовка майбутнього вчителя музики як основа удосконалення педагогічної майстерності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : 13.00.01. Київ, 1995. 24 с.

7. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1 : Природно-наукові теорії сольного співу. Курс лекцій. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 92 с.

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІЧЕНОСТІ У СТУДЕНТІВ-БАКАЛАВРІВ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

Юй Сяочень

Дана стаття присвячена дослідженню впливу інноваційних підходів на формування художньо-педагогічної освіченості у студентів-бакалаврів у процесі вокальної підготовки. Автори зосереджуються на розгляді різноманітних методик та стратегій, які сприяють розвитку художньо-педагогічних здібностей у майбутніх педагогів музичного мистецтва. У роботі аналізується використання сучасних технологій, інтерактивних методів навчання, а також інших інноваційних підходів, спрямованих на покращення професійної підготовки студентів. Результати дослідження підтверджують ефективність використання інновацій у процесі навчання вокалу для підвищення рівня художньо-педагогічної компетентності й підготовки кваліфікованих педагогів музичного мистецтва.

Ключові слова: *інновації, художньо-педагогічна освіченість, поліхудожність, студенти-бакалаври, вокальна підготовка, музична освіта.*

Реалії сьогодення вимагають від майбутніх викладачів музичного мистецтва не лише високого рівня майстерності, але й широкого спектру компетентностей, серед яких ключове значення має художньо-педагогічна освіченість. Формування цієї компетенції у студентів-бакалаврів, особливо в контексті вокальної підготовки, стає однією з найважливіших задач сучасної музичної педагогіки. Інноваційні підходи до цього процесу відображають важливі зміни в методології навчання, які враховують сучасні тенденції розвитку музичної освіти та потреби сучасного суспільства.

В останні роки значна увага науковців була приділена проблемі виконавського мистецтва у сфері мистецької педагогіки. Наприклад, дослідження Чжан Яньфен [6] розкривало аспекти художнього виконавства у вокальній підготовці; Ся Гаоян та О. Комаровська [7] досліджували художні аспекти підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва під час вивчення теоретичних дисциплін; у дисертації Ван Лу [1] вивчалися художньо-виконавські аспекти фортепіанної підготовки з урахуванням формування естетичного сприйняття мистецтва.

У сфері педагогічних наук, включаючи теорію, історію та інноваційні технології, велике значення приділяється дослідженням, що розкривають унікальні властивості й особливості різноманітних явищ, які набувають рис художності. Зокрема, такі поняття, як «художня компетентність» (Лю Цяньцян [4]), «художньо-комунікативна компетентність», «художньо-комунікативні вміння» (Ю. Волкова [2]), «художня комунікативна культура» (А. Зайцева [3]), «художньо-ментальний досвід» (О. Реброва [5]) та інші.

Звідси, у контексті сучасного освітнього простору, велика увага приділяється інноваційним методикам та підходам у формуванні художньо-педагогічної освіченості у студентів музичних вишів. Перетворення традиційних підходів у зв'язку з використанням сучасних технологій та педагогічних інновацій стає стратегічно важливим завданням для університетів та викладацьких колективів. Враховуючи зростаючі вимоги до якості музичної освіти та розвитку сучасного мистецького світу, вивчення інноваційних підходів у навчанні є актуальною проблемою, яка вимагає подальшого наукового дослідження та практичної реалізації.

Феноменологія «художності» насправді виявляється як складний кластер аспектів, що включає різноманітні художні явища, які можуть виявлятися через різні форми вираження мистецтва. Термін «поліхудожність» відображає цю ідею комплексності, вказуючи на наявність не лише одного типу художнього виразу, але й на різноманіття та взаємозв'язок різних видів мистецтва [5, с. 93].

У мистецтві поліхудожності, як говорить А. Зайцева [3], можна виявити широкий спектр елементів, таких як музика, живопис, література, театр, кіно, танець та інші. Кожен з цих видів мистецтва має свою унікальну мову виразу, характерні методи та техніки, але разом вони створюють цілісне художнє середовище, яке надає можливість вираження та сприйняття різних емоцій, ідей та думок.

Таким чином, концепція поліхудожності вказує на те, що художність не є однозначним або відокремленим явищем, але складається з різноманітних складових, які взаємодіють із великою кількістю впливів і контекстів.

Дослідження художньо-педагогічної освіченості майбутніх учителів музичного мистецтва ґрунтуються на різних підходах, серед яких важливі наступні: *теоретично-аналітичний підхід* (включає аналіз теоретичних засад художньо-педагогічної освіченості, вивчення теорії мистецтва, основ педагогіки, психології та методик навчання музики); *практичний підхід* (зосереджений на вивченні та застосуванні практичних методик, технік інтерпретації музичних творів, вокальних

та інструментальних навичок, а також методів викладання музики); *експериментальний підхід* (здійснюється через проведення експериментальних досліджень, педагогічних експериментів та практичних вправ для вивчення ефективності різних педагогічних методів); *інтердисциплінарний підхід* (враховує взаємозв'язок музичної освіти з іншими галузями знань, такими як психологія, соціологія, культурологія, що дозволяє глибше розуміти роль музики в суспільстві та особистісний розвиток студентів); *креативний підхід* (сприяє розвитку творчого мислення, самовираження та індивідуальності студентів через застосування нетрадиційних методик і стимулювання творчого потенціалу).

Дані підходи взаємодіють між собою, створюючи комплексний підхід до дослідження та формування художньо-педагогічної освіченості майбутніх учителів музичного мистецтва.

У нашому дослідженні ми використовували наскрізну педагогічну умову, на основі вивчених джерел [1; 6], яку можна сформулювати як «цілеспрямоване накопичення художньо-педагогічної інформації та її застосування в процесі роботи над вокальним твором». Ця умова передбачала систематичне вивчення теоретичних основ мистецької педагогіки та практичних методик вокальної підготовки, а також активне використання цієї інформації в процесі аналізу, інтерпретації та виконання вокальних творів. Це дозволило студентам не лише розширити свої знання у сфері мистецької педагогіки, а й набути практичний досвід застосування цих знань у реальних ситуаціях виконавства музики. Такий підхід сприяв глибшому розумінню художніх аспектів музики та педагогічних методик її викладання, що відображається у покращенні якості виконання вокальних творів і розвитку професійних компетенцій студентів-бакалаврів.

Аналіз наукової літератури [3; 4; 7] дозволив нам зрозуміти, що під час вокальної підготовки можуть бути застосовані інноваційні підходи для формування художньо-педагогічної освіченості у студентів-бакалаврів шляхом: *використання технологій в навчанні* (впровадження відеоуроків, вебінарів, віртуальних платформ для онлайн-навчання, аудіо- та відеозаписів власного виконання творів для самоаналізу); *інтерактивних методів навчання* (застосування методів групової роботи, дискусій, проєктної діяльності, рольових ігор для активізації та поглиблення знань); *залучення до творчого процесу* (створення умов для самостійного пошуку та реалізації власних музичних ідей та вираження художньої індивідуальності); *мультисдисциплінарного підходу* (інтеграція елементів музичної теорії, історії

музики, психології виконавства, а також використання крос-дисциплінарних методів для більш глибокого розуміння музичних явищ); *сучасних підходів до аналізу та інтерпретації* (використання інтерактивних платформ для аналізу нотного матеріалу, звукових записів, відеоматеріалів та виконавських інтерпретацій); *розвитку творчості та імпровізації* (застосування методик творчого мислення, імпровізаційних вправ, стимулювання власного музичного творчого потенціалу); *менторства та співпраці з практикуючими музикантами та викладачами* (залучення до освітнього процесу досвідчених виконавців та педагогів для передачі практичних знань та власного музичного досвіду).

Ці підходи сприятимуть розвитку творчих здібностей, професійної майстерності та особистісного зростання студентів, що є ключовими компонентами формування художньо-педагогічної освіченості в контексті вокальної підготовки.

Результати нашого дослідження підтверджують, що використання інноваційних методик у процесі навчання вокалу суттєво сприяє підвищенню рівня художньо-педагогічної освіченості та підготовки кваліфікованих педагогів музичного мистецтва. Інноваційні підходи дозволяють студентам більш ефективно вивчати музичний матеріал, розвивати власну творчість та майстерність виконання, а також поглиблювати розуміння музичних явищ і принципів педагогічної практики.

Отже, використання інноваційних підходів стимулює активну участь студентів у освітньому процесі, сприяє їхньому творчому розвитку та пошуку нових підходів до виконавської діяльності. Зокрема, використання технологій, інтерактивних методів навчання, співпраця з практикуючими музикантами та викладачами, а також стимулювання творчого мислення забезпечують реалізацію комплексного підходу у викладанні та навчанні вокалу. Такий підхід сприяє не лише підвищенню професійного рівня студентів-бакалаврів, а й розвитку їхньої особистості, формуванню креативного мислення та здатності до самореалізації в музичній сфері. Таким чином, використання інновацій у навчанні вокалу має значний потенціал у формуванні якісної художньо-педагогічної освіченості студентів-бакалаврів та підготовки їх до успішної педагогічної діяльності у майбутньому.

Список використаних джерел

1. Ван Лу. Педагогічні умови підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва до формування художньо-естетичного світосприйняття школярів. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*. № 2, 2019. С. 100–107.

2. Волкова Ю. І. Формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музики і хореографії: автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02; Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського. Київ, 2016. 22 с.

3. Зайцева А. Методична система формування художньо-комунікативної культури майбутнього вчителя музики: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання». Національний університет імені М. П. Драгоманова, Київ, 2017. 528 с.

4. Лю Цяньцян. Формування художньої компетентності майбутніх учителів музики та хореографії в педагогічних університетах України і Китаю: автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2010. 20 с.

5. Реброва О. Є., Пань Шен. Художня освіченість майбутніх учителів музичного мистецтва в компетентнісній парадигмі. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 2018. Вип. 2 (12). С. 89–97.

6. Чжан Яньфен. Педагогічні умови формування вокальної художньо-виконавської підготовки майбутніх учителів музики. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2011. Вип. 11. С. 145–148.

7. Xia Gaoyang, Komarovska O. Polyartistic potential of music theory subjects in training music teachers. *Intellectual Archive*. 2018. Vol. 7. № 6. С. 82–89.

**ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ХОРОВОГО МЕНЕДЖМЕНТУ
ЯК ОДНА З АКТУАЛЬНИХ ПРОБЛЕМ
ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Ярмолюк О. В.

У статті розглянуто сучасний стан та перспективи розвитку освітньої галузі України, здійснено аналіз щодо змісту складових фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва (здобувачів фахової передвищої та вищої освіти), висвітлено тематику однієї з актуальних проблем диригентсько-хорової освіти – формування навичок хорового менеджменту.

Методологія статті базується на науковому дослідженні та аналізі літературних джерел, використанні аналітичного методу для огляду останніх досліджень та публікацій у структурі диригентсько-хорової освіти та виконавства.

Розглянуто основні складові фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва в рамках освітньо-професійної програми 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) закладів фахової передвищої та вищої освіти України, зміст обов'язкових та вибіркових освітніх компонентів циклу загальної та професійної підготовки, що сприяють розвитку менеджерських якостей керівника аматорського хорового колективу.

Аргументовано доцільність впровадження базових функцій менеджменту в диригентсько-хорову підготовку здобувачів освіти, серед яких: забезпечення матеріально-технічних умов, організація соціокультурної діяльності та фінансової підтримки, створення психологічно-емоційного клімату, популяризація та просування хору в мережі Інтернет. Обґрунтовано важливість симбіозу цих функцій в єдине ціле та поєднання їх із суміжними дисциплінами, що не мають зв'язку з музичним мистецтвом.

Ключові слова: *освітня галузь, фахова передвища та вища освіта, здобувачі освіти, диригентсько-хорова підготовка, вчитель музичного мистецтва закладу загальної середньої освіти, хоровий менеджмент.*

Ретроспектива провадження освітньої діяльності, становлення мережі закладів вищої освіти, формування системи фахової підготовки здобувачів освіти в

Україні впродовж свого історичного розвитку зазнали чимало трансформацій через низку об'єктивних (історичних, геополітичних, соціальних) причин. Новітня віха історії розвитку освітньої галузі не є винятком: пандемія коронавірусної хвороби COVID-19, економічні, геополітичні та глобалізаційні світові процеси, криваве повномасштабне вторгнення на території нашої держави – беззаперечно сколихнули традиційну консервативну систему освіти, проте разом із цим стали поштовхом до пошуків новітніх інноваційних форм, методів та прийомів роботи.

Головним завданням сучасного закладу фахової передвищої та вищої освіти, що виступає повноправним суб'єктом економіки, є підготовка професійного фахівця, який буде конкурентоспроможним на ринку праці. Оскільки світ навколо нас змінюється з шаленою швидкістю – змінюються і вимоги роботодавців та стейкхолдерів до майбутніх випускників. Організація навчально-виховного процесу, забезпечення якості надання освітніх послуг, функціонування мережі закладів освіти в Україні, формування стратегії їхнього розвитку сьогодні можливі лише за наявності менеджменту – процесу планування, організації, координації та контролю ресурсів (людських, фінансових, матеріальних) з метою досягнення поставленої мети або цілей [3, с. 9].

Музика, поруч з іншими видами мистецтва, є надважливим елементом культури та одним із символів національної ідентичності, що формує світогляд людини, її свідомість, забезпечує творчу діяльність, сприяє саморозвитку та самовираженню. У темні часи війни, які випали сьогодні на долю кожного з нас, саме музичне мистецтво здатне визначити ментальні кордони, ідентифікувати Україну в світовому соціокультурному просторі, допомагає впоратися з емоціями, підіймає моральний дух та є одним із засобів психологічної розради.

Довгий період часу серед суспільства була досить розповсюджена думка з приводу меншовагартісного значення уроків музичного мистецтва з поміж інших навчальних дисциплін у закладах загальної середньої освіти. Цьому є декілька причин: низький рівень викладання мистецьких дисциплін у загальноосвітній школі, недостатня кваліфікація вчителів музичного мистецтва, відсутність розуміння соціуму щодо значення мистецтва для формування особистості школярів, відсутність належного фінансування культурно-мистецького напрямку освіти та багато інших.

Проте варто зазначити, що музика сприяє розвитку ірраціонального та критичного мислення, емоційного інтелекту, емпатії, креативу, художньо-образного сприйняття, формує здатність до пошуку нестандартних рішень.

Музична освіта дітей та юнацтва передбачає їхнє безперервне спілкування з музикою, в процесі якого відбувається знайомство з багатою спадщиною музичного мистецтва, освоєння його морально-естетичного змісту, набуття навичок, які забезпечать успішну творчу діяльність, сприятимуть самовираженню та саморозвитку [2, с. 5].

Естетичний вплив музичного мистецтва на розвиток особистості, значення його виховного потенціалу на формування важливих людських якостей, специфіка сприйняття музичних творів, історія розвитку музично-естетичного виховання стали предметом дослідження для багатьох видатних українських науковців, музикантів та педагогів. Серед них М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, В. Верховинець, Т. Завадська, С. Горбенко, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Ростовський, А. Лащенко, О. Лобова, Б. Яворський, О. Щолокова, О. Сбітнева, М. Лебединська, В. Черкасов, В. Біліченко, С. Бакай, С. Самаріна, А. Растригіна та багато інших.

Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва закладів загальної середньої освіти в Україні здійснюється в рамках освітньо-професійної програми **014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)** за освітньо-професійним ступенем фаховий молодший бакалавр, освітніми ступенями бакалавр та магістр. В Україні підготовку за даною спеціальністю забезпечують 71 заклад фахової передвищої та вищої освіти (відповідно до результатів статистичного аналізу даних єдиної державної електронної бази з питань освіти (ЄДЕБО)).

Відповідно до змісту освітньо-професійних програм випускники мають змогу обіймати посади вчителя закладу загальної середньої освіти (музичне мистецтво), керівника музичного, керівника аматорського дитячого колективу (гуртка, студії та ін.), культорганізатора дитячих позашкільних закладів та інших фахівців у галузі освіти [4].

Фахову підготовку здобувачів освіти за даною спеціальністю забезпечують цикли обов'язкових та вибіркового (тих, що пропонуються для вивчення здобувачам освіти закладом фахової передвищої та вищої освіти для більшого вдосконалення та задоволення освітніх і кваліфікаційних потреб) освітніх компонентів загальної та професійної підготовки [1].

До циклу професійної підготовки належать наступні освітні компоненти:

- педагогічна майстерність;
- теорія і методика музичної освіти;

- основи музично-теоретичної підготовки;
- інструментальна підготовка;
- диригентсько-хорова підготовка;
- музично-педагогічна практика (пропедевтична, пробна, переддипломна).

Диригентсько-хорова підготовка здобувачів освіти включає в себе хорове диригування, хорознавство, практичну роботу з хором колективом, хорівий клас, постановку голосу та хорове аранжування. Усі ці дисципліни сприяють розвитку природних музичних даних (слух, пам'ять, уява), вдосконаленню власних виконавських здібностей, формують художньо-естетичний смак, базу музично-теоретичних знань та практичних методів роботи з колективом. Проте сьогодні цього, на жаль, недостатньо для здійснення успішної професійної діяльності.

Хоровий колектив будь-якого рівня (аматорський, професійний, навчальний, тощо) є одним структурним підрозділом, що створений задля репрезентації кращих зразків національного та світового вокально-хорового мистецтва. Він потребує компетентного кваліфікованого диригента (хормейстера, художнього керівника), який буде здатний виконувати свої безпосередні (виховні, виконавські, організаційні, керівні) функції, зможе забезпечити подальший розвиток колективу, його учасників, їхню творчу реалізацію та культурно-просвітницьку діяльність.

Поняття «**хорового менеджменту**» є досить новим та маловживаним у сучасній українській мистецько-педагогічній термінології, чого не можна сказати про світову практику. У країнах Західної Європи або Сполучених Штатах Америки він активно використовується у мистецькій діяльності, адже успішне керування колективом, окрім професійних мистецьких здібностей та вмінь, включає в себе орієнтацію на потреби ринку, забезпечення концертної та конкурсно-фестивальної діяльності, функціонування хору, його популяризацію та просування у мережі інтернет, пошук фінансування (спонсори, меценати, патронаж) і багато інших потреб, які потрібно вирішувати.

В Україні потреба у менеджменті хорового колективу вперше гостро постала під час пандемії коронавірусної хвороби COVID-19, коли звичні форми та методи роботи не могли задовольнити усіх потреб, що виникали. Менеджмент хорового колективу – це система теоретичних знань, практичних вмінь та навичок, що спрямовані на забезпечення потреб колективу та його учасників, і вимагають від керівника наявності організаційних, лідерських, комунікативних та ділових якостей. Він включає в себе:

- формування складу учасників (хористи, солісти, концертмейстери);

- забезпечення матеріально-технічних умов для роботи колективу (репетиційна база, допоміжний інвентар, костюми, транспорт);
- організація соціально-культурного аспекту діяльності (концерти, гастролі, конкурси та фестивалі);
- репетиційний та підготовчий аспект (підбір та вивчення музичного репертуару);
- забезпечення гідного концертного виконання;
- створення та підтримка сприятливого морально-психологічного клімату в колективі;
- популяризація та реклама, налагодження зв'язків з громадськістю;
- організація фінансової підтримки хорової діяльності (меценатство, спонсорство, патронаж) [5, с. 90].

Деякі заклади фахової передвищої та вищої освіти включають до змісту освітньо-професійної програми освітні компоненти (обов'язкові чи вибіркові), що частково формують менеджерські навички, зокрема «Менеджмент в освіті», «Менеджмент соціокультурної діяльності», «Арт-менеджмент», «Музичний менеджмент» і т. д. Проте варто зазначити, що це лише 31,7 %, серед яких 2,2 % припадає на фахову передвищу освіту, 18,2 % – на перший (бакалаврський рівень), та 11,3 % – на другий (магістерський) рівень, що є критично низьким для впровадження та формування цих навичок.

Враховуючи все вище перелічене ми можемо стверджувати, що формування навичок хорового менеджменту є однією з актуальних проблем фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. Задля ефективного її вирішення потрібно переглянути, реформувати та вдосконалити систему диригентсько-хорової підготовки здобувачів фахової передвищої та вищої освіти, доповнити її тематичний зміст змістовими модулями, які будуть спрямовані на формування та розвиток організаторських, лідерських, комунікативних якостей з практичним використанням під час проведення аудиторних (лабораторних) занять.

Список використаних джерел

1. Вибіркові дисципліни. URL: <http://surl.li/evgpa>
2. Сбітнева Л. М. Розвиток системи музично-естетичного виховання дітей і молоді в Україні (друга половина ХХ століття) : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Київ, 2016. 360 с.

3. Основи менеджменту : конспект лекцій [Електронний ресурс] : навч. посіб. для студентів спеціальності 073 «Менеджмент» освітньо-професійної програми «Менеджмент і бізнес-адміністрування» / уклад. Т. В. Лазоренко, С. О. Пермінова. Київ : КПІ ім. Ігоря Сікорського, 2021. 166 с.

4. Освітньо-професійна програма 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво). URL: <http://surl.li/rjstr>

5. Ярмолюк О. В., Шкоба В. А., Степанюк А. В. Хоровий менеджмент як складова підготовки здобувачів фахової вищої освіти до професійної діяльності. *Академічні студії. Серія: Педагогіка*. Луцьк. Випуск № 4. 2022. С. 87–92.

РОЗДІЛ III

МЕТОДИКА ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ ШКОЛЯРІВ

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ УЧНІВ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ ЗАСОБАМИ ВОКАЛЬНО-ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА

Ван Сіцзін

У статті розглянуто сутнісний аналіз поняття «педагогічні умови». Висвітлено та обґрунтовано педагогічні умови розвитку творчої компетентності учнів мистецької школи засобами вокально-джазового мистецтва. Розкрито їх зміст та особливості застосування в освітньому процесі закладах початкової мистецької освіти.

Ключові слова: педагогічні умови, творчість, творча компетентність, вокально-джазове мистецтво, мистецька школа.

У сучасних умовах реформування освітньої системи особливе значення набуває розвиток творчої компетентності учнів мистецьких шкіл. Одним із найефективніших засобів формування цієї компетентності є вокально-джазове мистецтво, яке поєднує музичну техніку з імпровізацією, емоційним виразом і свободою творчості. Вокальний джаз сприяє розвитку унікальних творчих здібностей, дозволяє учням не тільки оволодіти технічними навичками, але й розкрити свій внутрішній потенціал, проявити індивідуальність у виконанні.

З огляду на це, актуальним є дослідження педагогічних умов, що сприяють оптимізації процесу розвитку творчої компетентності учнів засобами вокально-джазового мистецтва. Важливо визначити організовані обставини освітнього процесу, які забезпечують ефективну взаємодію між педагогом і учнем, стимулюють креативність та музичну самостійність здобувачів початкової мистецької освіти. Розуміння цих умов дозволить створити позитивне освітнє середовище, де кожен учень зможе розвинути свої музичні та творчі здібності на максимально високому рівні.

Проблематика творчості широко розглядається в роботах таких науковців, як Г. Костюк, В. Моляко, В. Роменець, С. Сисоєва та інших. Особливий інтерес викликають питання формування компетентностей, про що висвітлювали Ф. Вейнерт, Ж. Делор, Дж. Карсон, Ж. Перре, Дж. Равен, а також впровадження компетентнісного підходу в освітній процес, про що йдеться в працях Н. Бібік, О. Дубасенюк,

І. Зязюна, О. Овчарук, О. Пометун та інших. Також значну увагу приділено формуванню творчої компетентності як основи успішної психолого-педагогічної діяльності (О. Волобуєва, С. Яланська,). Окремо слід відзначити дослідження, присвячені проблемам джазу та імпровізації (Б. Брилін, В. Дряпіка, Є. Коваленко, В. Мирошниченко, О. Павленко, О. Хижко, Г. Чеча та ін.), формуванню навичок естрадно-джазового співу (Ду Цзілун, С. Кравченко, А. Шевченко та ін.)

Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні педагогічних умов розвитку творчої компетентності учнів мистецької школи засобами вокально-джазового-мистецтва.

У сучасному освітньому середовищі розвиток творчої компетентності учнів мистецької школи набуває все більшої актуальності. Розвиток творчої компетентності учнів можливий завдяки системно побудованому освітньому мистецькому процесу. Для ефективного розвитку цієї компетентності необхідно створити педагогічні умови, які б не лише сприяли пізнавальній активності, але й спрямовували учнів на особистісний розвиток.

До педагогічних умов входять організаційні, методичні та психологічні аспекти, що покликані оптимізувати процес навчання і виховання творчої особистості. Це передбачає використання інноваційних методів викладання, індивідуальний підхід до кожного учня, а також формування атмосфери творчого пошуку і педагогічної взаємодії. Також важливою складовою є активізація мотиваційної сфери до творчості. Педагогічний вплив має бути індивідуалізованим, враховуючи потенціал учнів.

Педагогічні умови – це цілеспрямовано організовані елементи освітнього процесу, що мають на меті підвищення його ефективності. Згідно з визначенням у педагогічному словнику, такими умовами вважаються лише ті фактори, які свідомо створюються в освітньому середовищі для оптимізації навчального процесу [7, с. 321].

Н. Посталюк визначає педагогічні умови як обставини, що сприяють реалізації педагогічних закономірностей і формуються під впливом певних факторів, які визначають специфіку та ефективність навчання [8, с. 11]. Є. Хриков аналізує педагогічні умови з точки зору наукового підходу, зазначаючи, що вони підвищують результативність педагогічної діяльності та поєднують теоретичні й практичні аспекти, не суперечачи дидактичним принципам [8, с. 15]. Г. Падалка підкреслює, що педагогічні умови в мистецькій освіті цілеспрямовано створюються

для забезпечення успіху освітнього процесу і досягнення навчальних цілей [4, с. 160].

Отже, педагогічні умови – це спеціально організовані обставини освітнього процесу, які сприяють його ефективності та результативності. Вони охоплюють внутрішні й зовнішні фактори, що забезпечують взаємодію учасників освітнього процесу, стимулюють пізнавальну активність та розвиток індивідуальних здібностей учнів, відповідаючи сучасним педагогічним вимогам.

На основі аналізу психолого-педагогічної літератури, ми виокремили педагогічні умови, які найкраще сприятимуть ефективному розвитку творчої компетентності учнів мистецьких шкіл: творча взаємодія педагога та учнів у процесі розвитку творчої компетентності, активізація творчої діяльності учнів засобами вокально-джазового мистецтва, створення сприятливого середовища у процесі вокально-джазового навчання учнів.

На основі аналізу наукових джерел, нами було визначено педагогічні умови, що сприятимуть розвитку творчої компетентності учнів мистецької школи засобами вокально-джазового мистецтва.

Першою педагогічною умовою є творча взаємодія педагога та учнів у процесі розвитку творчої компетентності.

Аналіз психолого-педагогічної літератури (С. Антонова, Т. Кононенко, Г. Падалка, Н. Посталюк, В. Ревенчук та ін.) свідчить, що ефективність освітнього процесу залежить від використання методів, що базуються на педагогіці співробітництва та суб'єкт-суб'єктній творчій взаємодії між педагогом і учнем. Успіх цієї співпраці визначається внеском кожного в мотиваційну та емоційну сфери діяльності. Також максимальну продуктивність демонструють форми спільної діяльності, що передбачають вирішення творчих завдань, що, в свою чергу, стимулює розвиток творчої компетентності.

Суб'єкт-суб'єктні відносини створюють нову комунікацію між учасниками освітнього процесу. Головною метою такої взаємодії є активізація навчально-пізнавальної діяльності учнів і сприяння їх творчому пошуку. Г. Падалка вказує, що під час міжсуб'єктної взаємодії відбувається засвоєння важливого мистецького досвіду, а успіх освітньої діяльності залежить від основ цієї взаємодії [4, с. 164]. Активізація навчальної взаємодії, як підкреслює О. Рудницька, вимагає організації творчої діяльності, оскільки без залучення учнів до творчих процесів неможливий розвиток їхніх художньо-творчих здібностей [6, с. 166].

Для створення ефективного середовища в процесі творчої взаємодії рекомендується: забезпечити психологічний контакт з учнями для ефективної передачі інформації, обрати стиль взаємодії, що мотивує учнів до активного сприйняття матеріалу, розробити логіку заняття та структуру вивченого матеріалу. Також необхідно підвищити мотивацію до навчання за допомогою ефективних методів.

Отже, у процесі творчої взаємодії роль учня змінюється з традиційної на партнерську. Це дозволяє учням стати активними учасниками освітнього процесу, підвищуючи їхню мотивацію, відповідальність та розвиток комунікації і творчої співпраці. Спільна діяльність надає освітньому процесу особистісного змісту, включаючи співтворчість педагога та учня, а також сприяє самостійному творчому пошуку. Співтворчість є спільним творчим процесом, що впливає на формування особистості та розвиток її здібностей, зокрема у вокально-джазовому мистецтві.

Другою педагогічною умовою є активізація творчої діяльності учнів засобами вокально-джазового мистецтва.

У сучасному освітньому середовищі важливим завданням є всебічний розвиток творчих здібностей учнів. Музичне мистецтво, зокрема вокально-джазове, відіграє особливу роль у цьому процесі, оскільки розкриває індивідуальний творчий потенціал і формує глибокі емоційні переживання. Завдяки своїй специфіці та традиціям, вокально-джазове мистецтво активно сприяє творчій діяльності учнів, поєднуючи технічні аспекти вокалу з відкритістю до експериментів, що розвиває креативне мислення та музичний слух.

Вокальна підготовка у закладах початкової музичної освіти націлена на підвищення художньої культури, формування фахових компетентностей і розвитку виконавської майстерності. У процесі взаємодії з музичними творами учні формують естетичні орієнтири через емоційний відгук і інтерпретацію.

Особливу увагу у підготовці учнів мистецької школи приділяють вокально-джазовому навчальному репертуару. Музично-педагогічний потенціал джазу активізує та розвиває творчість, зумовлений характером його музичних засобів та традиціями. Вивчення вокальних джазових творів має значну роль у сучасній вокальній підготовці учнів мистецьких шкіл. Вокально-джазове мистецтво має унікальний педагогічний потенціал, яке сприяє розвитку творчої компетентності, активізації творчої діяльності. Потенціал джазу обумовлений багатством музичних засобів, гнучкістю структур, імпровізаційним характером і культурними традиціями.

Засоби музичної виразності вокально-джазового мистецтва поєднують елементи різних стилів, надаючи їм емоційної сили та здатності впливати на особистість. Долучення до вокального джазу формує в учнів специфічне музичне мислення, а також умінням працювати з музичним матеріалом. Важливим аспектом є розвиток вокальних навичок і здатності до імпровізації, що є ключовими рисами джазової музики.

Варто зазначити, що мотивація є одним із важливих аспектів активізації творчої діяльності, стимулюючи учнів до активного засвоєння матеріалу, самовираження та самовдосконалення. Мотивація пов'язана з особистісним і професійним зростанням, формуючи основу для розвитку творчої компетентності, що допомагає учням глибше сприймати мистецтво, розкрити творчі потенції і віднайти індивідуальний виконавський стиль [6, с. 81].

Активізація творчої діяльності включає стимули та цілі, які сприяють участі учнів у творчому процесі, особливо коли початкове завдання є доступним і приносить позитивні результати. Важливим аспектом розвитку мотивації є усвідомлення учнями перспективи використання набутих компетентностей у музичній діяльності, що підвищує їхню впевненість та внутрішню мотивацію до подальшого навчання.

Отже, залучення учнів до активної творчої діяльності через вокально-джазове мистецтво допомагає розкрити їхні художні здібності, емоційний та інтелектуальний потенціал. Відповідність цієї педагогічної умови сучасним освітнім принципам сприятиме ефективному розвитку творчої компетентності учнів мистецької школи.

Третьою педагогічною умовою ми визначили створення сприятливого середовища у процесі вокально-джазового навчання учнів.

Важливим фактором розвитку творчої компетентності учнів мистецької школи через вокально-джазове мистецтво є створення позитивного освітнього середовища. Не всі твори навчальної програми викликають інтерес учнів, тому важливо, щоб їхні музичні уподобання відображалися в змісті занять. Учням слід надати можливість досліджувати різні напрями вокально-джазової культури для сприяння їх самопізнанню через творчість.

Роль педагога в цьому процесі полягає у формуванні естетичних смаків і творчих інтересів учнів, розширенні їх художнього світогляду та стимулюванні глибшого емоційного сприйняття мистецтва. Педагог не лише навчає, а й надихає учнів розвивати індивідуальні музично-творчі здібності та розуміння художніх образів.

Творчі підходи педагога створюють умови для самовираження учнів, допомагають долати труднощі та підтримують позитивний емоційний клімат. Така конструктивна взаємодія дозволяє учням не лише освоювати техніку вокального виконання, а й розвивати самостійне творче мислення, що є основою їх мистецького зростання.

Створення позитивного мікроклімату в освітньому процесі значною мірою залежить від творчої взаємодії та підтримки з боку педагога. Г. Падалка наголошує, що педагоги повинні більше заохочувати учнів і давати схвальні відгуки, а не критикувати. Важливо акцентувати увагу на творчих досягненнях учнів, підкреслюючи їх успіхи та повагу до творчих спроб. Такий підхід допомагає розкрити здібності та потенціал учнів, стимулюючи їх подальший творчий розвиток [4, с. 161–162].

Організація ситуацій успіху є важливим елементом формування позитивного мікроклімату під час вокально-джазового навчання. Учні часто стикаються з труднощами та невпевненістю, що може стримувати їхній розвиток. Тому важливо створити умови, в яких вони можуть досягти успіху, що підвищить їхню впевненість та активізує творчість.

Успіх проявляється не лише у позитивних емоціях, а й у бажанні учнів виконувати завдання швидко та якісно. Однак в умовах навчальної перевантаженості важко зберегти орієнтацію на успіх і розвинути внутрішню мотивацію. Необхідно знайти баланс між нормами програми та можливостями учнів, тому ситуації успіху повинні бути реальними та досяжними [5, с. 198].

Використання позитивних і конструктивних педагогічних прийомів є основою створення ситуацій успіху. Одним із них є техніка «зняття страху», що особливо важлива перед виконанням складних завдань, які можуть викликати невпевненість. Даний підхід сприятиме зменшенню тривоги учнів і готовності долати труднощі, що сприятиме успішному виконанню завдань [1, с. 54].

Створення ситуацій успіху вимагає від педагога глибокого розуміння індивідуальних особливостей учня, включаючи його сильні сторони, вміння, цінності, соціальні взаємини та творчі потреби. Використовуючи ефективні методи, важливо підтримувати найменші досягнення, які можуть стати основою для подальшого зростання.

Сприятливе середовище у вокально-джазовому навчанні можна забезпечити за допомогою таких методичних прийомів: ознайомлення з історією вокально-джазового мистецтва та його яскравими представниками; презентація естетичної

привабливості цього мистецтва для підвищення зацікавленості учнів; залучення здобувачів початкової мистецької освіти до активної творчої діяльності, зокрема імпровізації, що сприяє ефективному розвитку творчої компетентності.

Отже, педагогічні умови є вирішальними для цілеспрямованого творчого розвитку особистості та досягнення успішних результатів в освітньому мистецькому процесі. Врахування таких педагогічних умов, як творча взаємодія педагога та учнів у процесі розвитку творчої компетентності, активізація творчої діяльності учнів засобами вокально-джазового мистецтва, створення сприятливого середовища у процесі вокально-джазового навчання учнів, сприятиме ефективному розвитку творчої компетентності учнів мистецької школи.

Список використаних джерел

1. Бех І. Д. Виховання особистості: сходження до духовності: наук. вид. Київ: Либідь, 2006. 272 с.
2. Павленко О. М. Формування творчої компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі фахової підготовки. *Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки»* (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя) / за заг. ред. Т. М. Турчин. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2020. № 1. С. 108-114.
3. Павленко О. М., Гришко В. О. Педагогічні умови розвитку творчої компетентності молодших школярів засобами джазового мистецтва. *Теорія та методика мистецької освіти: збірник науково-методичних статей* / за ред. Ю. Ф. Дворника та О. В. Коваль. Вип. 4. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2020. С. 194–202.
4. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України, 2010. 274 с.
5. Пехота О. М., Кіктенко А. З., Любарська О. М. Освітні технології: навч.-метод. посіб. / ред. О. М. Пехота. Київ: А.С.К., 2001. 256 с.
6. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: Навчальний посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с.
7. Український педагогічний словник / за ред. С. У. Гончаренка. Київ: Либідь, 1997. 376 с.
8. Хриков Є. М. Педагогічні умови в структурі наукового знання. *Шлях освіти*. 2011 № 2. С. 11–15.

ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОСТІ ОСОБИСТОСТІ МОЛОДШОГО ШКОЛЯРА У ПРОЦЕСІ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОГО САМОВИРАЖЕННЯ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Довгань Ю. Ю., Черкасова А. І.

У статті досліджується вплив художньо-творчого самовираження на формування духовності особистості молодшого школяра на уроках музичного мистецтва, аналізуються методи та прийоми, які сприяють розвитку духовних якостей учнів через музичну творчість. Результати дослідження демонструють важливість використання художнього самовираження як засобу виховання та розвитку духовності у молодших школярів.

Ключові слова: *духовність, особистість, художньо-творче самовираження, уроки музичного мистецтва, формування особистості, культура, творчість, самовираження, молодший школяр.*

Ця тема є дуже актуальною та цікавою, оскільки музика є одним з найефективніших засобів формування духовності дитини. Перш за все, музичне мистецтво має великий потенціал для розвитку духовності дитини, оскільки через музику можна виразити свої почуття, емоції, думки, а також розвивати емпатію, співчуття та розуміння інших людей. Крім того, уроки музичного мистецтва можуть стати простором для самовираження та самореалізації дитини, де вона може вільно творити, експериментувати, розкривати свій творчий потенціал. Це сприяє розвитку особистості, її самопізнанню та формуванню власної ідентичності.

Музика – це не лише набір нот та акордів. Вона має потужний вплив на наш внутрішній світ, наші почуття, думки та духовний розвиток. І саме на уроках музичного мистецтва ми можемо створити умови для розкриття творчих здібностей, розвитку емоційної відкритості та глибокого сприйняття світу.

Творчість часто розглядають в контексті діяльності, в результаті якої людина створює якісно нові матеріальні та духовні цінності, як здатність людини створювати новий соціально-культурний простір. Людина завдяки діяльності перетворює світ, пристосовує навколишнє середовище до своїх потреб, формує культуру. У результаті діяльності відбувається реалізація творчого потенціалу людини [3, с. 85].

Сучасний світ вимагає від людини не лише глибоких знань і професійних навичок, але й розвиненої духовності, здатності до творчого самовираження. Особливо це стосується молодшого школяра, який тільки починає свій шлях самопізнання та саморозвитку. Музика є потужним інструментом, який може впливати на емоційний стан дитини, стимулюючи її творчість та самовираження. Вона може викликати глибокі емоції, допомагаючи дітям зрозуміти важливість співчуття, любові та гармонії.

Музичне мистецтво є одним з найефективніших засобів формування духовності особистості. Воно допомагає дитині відкрити свій внутрішній світ, виявити емоції та почуття, розвиває творчі здібності. Цікаво визначити значення музичного мистецтва у формуванні духовності особистості молодшого школяра та розкрити потенціал художньо-творчого самовираження як засобу цього формування.

Дослідження, пов'язане з формуванням духовності особистості молодшого школяра через художньо-творче самовираження на уроках музичного мистецтва, було проведено декількома дослідниками. Наприклад, Надія Герасим. В її кваліфікаційній роботі «Формування творчої особистості в інтегрованій художній діяльності молодшого школяра» розглядалися теоретичні аспекти формування творчої особистості на уроках музичного мистецтва. Вона досліджувала інтегровану художню діяльність як проблему сучасної початкової школи та методи формування творчої особистості учнів [1].

Інші науковці також вивчали вплив художньо-творчої діяльності на духовний розвиток молодших школярів. Наприклад, дослідження з фокусом на музичних презентаціях, творчих проектах, малюванні музики та інсценізації пісенних творів сприяли активізації творчих здібностей учнів.

Мистецтво має велике значення для формування особистості з кількох причин:

1. Емоційний розвиток: Мистецтво допомагає виражати емоції, розкривати свій внутрішній світ та розуміти почуття інших людей. Воно сприяє розвитку емпатії та співпереживання.

2. Творчість і самовираження: Мистецтво надає можливість творити, виражати себе через малювання, музику, танець, літературу та інші форми. Це сприяє розвитку творчих здібностей та самовираження.

3. Культурна освіта: Мистецтво допомагає розуміти культурні цінності, історію, традиції та спадщину. Воно формує «людину культури».

4. Сприйняття краси: Мистецтво навчає нас сприймати красу навколо, розглядати деталі, аналізувати форми та кольори.

5. Саморозвиток: Вивчення мистецтва розширює світогляд, розвиває критичне мислення та сприяє особистісному зростанню.

Таким чином, мистецтво не лише надає естетичне задоволення, але й глибоко впливає на формування особистості, розширюючи її горизонти та збагачуючи внутрішній світ.

Учитель музичного мистецтва має велику роль у формуванні духовності школярів. Він може створювати позитивне освітнє середовище, яке сприяє творчому самовираженню. Також він є прикладом для учнів у багатьох аспектах життя, включаючи духовність. Його власні цінності, моральні принципи та етичні стандарти можуть впливати на формування духовних цінностей учнів. Вчитель може сприяти розвитку моральних цінностей учнів, навчаючи їх поваги до інших, толерантності, справедливості та співчуття. Звісно, він може створювати умови для розвитку духовних здібностей учнів, сприяючи їх самовираженню, самопізнанню та самореалізації. Вчитель може допомогти учням зрозуміти і знайти сенс свого життя, сприяючи їм у розвитку духовних цінностей та переконань. Він може створювати сприятливу атмосферу для емоційного розвитку учнів, допомагаючи їм виявляти та виражати свої почуття через музику, мистецтво та інші форми творчості. Але слід пам'ятати про важливість педагогічної підтримки учнів у їх духовному розвитку, сприяючи їх саморозвитку, самопроектуванню та самореалізації. Загалом, вчителю слід бути свідомим своєї важливої ролі у формуванні духовності учнів і старанно працювати над створенням сприятливих для цього умов.

Розвиток людини – надзвичайно складний процес, в якому беруть участь багато факторів. Серед них помітну роль відіграє і художня культура – специфічна сфера діяльності з різномірними і неоднозначними зв'язками з багатьма сферами суспільного життя. Розвиваючись під безпосереднім впливом ідеологічних і соціально-економічних процесів, художня культура, в свою чергу, має на них суттєвий вплив, і передусім тоді, коли вона виступає ефективним засобом формування людини [2].

Художньо-творче самовираження грає важливу роль у формуванні духовності особистості. Цей процес дозволяє людині виразити свої почуття, емоції, думки та ідеї через мистецтво, музику, танець, літературу та інші форми творчості. Ось деякі аспекти, які підкреслюють важливість художньо-творчого самовираження учнів у формуванні духовності:

1. Вираження почуттів та емоцій: Художньо-творче самовираження дозволяє людині виразити свої почуття та емоції у творчій формі, що сприяє їх осмисленню та розвитку.

2. Розвиток креативності: Творчий процес сприяє розвитку креативності та уяви, що допомагає людині розширити свої можливості та бачення світу.

3. Самовираження та самопізнання: Художньо-творче самовираження допомагає людині краще зрозуміти себе, свої бажання, цілі та потреби, що сприяє самопізнанню та саморозвитку.

4. Виявлення власної унікальності: Через творчий процес людина може виявити свою унікальність, власний стиль та ідентичність, що сприяє формуванню духовності.

5. Сприяння гармонії: Художньо-творче самовираження допомагає людині знаходити гармонію між своїми почуттями, думками та внутрішнім світом, що сприяє розвитку духовності.

У цілому, художньо-творче самовираження є важливим засобом формування духовності, оскільки воно дозволяє людині розкрити свою внутрішню сутність та розвинути свою духовну складову через творчий процес [4, с. 307].

Музика може мати значний вплив на духовний розвиток дитини, включаючи розвиток емпатії, самосвідомості, творчості та ін. Ось декілька ключових аспектів цього впливу:

1. Розвиток емпатії: Музика може допомогти дітям відчувати та розуміти емоції інших людей. Через музику діти можуть відчути радість, смуток, гнів або спокій, і це може допомогти їм розвивати емпатію.

2. Розвиток самосвідомості: Музика може допомогти дітям краще розуміти себе. Вона може допомогти їм виявити свої власні емоції, інтереси та цінності, що сприяє розвитку самосвідомості.

3. Розвиток творчості: Музика стимулює творчість і може допомогти дітям її виразити.

4. Розвиток духовних цінностей: Музика може передавати та допомогти досягнути духовні цінності – любов, мир, співчуття та гармонія.

Отже, музика є важливим засобом у формуванні духовності дитини.

Формування духовності через музику може бути ефективним завданням, яке допомагає розвивати емоційну відкритість, емпатію, толерантність та глибоке сприйняття світу. Існують різні практичні методи та техніки, які можуть бути

використані на уроках музичного мистецтва для формування духовності молодшого школяра. Ось декілька з них:

1. Спів: Спів може допомогти дітям виразити свої почуття та емоції, а також сприяє розвитку їх вокальних навичок.

2. Гра на музичних інструментах: Гра на музичних інструментах може допомогти дітям розвивати свої музичні навички, а також сприяє розвитку їх координації рук та слуху.

3. Спільне виконання музики: Групові виступи, де діти разом грають на інструментах або співають, сприяють взаємодії, співпраці та відчуттю об'єднаності.

4. Слухання музики: Слухання музики може допомогти дітям розуміти різні музичні стилі та жанри, а також сприяє розвитку їх слухового сприйняття.

5. Аналіз музики: Аналіз музики може допомогти дітям розуміти структуру музичних творів, а також сприяє розвитку їх критичного мислення.

6. Творчі завдання: Творчі завдання, такі як створення власних музичних композицій або текстів пісень, можуть допомогти дітям розвивати свою креативність та самовираження.

Формування духовності особистості молодшого школяра є важливим завданням сучасної освіти, що вимагає врахування психолого-педагогічних особливостей цієї вікової групи, зокрема художньо-образного мислення, емоційності, фантазії, творчості тощо.

Художньо-творче самовираження на уроках музичного мистецтва сприяє формуванню самосвідомості учнів, допомагає їм розкрити свій внутрішній світ та розвивати емпатію.

Духовне виховання є важливим чинником становлення особистості молодшого школяра. Воно впливає на формування цінностей, моральних норм та емоційно-духовного світу дитини.

Музика відіграє ключову роль у розвитку духовності. Вона допомагає виразити емоції, розширює світогляд та сприяє творчому самовираженню.

Участь у музичних проєктах та творчих заняттях допомагає молодшим школярам збагатити свій культурний досвід, ознайомитися з різноманітністю музичних жанрів та стилів.

Процес художнього самовираження через музичне мистецтво сприяє розвитку творчих здібностей учнів, допомагаючи їм виявити та розвинути свій творчий потенціал.

Уроки музичного мистецтва є ефективним засобом художньо-творчого самовираження молодших школярів, що сприяє розвитку їхньої духовності, естетичного смаку, культурних цінностей, національної свідомості, моральної культури тощо. Для досягнення цієї мети необхідно використовувати сучасні методи та форми навчання, які активізують пізнавальну діяльність, співтворчість, співпрацю, рефлексію, самооцінку учнів, а також забезпечують індивідуалізацію та диференціацію навчання з урахуванням інтересів, здібностей, потреб, особистісних особливостей кожної дитини.

Особливу увагу слід приділяти вибору змісту навчання, який має бути цікавим, змістовним, різноманітним, актуальним, відповідати віковим особливостям учнів, враховувати їхні попередні знання та досвід, включати твори різних жанрів, стилів, епох, народів, авторів тощо.

Ці висновки підтверджують важливість використання музики в освітньому процесі для формування духовності та особистісного розвитку молодших школярів. У процесі художньо-творчого самовираження на уроках музичного мистецтва діти отримують можливість не лише розвивати музичні навички, а й відкривати для себе широкий спектр можливостей для духовного та емоційного зростання.

Список використаних джерел

1. Герасим Н. С. Формування творчої особистості в інтегрованій художній діяльності молодшого школяра. URL: https://archer.chnu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3621/educ_2022_180.pdf?sequence=1 (дата звернення: 27.02.24).
2. Мистецтво як засіб творення особистості. URL: https://pidru4niki.com/15941024/kulturologiya/mistetstvo_zasib_tvorennya_osobistosti (дата звернення: 01.03.24).
3. Новіков Б. В., Богачев Р. М., Бубон Т. В.. Творча діяльність як засіб самореалізації особистості у суспільстві. URL: <https://journal-discourse.com/uk/kataloh-statei/2022/2022-r-391-3/tvorcha-diialnist-iak-zasib-samorealizatsii-osobystosti-u-suspilstvi> (дата звернення: 24.02.24).
4. Шульга Л. Діяльнісний підхід до формування мистецько-творчої компетентності дитини дошкільного віку. URL: http://aphn-journal.in.ua/archive/37_2021/part_3/49.pdf (дата звернення: 03.03.24).

ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ У ПРОЦЕСІ ХОРОВОГО НАВЧАННЯ

Панченко Л. О.

Культура системи відношень між людьми проявляється у всіх сферах життєдіяльності. Будь-які порушення правил культури спілкування, або її відсутність призводять до дисгармонії стосунків між людьми, породжують конфліктність. Оволодіння засобами спілкування підвищує загальний рівень культури та психологічну компетентність особистості. Формувати у дітей комунікативні навички та вміння потрібно ще з молодшого шкільного віку, який є важливим періодом у становленні особистості школяра.

Сьогодні перед школою стоїть складне завдання – виховати культурну, творчу особистість, яка вміє знайти своє місце в реальному житті. Сучасна педагогіка орієнтується на гуманізацію освітнього процесу, створення оптимальних умов для розвитку особистості кожного молодшого школяра, для його особистісного самовизначення.

Тому надзвичайно актуальною проблемою є розвиток комунікативних можливостей людини в сучасному суспільстві, оскільки змінилися вимоги до підготовки учнів до дорослого життя. У цьому контексті набуває особливого значення формування комунікативної культури особистості, яка завжди було в центрі уваги науковців і досліджувалося в різних аспектах (культура спілкування, культура поведінки, культура міжособистісних відносин, мовна культура тощо). Відсутність необхідних навичок спілкування, комунікативної культури будь-яким учасником навчально-виховного процесу веде до викривленого надання і отримання знань, ідей, думок і почуттів.

Отже, проблема розвитку комунікативної культури особистості є однією з найважливіших педагогічних проблем сучасності.

Аналіз наукових джерел показує, що поняття «комунікативна культура» розуміється вченими як складний соціальний феномен, дотичний практично до всіх аспектів суспільного й індивідуального життя кожної людини, опосередковуючи їхню взаємодію, взаємовплив та взаєморозуміння (С. Сарновська).

Що стосується комунікативної культури молодших школярів, на нашу думку, найкращим засобом її формування є хоровий спів, адже хорове мистецтво – це

своєрідний процес спілкування. Хоровий спів – один з найдоступніших та найулюбленіших видів діяльності дітей. Вони люблять співати, незважаючи на не точну інтонацію чи відсутність координації між слухом і голосом. Спів для них є засобом прояву емоцій, самовираження. Сприймаючи і виконуючи різні твори, діти пізнають позитивні і негативні якості, духовні цінності.

Про визначальний вплив хорової діяльності на творчий світ дитини, більш глибоке пізнання і розуміння музичного мистецтва неодноразово зазначалося у дослідженнях вітчизняних науковців: «Аналіз проблеми хорового виховання в історії музичної освіти в Україні дає усі підстави стверджувати, що саме засобами хорової музики слід розвивати дитячу особистість, оскільки вона зберігає у собі всі виховні можливості» [1, с. 257].

Можна вважати, що хорове мистецтво для української культури є базовим, найдавнішим і таким, в якому яскравіше передаються особливості характеру народу, його ментальності, способу висловлення. Залучення до хорового співу – потужний засіб у розвитку загальнонаціональної культури, духовному становленні народу. Хоровому мистецтву притаманна якість виняткового впливу на людей.

Хор – це колектив, у якому хористи привчаються узгоджувати свої дії з іншими, спілкуються один з одним, вболівають за спільну справу, вчать розуміти, дружити, відповідати не тільки за себе, а й за інших, уміти підпорядковувати свої інтереси колективній меті. Публічні виступи сприяють згуртуванню дітей, їх єдності завдяки творчій атмосфері, від якої залежить якість і успішність виступу. Так у процесі колективного музикування закладаються навички міжособистісних відносин, що сприяють формуванню комунікативної культури молодших школярів.

Таким чином, у сучасних умовах, коли напруженістю і нестабільністю характеризуються всі сфери життєдіяльності людей, музична комунікативна діяльність, а саме хорове навчання, є тим процесом, у якому можливо формувати комунікативну культуру молодших школярів. Подальшу дослідницьку роботу ми вбачаємо у визначенні педагогічних умов формування комунікативної культури молодших школярів у процесі хорового навчання.

Список використаних джерел

1. Кузнецова О. Хорове виховання в контексті розвитку музичної освіти в Україні. *Проблеми підготовки сучасного вчителя: зб. статей*. Київ, 2015. № 12. С. 256–261.

МЕТОДИ ТА ЗАСОБИ ЗАЛУЧЕННЯ УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ ДО ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Петрикова О. П., Леонтієва С. Л.

У статті розглянуто методи та засоби залучення учнів мистецьких шкіл до вокально-виконавської діяльності. Проведено аналіз сучасних досліджень та публікацій з означеної проблематики, визначено мету статті. Наголошено, що такі методи навчання, як демонстрація викладачем вокальних вправ, пісень, слухання музики, вступне слово викладача перед розучуванням музичного матеріалу, розбір вокального твору є важливими компонентами ефективного педагогічного процесу з учнями на заняттях сольного співу. Підкреслено важливість як класної, так і позакласної роботи зі школярами. Розкрито дієві форми роботи викладача з учнями, такі як: бесіди, шкільні конкурси, звітні концерти класу, які залучають учнів мистецьких шкіл до вокально-виконавської діяльності на заняттях сольного співу.

Ключові слова: засоби, учні, мистецькі школи, вокально-виконавська діяльність, форми навчання, методичні поради, викладачі вокалу.

Сучасна мистецька освіта характеризується пошуками нетрадиційних підходів до вирішення навчально-виховних завдань. Головним її напрямом визначена гуманістична орієнтація, в контексті якої освіта розглядається як особистісно-зорієнтована, тобто звернена до кожного учня [3, с. 3]. Отже, на перший план виходить спільна творча співпраця викладача та учня в процесі виконавської діяльності. На сьогоднішній день дуже актуальним питанням є залучення дітей, особливо підліткового віку до прослуховування та вивчення високохудожніх класичних творів вокального мистецтва. Саме з цим завданням може впоратись музична освіта у початкових мистецьких навчальних закладах, і в цьому може допомогти викладач вокалу на заняттях сольного співу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій дозволив виявити, що в науково-педагогічній літературі сучасними дослідниками Куриленко Т. В., Мартинюк Л. В., Сяо Лін розглянуті проблеми формування у підлітків мистецьких шкіл музично-образних уявлень, вокально-виконавських вмінь на заняттях сольного співу. Питання розвитку музичних здібностей в учнів підліткового та старшого шкільного

віку на уроках музичного мистецтва в загальноосвітніх школах досліджені такими науковцями як: Мережко Ю. В. [1], Лю Цзін та іншими. Проблеми професійної та фахової підготовки вчителів музичного мистецтва та викладачів мистецьких шкіл розглянуто у роботах дослідників: Василенко Л. М., Дорошенко Т. В., Овчаренко Н. А. [2], Процишиної О. Ю. [4] та ін. Однак, проблема залучення учнів мистецьких шкіл до вокально-виконавської діяльності недостатньо висвітлена у науковій літературі та вимагає більш детального розгляду.

Мета статті – розглянути існуючі засоби залучення учнів мистецьких шкіл, зокрема підлітків, до виконавської діяльності на заняттях вокалу.

По-перше, для того щоб учнів зацікавити класичною музикою викладачі вокалу мають бути «прикладом» звучання, що потребує від них високого рівня практичного володіння основами вокального мистецтва. «Живий» спів має бути еталоном, найпершим прикладом для наслідування. Отже, для учнів зразковим прикладом є демонстрація викладачем вокальних вправ, пісень, які розучуються на занятті вокалу. Якщо ж з певних причин викладач не може забезпечити якісного виконання власним голосом вокальних творів, то вони підбираються ним як ілюстрації у записі, що є зразковими, на думку викладача, з погляду інтерпретації, голосу та вокальної майстерності.

Такий підхід бажано застосовувати і при організації слухання музики. Найкращим і найдоступнішим є власне виконання вокальних творів. Готуючи якісне слухання цих творів уважно відбирають ілюстративний матеріал, а на занятті коментують не тільки зміст та форму твору, але і якість його виконання з погляду вокальної майстерності. Корисними для формування вокально-слухових уявлень учнів є порівняльне прослухування одних і тих же вокальних творів у виконанні різних співаків.

Важливу роль відіграє ініціатива, спритність вчителя, вміння прийняти те чи інше рішення у залежності від рівня співацької культури вокального класу викладача та окремо кожного учня. В одному вокальному класі рівень слухових і співацьких навичок дозволяє почати працювати з учнями з більш складного репертуару та застосувати одні методи, у інших вокальних класах потрібно починати з більш легкого репертуару і працювати за допомогою інших методів та прийомів.

Вчитель повинен бути дуже послідовним у вимогах, які він ставить перед учнем на занятті вокалу. Нерідко завдання, які пред'являє до учня викладач на занятті, забувається педагогом на наступному занятті, а це веде, з одного боку, до

послаблення отриманих знань, так як тільки систематичне повторення закріплює їх, а з іншого, не виховує в учнів почуття відповідальності, утворює у них недбалість до праці. Щоб уникнути цього, викладач вокалу у своєму методичному журналі має коротко відмічати над чим слід працювати на наступному занятті, і що слід вимагати на послідуєчому занятті.

Великі можливості для формуванні інтересу у учнів підліткового віку до класичної музики містить в собі позакласна робота. Це питання заслуговує ґрунтовного дослідження і розробки, проте деякі наукові спроби розгляду значення позакласної роботи для формування інтересу школярів до класичної музики дозволяють говорити про його перспективність. Так, останнім часом серед молоді набули поширення так звані дискотеки, де любителі музики мають можливість ознайомитися у записі з поп-музикою, прослухати та поділитися враженнями про неї. Цей досвід є корисним і в умовах мистецької школи і, зокрема, для організацій вокально-виконавського процесу в позакласний час. Ця робота вимагає неабиякої винахідливості, невтомних пошуків різноманітних форм і методів. Серед них можна назвати лекції-концерти, присвячені як творчості видатних співаків, так і питанням вокалу, співацької майстерності тощо, вокальні вікторини, тематичні вечори. Програми вокальних вікторин мають бути спочатку нескладними, доступними і цікавими, а потім поступово ускладнюватися, також може проводитись порівняльне слухання одного твору у виконанні різних співаків, це сприяє активізації уваги учнів розрізняти тембри і співочу манеру різних співаків, впізнавати їхні голоси.

Пам'ятаючи про мутаційний період у учнів слід у позашкільний час проводити виховні бесіди про те, що собою уявляє голосовий механізм людини, наскільки він крихкий і як його необхідно берегти. Викладач має підкреслювати, що голос – не тільки «живий» інструмент, а й орган організму, який не можна замінити іншим, що сприяє вихованню у дітей та молоді бережного ставлення до нього. Бесіди на цю тему бажано проводити не один раз, а повертатися до них час від часу на протязі усіх років навчання у мистецькій школі. У класах мистецької школи мають вивішуватися плакати, постійно нагадуючи учням, як поводитися зі своїм голосом. Плакати мають містити такі поради: бережи свій голос та не кричи; зупиняй своїх товаришів, коли вони кричать; не пий у розігрітому стані холодної води, квасу, лимонаду; не їж морозива у розігрітому стані; літом у спеку пий воду обережно; не розмовляй голосно на морозі; тримай ноги у теплі; роз'яснюй у школі своїм товаришам, як слід поводитися зі своїм голосом; пояснюй у школі, що не той

добре співає, хто співає голосно, а той, хто співає виразно і красиво; навчай своїх друзів тим пісням, які ти розучив у хорових гуртках, у класі сольного співу. Ці поради поступово запам'ятовуються учнями і рано чи пізно позитивно впливають на них.

Будучи застудженими, діти найчастіше не розуміють, що вони захворіли, якщо у них не болить голова та нема яскраво вираженої температури. Вони часто вважають себе здоровими, у той час як набувши змін голос явно говорить про неблагополуччя у стані їх здоров'я.

Також дуже важливими є бесіди з дівчатами старшого віку про те, що у дні жіночих недомогань їм на протязі трьох днів співати не можна. У мутаційний період можливо обмежити дівчат від співу на один – два місяці.

Турбота про тембр голосу, вимога невимушеної та повноцінної праці співацького органу в умовах засвоєння нового (змішаного) характеру звукоутворення диктують введення поступовості в ускладнення дидактичного матеріалу.

Розглянемо особливості надання наукової інформації про вокальний процес на заняттях вокалу (за допомогою розучування пісні).

На першому занятті має відбуватися «розбір» твору, знайомство з твором має залишити в учнів приємне враження від прослуховування, активізувати бажання його вивчати в подальшому, створити перші уявлення про нього в художньо-змістовному плані. На перших заняттях не треба затримуватися на усіх деталях над вивченням вокального твору, не бажано ставити перед учнями багато завдань, так як це буде означати – не виконати жодного з них, тільки послідовне подолання труднощів дасть у процесі праці позитивний результат. Бажано викладачу дотримуватись наступного методичного принципу не поспішати в процесі навчання, тому що для формування будь-якого вміння або навички потрібен час.

Для успішного проведення занять, на нашу думку, бажано дотримуватись наступних методичних порад: необхідно зберегти активний темп роботи на занятті над тим матеріалом, який вивчається першочергово, бажано повторювати вокальний матеріал, який був вивчений напередодні; не слід повторення перетворювати у спів без усяких методичних вказівок викладача, навіть якщо виконання бездоганне, бажано відмічати, що саме добре вдалося учням, для того, щоб вони свідомо підійшли до власного виконання.

Викладач вокалу має завчасно робити наочний матеріал, знаходити вірші, репродукції, які були б схожі з художнім змістом твору, темою, сюжетом та його

вираженням у музиці. Для того, щоб зацікавити учнів ми використовували вступне слово до слухання музики, метою якого було введення школярів у коло ідей, почуттів, явищ, пов'язаних зі створенням даного твору та знайшовши відображення у музиці, разом з учнями робили загальну характеристику твору, звертали увагу на окремі його образи та розкривали значення тих чи інших виразних засобів використаних композитором у музичному творі. Якщо слухали вокальні твори, то обов'язково пояснювали учням взаємозв'язок поетичних та музичних образів. Після естетичного сприйняття навчали учнів розбиратися у почутому, розбиратися у тому, як і якими засобами виражений у музиці зміст, як втілені ті думки та почуття, які так схвилювали нас – слухачів, чим композитор досяг такої сили впливу на слухачів.

При розборі твору учні робили спроби розкрити його зміст, аналізували мову музики та засоби вираження. У вокальних творах цей аналіз у значній мірі був пов'язаний з текстом, але і тут судження учнів про музику та їх естетичні оцінки у більшості випадків опиралися на усвідомлення об'єктивних якостей музики та її виразних засобів.

Розуміння взаємозв'язку ідейного змісту музики з її художньою формою, як основного смислу музичного твору, як вираження думок та почуттів композитора виникало з власних естетичних переживань учнів та із того аналізу, який вони виконували.

Працюючи над розвитком ладового почуття ми пов'язували його з виразністю думки, її логікою, аналізували мелодію, структуру твору. Актуальною формою нашої праці з учнями були практичні вправи побудовані на вокальній імпровізації, застосовувавши дидактичну гру «Запитання та відповіді» діти після прослуховування мелодії придумували заключний зворот на запропонований викладачем текст або заданий ритм.

На формування стійкого інтересу до класичної музики учнів великий вплив мають як індивідуальні, так і колективні форми виховання. Колективне виховання здійснюється у процесі групової роботи. Це і бесіди про вокальну музику, і шкільні конкурси на краще виконання творів, перегляд музичних спектаклів, опер, концертів, майстер-класів.

Для залучення учнів до класичної музики потрібно проводити заняття – концерти або концерти класу викладача вокалу, які б дозволяли яскраво продемонструвати розвиток загальної музичної культури школярів, набуту виконавську майстерність виконавців тощо. Особливе місце у вихованні інтересу учнів до

класичної музики займають і шкільні звітні концерти, коли учні бачать своїх однолітків на сцені хочуть самі бути схожими на них.

Отже, такі запропоновані форми і методи навчання як демонстрація викладачем вокальних вправ та пісень, слухання музики, бесіди, шкільні конкурси, звітні концерти класу тощо сприяють активному залученню учнів мистецьких шкіл до вокально-виконавської діяльності і підвищують ефективність мистецького навчання.

Список використаних джерел

1. Мережко Ю. В. Інтерактивні методи і прийоми навчання на позакласних заняттях співом. *Учитель музичного мистецтва*. Київ. 2014. №. 4. С. 4–11.

2. Овчаренко Н. А. Теоретико-методологічні засади професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності : дис. ... док. пед. наук:13.00.04. Кривий Ріг. 2016. 547 с.

3. Проворова Є. М. Форми організації спільної діяльності викладачів та студентів в умовах музично-педагогічної освіти. *Науковий часопис. Серія «Теорія і методика мистецької освіти»* : зб. наук. праць. Матеріали III Міжн. наук.-практ. конф. «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти», 22–24 квітня 2009 року до 175-річчя Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Вип. 8 (13). Київ, 2009. С. 3–6.

4. Процишина О. Ю. Формування методичної компетентності майбутнього викладача мистецької школи як науково-педагогічна проблема. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школі*. Запоріжжя: КПУ. 2020. Вип. 73. Т. 2. С. 152–156.

РОЗВИТОК МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ ШЛЯХОМ ВПРОВАДЖЕННЯ НЕЙРОПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Сокол А. В., Скорик Т. В.

Досліджується перетин музичної освіти та передових нейропедагогічних технологій в ракурсі розвитку музичних здібностей учнів; аналізується новий підхід до музичної освіти на основі впровадження новітніх технологій для аналізу освітнього процесу та інтерактивних можливостей сучасності. Висвітлено потенційні переваги використання нейропедагогічних технологій у сприянні більш ефективного процесу розвитку музичних здібностей, покращенню когнітивних навичок та підвищенню рівня загальної музичної культури в цілому. Підкреслено роль нейропедагогічних технологій у розвитку музичної освіти, науково обґрунтовано розуміння ефективності нейропедагогічних інструментів у розвитку музичних здібностей учнів.

Ключові слова: *нейропедагогіка, нейроосвіта, нейропедагогічні технології, нейропластичність, музичні здібності, музична освіта.*

Починаючи з кінця ХХ століття, науковці та педагоги почали виявляти активний інтерес до мозку та його функціональних процесів, безпосередньо пов'язуючи їх особливості з проблемами освіти. Було здійснено ряд відкриттів, які визначили фундамент для створення нової галузі – нейропедагогіки. Нейропедагогіка представляє собою новітню галузь науки, яка стає ключовою для педагогів у сучасній професійній діяльності. Нейропедагогічний підхід розглядається як відповідь на виклики сучасності, вказуючи на необхідність застосування новітніх методів навчання [4].

Перші кроки у вивченні нейропедагогіки в контексті музичної освіти зробили такі видатні дослідники, як: Gilbert A., Gruhn W., Rauscher F., Pintrich P. R. та Zaidel D. W. Їх новаторські роботи заклали фундамент для дослідження того, як нейронаука перетинається з педагогікою у сфері музичної освіти.

Наразі якісних досліджень, присвячених впровадженню нейропедагогіки та її інновацій у шкільну практику, значно менше ніж того потребує сучасна наукова та педагогічна спільнота. Таким чином, тема впровадження нейропедагогічних інновацій у навчальних закладах залишається вельми актуальною та потребує детального вивчення й уваги.

Нейропедагогіка розглядає взаємодію та узгодження індивідуальних латеральних профілів (ІЛП), як учнів, так і вчителів під час освітнього процесу, втілюючи персоналізований підхід до навчання. Основною метою нейропедагогіки є створення освітньої системи із урахуванням унікальних нейропсихологічних особливостей учнів. Сутність нейропедагогіки полягає у створенні освітнього середовища, яке враховує різноманітність когнітивних профілів учнів, тим самим оптимізуючи навчальний процес на основі глибокого розуміння неврологічних і психологічних закономірностей [4].

Використання нейропедагогічних технологій у музичній освіті – це передовий підхід, що поєднує в собі знання з нейронауки та педагогічної психології, спрямованої на підвищення ефективності, як навчання учнів, так і викладання. Цей інноваційний підхід передбачає оптимізацію навчального процесу шляхом включення наукового розуміння в розробку персоналізованих методів викладання, що сприяє розвитку музичних здібностей учнів у більш цілеспрямований та ефективний спосіб.

Процес навчання передбачає спочатку отримання чуттєвого досвіду, потім рефлексію і встановлення зв'язків між новою інформацією та раніше набутими знаннями. Центральне місце в цьому процесі навчання займає пластичність – здатність нейронів адаптуватися до умов навколишнього середовища і сприйнятих стимулів, оптимізуючи свою роботу. Таким чином, нейропластичність постає як фундаментальний принцип навчання. Зокрема, Altenmuller (2008) підкреслює, що музика слугує потужним та ефективним стимулом, що викликає пластичні зміни в центральній нервовій системі, ще більше підкреслюючи роль музики у формуванні нейронної адаптивності та навчанні [1].

Заняття музикою повинні викликати позитив і радість, а також давати змістовний і цікавий досвід. Позитивне навчання стимулює вивільнення серотоніну – гормону, який, як відомо, підвищує самооцінку. Коли учні емоційно пов'язані з навчальним процесом, не лише зростає їхнє бажання повертатися на уроки, але й покращується здатність засвоювати та зберігати інформацію. І навпаки, негативний і стресовий досвід може негативно вплинути на навчальний процес – такі переживання можуть призвести до секреції кортизолу – гормону, який у надлишку може завдати шкоди клітинам мозку. Отже, дуже важливо надавати учням час і простір для роздумів над своїми емоціями, думками і досвідом, сприяючи створенню сприятливої і позитивної навчальної атмосфери.

Сучасна нейронаука намагається розгадати таємницю того, як мозок набуває здатності сприймати та відтворювати музику. На думку Altenmuller, McPherson (2008), гра на музичних інструментах є серйозним викликом для центральної нервової системи людини. Цей виклик виникає через необхідність точного виконання швидких і часто дуже складних фізичних рухів, які вимагають безперервної координації зі слуховим аналізатором [1]. Доповнюючи цю точку зору, Zaidel (2005) зазначає, що музиканти активують широкий спектр мозкових структур, розвіюючи уявлення про єдиний «музичний центр» у мозку. Зокрема, скроневі частки в першу чергу відповідають за сприйняття музики, в той час як лобові частки відіграють ключову роль у створенні та вираженні музики. Така складна оркестровка нейронної активності підкреслює складність когнітивних процесів, що лежать в основі музичного сприйняття та виконання. Заглиблюючись у цю сферу, нейронаука продовжує відкривати складні механізми, які керують оволодінням мозком музичних навичок [5].

Спостерігається певна «спеціалізація» між півкулями мозку, коли ліва півкуля зосереджується на сприйнятті часу і ритму, тоді як права півкуля спеціалізується на сприйнятті висоти і тембру. Автоматизація рухових навичок найефективніше досягається шляхом багаторазового повторення, тоді як слухові навички, як правило, вдосконалюються під впливом різноманітних слухових стимулів. Важливо зазначити, що жоден тип навичок не обмежується ізольованими ділянками мозку; натомість вони покладаються на складні зв'язки та взаємодії, встановлені під час навчання між різними ділянками мозку [5].

Flohr та Trevarthen (2008) підкреслюють, що залучення до таких видів діяльності, як спів або гра на музичних інструментах, сприяє розвитку як тіла, так і мозку. Музичне виховання передбачає особисті зусилля, спрямовані на оптимізацію ефективності та задоволення від тілесних дій, з метою посилення життєво важливої емоційної регуляції в межах свідомого, навмисного «Я». Цей цілісний підхід підкреслює взаємозв'язок фізичних і когнітивних аспектів у досягненні музичної майстерності та емоційного благополуччя [2].

Важливість присвячення часу навчанню та необхідність постійної практики для досягнення високого рівня музичної майстерності підкреслюють вирішальну роль мотивації учнів. Музична мотивація формується під впливом зовнішніх факторів, таких як культурні, інституційні, сімейні та освітні впливи, та внутрішніх факторів, що охоплюють когнітивні функції та емоції. Ці елементи в сукупності

сприяють коливанню рівня мотивації, про що говорив Hallam (2002). Розуміння і розвиток цих багатогранних мотиваційних чинників є важливими для створення сприятливого навчального середовища для музикантів-початківців [3].

Важливим елементом нейропедагогічних технологій для покращення музичного прогресу учнів є впровадження інтерактивних та адаптивних навчальних платформ. Ці платформи використовують алгоритми штучного інтелекту для оцінки досягнень учня, його навчальних підходів та когнітивних здібностей [6]. Цей аналіз дозволяє «кастомізувати» музичні вправи, забезпечуючи оптимальний рівень складності, що сприяє розвитку, не викликаючи при цьому надмірного стресу для учня. Крім того, ці інноваційні технології сприяють створенню динамічного та цікавого навчального середовища, покращуючи загальний освітній досвід та максимізуючи ефективність музичного навчання.

Впровадження технологій віртуальної (VR) та доповненої реальності (AR) в музичну освіту дає додатковий рівень занурення, створюючи процес навчання більш захоплюючим і динамічним. Завдяки цим технологіям учні можуть віртуально мандрувати різноманітними музичними ландшафтами, експериментувати з різними інструментами та співпрацювати з віртуальними музикантами чи однолітками, створюючи свій персоналізований музичний простір. Це не лише підвищує задоволення від навчання, але й активізує різні органи чуття, збагачує загальний освітній процес і встановлює глибокий зв'язок з музикою [7].

Перспективним напрямком розвитку музичної освіти є включення елементів «гейміфікації» в освітні платформи. Перетворюючи навчання на гру, нейропедагогічні технології можуть використовувати вроджену схильність дітей до гри та змагання, зробити освітню подорож більш приємною та повноцінною. Такий «гейміфікований» підхід не лише підвищує мотивацію, але й відіграє ключову роль у розвитку фундаментальних когнітивних навичок, таких як пам'ять, увага та творче вирішення проблем.

Більше того, інтеграція «гейміфікації» в музичні освітні платформи має потенціал для створення більш динамічного та інтерактивного навчального процесу. Заохочуючи почуття досягнення та прогресу через ігрові сценарії, учні не лише мотивуються до активної участі в навчальному процесі, але й розвивають більш глибокий та міцний зв'язок з музичним мистецтвом у процесі набуття нових навичок. Ця інноваційна стратегія слугує цінним інструментом у створенні

цілісного та цікавого освітнього середовища для учнів з різними навчальними вподобаннями та здібностями.

Отже, перетин нейронауки та педагогіки значно збагачує наше розуміння складних процесів, що лежать в основі музичного розвитку учнів. Заглиблення у особливості музичної освіти, визнання взаємозв'язку між когнітивними процесами, емоційною залученістю та фізичним досвідом, вибудовує шлях до цілісного та ефективного педагогічного підходу. Синергія між науковими знаннями та інноваційними технологіями рухає сферу музичної освіти в динамічне майбутнє, пропонуючи учням персоналізовані, цікаві та орієнтовані на розвиток шляхи до музичної майстерності.

Список використаних джерел

1. Altenmuller E., McPherson G. Motor learning and instrumental training. *Neuroscience in Music Pedagogy: Nova Biomedical Books*. New York. 2008. 121–143 pp.
2. Flohr J. W., Trevarthen C. Music learning in childhood Early developments of a musical brain and body. In W. Gruhn, & F. Rauscher (Eds.). *Neurosciences in music pedagogy*. New York: Nova Biomedical Books, 2008. 53–99 pp. URL:https://www.researchgate.net/publication/290839674_Music_learning_in_childhood_early_developments_of_a_musical_brain_and_body (дата звернення: 05.03.2024).
3. Hallam S. Musical motivation: Towards a model synthesising the research. *Music Education Research*. 2002. Vol. 4 No 2. P. 225-244 URL: <https://doi.org/10.1080/1461380022000011939>
4. Pidubna O., Maksymchuk A., Lytvychenko D., Revutska O., Moskalenko M., Sopina O. Implementing Neuropedagogical Innovation in Schools: From Theory to Practice URL:<https://doi.org/10.18662/brain/14.2/443>
5. Zaidel D. W. *Neuropsychology of Art: Neurological, cognitive, and evolutionary perspectives*. London and New York: Psychology Press. 2005. 288 p. URL:<https://doi.org/10.4324/9780203759691>
6. Contact North. Seven Major Developments in AI and the Assessment of Learning. URL:<https://teachonline.ca/tools-trends/seven-major-developments-ai-and-assessment-learning> (дата звернення: 06.03.2024)
7. Profector mag. 360° навчання. Як VR та AR допомагають в освіті URL:<https://prjctr.com/mag/vrarinedu> (дата звернення: 06.03.2024)

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ НАВЧАННЯ УЧНІВ З ПОРУШЕННЯМ ЗОРУ НА УРОКАХ МИСТЕЦТВА

Тянутова Л. В.

У статті розкрито сутність понять «інновація», «інноваційна діяльність»; розглянуто зміст інноваційної діяльності вчителя музичного мистецтва як складової його професійної підготовки. Запропоновано інноваційні методи, прийоми, форми роботи з учнями на уроках мистецтва. Створення сприятливих умов для навчання і виховання дітей з особливими освітніми потребами.

Ключові слова: *інноваційна діяльність, інноваційні технології, інтерактивні методи, прийоми, форми навчання.*

Проблема виховання молодого покоління – одна із найбільш актуальних у сучасній педагогічній науці. Пріоритетним напрямком реформування освіти є забезпечення в кожному навчально-виховному закладі гуманістичного підходу до дитини. Організація навчально-виховного процесу має бути спрямована на створення відповідного життєвого простору, який допоможе кожній дитині знайти своє місце в житті, бути самостійною особистістю, здатною ціннісно ставитися не лише до самої себе, а й оточення, приймати свідомі рішення та відповідати за їх виконання.

В умовах оновлення української освіти особливого значення набуває проблема створення сприятливих умов для розвитку, виховання і навчання осіб з особливими освітніми потребами, які б відповідали завданням реформування освіти на шляху до її відкритості, демократичності та доступності, реалізації основних завдань Нової української школи.

Діти з особливими освітніми потребами відрізняються від здорових дітей своїм підходом до навчання, яке визначається фактором їхнього розвитку. Розумне, цілеспрямоване виховання допоможе компенсувати певний їх дефект, а завдяки компенсаторним можливостям та гнучкості їх нервової системи у процесі виховання відбудеться розвиток особистісних якостей. Головною вимогою до сучасного виховного процесу дітей з особливими освітніми потребами є забезпечення процесу самореалізації та формування соціальних компетенцій кожного вихованця. Перед нами, як педагогами сьогодні постало завдання: створити відповідні умови, що допоможуть кожній дитині самовиразитися (активність до самореалізації), самоствердитися (активність, спрямована на самореалізацію), самоактуалізуватися (активність на збагачення своїх власних сил).

Навчально-пізнавальна діяльність учнів з порушенням зору та незрячих не завжди ефективна при використанні традиційних засобів, тому необхідне застосування специфічних інноваційних засобів навчання і виховання. Використання інноваційних технологій спрямовано на розвиток вміння мотивувати дії, самостійне орієнтування в інформації, яку отримують, формування творчого, нешаблонного мислення, розвиток дітей за рахунок максимального розкриття їх природних здібностей.

Інтерактивні методи найбільш відповідають компетентнісному підходу до навчання і виховання дітей з порушенням зору. Вони не змушують учнів виконувати ті чи інші вимоги, а дають простір для саморегуляції, створюють умови для того, щоб школяр сам прийшов до виконання поставлених завдань. Тому актуальними для інклюзивного навчання серед інтерактивних методів є **імітаційні**, а саме дидактичні ігри, робота в малих групах, технології «портфоліо», кейс-методів.

Основа інтерактивного навчання – робота в малих групах. Найпростіша форма, що належать до інтерактивного навчання – це робота в парах, що дозволяє учням набути навичок співробітництва, оволодіти уміннями висловлюватись та активно слухати. Під час роботи в парах можна швидко виконувати вправи, які за інших умов потребують великої затрати часу.

Серед них можна назвати такі дидактичні ігри:

- «Знайди пару» – учні до карток з друкованими буквами (шрифт Брайль) добирають відповідні рукописні літери. Називають букви, звуки, які вони позначають, складають з ними слова.
- «Незнайко» – один учень читає, а інший виправляє допущені помилки.
- «Вовк і заєць» – один учень починає читати текст, другий вступає після нього, як перший дійде до крапки, й намагається його догнати.
- Метод «Мікрофон» надає можливість кожному учневі щось сказати, по черзі, відповідаючи на запитання або висловлювати свою думку. Правила проведення такі: говорити має тільки той, у кого «символічний» мікрофон (відповіді не коментуються і не оцінюються; коли хтось висловлюється, інші не можуть говорити або викрикувати з місця).

Поширеними є ігри «Засели будиночок», «Розмова по телефону», розгадати кросворд чи скласти слово із запропонованих букв.

Зважаючи на це, технології викладання і навчання в інклюзивному середовищі мають бути придатні та ефективні для задоволення різноманітних освітніх потреб усього багатоманітного контингенту учнів, а одна з найдієвіших технологій – диференційоване викладання.

Диференційоване викладання передбачає, що всі учні різні, тож необхідно: виявити ці відмінності, створити відповідне освітнє середовище та організувати навчальний процес таким чином, аби забезпечити ефективний навчальний досвід для кожного з них. Диференційоване навчання має забезпечити доступність освітньої програми для учнів з особливими освітніми потребами, необхідну підтримку, успішне опанування змісту навчання і досягнення максимально можливих для кожного з них результатів.

Арт-терапія (реабілітація шляхом творчості). Це лікування за допомогою залучення дітей з особливими освітніми потребами до мистецтва.

Методи арт-терапії. Лікувальна педагогіка – це галузь соціальної педагогіки, яка межує із знаннями медицини, педагогіки і психології. Проблемами лікувальної педагогіки займалися зарубіжні та вітчизняні вчені, зокрема, Я. Корчак, В. Сухомлинський та ін.

Метою лікувальної педагогіки є виховання дітей з відхиленнями у здоров'ї, тобто їх оздоровлення інтелектуальної, духовної, душевної, фізичної та соціальної сфери, розвиток соціальних навичок, ціннісних орієнтацій, спрямування соціальних установок у конструктивному напрямі.

Здійснити поставлені завдання допоможуть засоби естетики (естетотерапія), фауни (зоотерапія), запахів флори (аромотерапія), природи (дендротерапія) та ін. Зокрема з метою розв'язання проблем адаптації:

1. Ігрова терапія – процес спільного з дитиною переживання і осмислення будь-якої життєвої ситуації, що подана в ігровій формі. Головне значення гри полягає в тому, що завдяки особливим ігровим способам дитина моделює взаємодію з навколишнім світом та людські стосунки. Це надає опанованим раніше предметним діям певного сенсу. Отже, у ході гри дитина засвоює мотиви людської діяльності. На основі цього формується прагнення до суспільно важливої діяльності, що стає основним моментом готовності до шкільного навчання та трудової діяльності.

Важливою ознакою ігротерапії є інструкція до будь-якої гри, побудована у формі казки або притчі. До прикладу, гра «Допоможи ближньому». Вибирається сюжет: Король, який править країною; слуги – Радість, Задоволення, Інтерес, Злість, Страх, Образа.

2. Бібліотекотерапія – читання літератури з подальшим обговоренням прочитаного, організація літературно-музичного вечорів.

З метою підвищення фізичної активності використовується:

- Психогімнастика – форма терапії або невербальний метод групової психотерапії, що ґрунтується на руховій експресії, міміці, пантоміміці. Соціальний педагог використовує вправи на зняття напруги і скорочення емоційної дистанції учасників групи.

- Музикотерапія. Впливаючи на психоемоційний стан людини, музика призводить до певних гормональних і біохімічних змін в організмі, позитивно впливає на інтенсивність обмінних процесів. Позитивні емоції, що виникають під час звучання музики, стимулюють інтелектуальну діяльність дитини.

Широко використовують:

- лікувальну гімнастику. У результаті різних засобів руху знімається втома, змінюється реактивність організму, підвищується його стійкість, активізується діяльність мозку та ін.

- аромотерапію використовують для підвищення тонуусу організму, зміцнення зоров'я, лікування простудних захворювань та ін. Наприклад, аромат евкаліпта знижує сонливість, яка викликана перенапруженням; запах лаванди допомагає зосереджуватися тощо.

Технології, які спрямовані на соціалізацію дітей з порушенням зору та незрячими:

Казкова імідж-терапія спрямована на миттєве перетворення, зміну поведінкових стереотипів. Недостатньо здорова в психологічному і соматичному сенсі дитина часто звикає до однієї ролі – ролі хворого. І тільки реальна, а не уявна зміна способу поведінки, реальне переодягання здатне допомогти їй знайти альтернативні іпостасі самої себе. Змінюючи свій образ, дитина змінює характер, стиль поведінки і спілкування. Через казкове перетворення діти дуже добре починають контролювати свою поведінку.

У навчально-виховній та корекційній роботі казки виконують такі функції:

- функція дзеркала: зміст казки стає тим дзеркалом, яке відображає внутрішній світ людини, полегшуючи тим самим ідентифікацію з ним;

- функція моделі: казки відображають різні конфліктні ситуації і пропонують можливі способи їх вирішення або вказують на наслідки окремих спроб вирішення конфліктів, таким чином вони допомагають вчитися за допомогою моделі;

- функція опосередкування: казка виступає в якості посередника між дитиною і психологом, знижуючи тим самим опір;

- функція зберігання досвіду: після закінчення психокорекційної роботи, казки продовжують діяти в повсякденному житті людини;

– функція повернення на більш ранні етапи індивідуального розвитку: вона викликає здивування і подив, відкриваючи доступ в світ фантазії, образного мислення;

– функція зміни позиції: казки несподівано викликають у дитини нове переживання, в його свідомості відбувається зміна позиції.

Метод Монтесорі заснований на спостереженні за дитиною у природних умовах та прийнятті її такою, якою вона є. У групах Монтесорі дитина навчається самостійно за допомогою спеціально розробленого навколишнього середовища – Монтесорі-матеріалів, маючи можливість самоконтролю; дитина сама бачить свої помилки, дорослому не потрібно вказувати на них. Роль вчителя полягає у керуванні самостійною діяльністю дитини, а не в її навчанні.

Методи, які використовуються, залежать від проблеми у дітей, індивідуальних особливостей, середовища, рівня соціальної адаптації, можливостей самого спеціаліста.

Комп'ютерні технології важливі, перш за все, як джерело інформації при використанні мережі Інтернет. Оволодівши досить простими навичками роботи з пошуковими системами можливий доступ до безлічі довідників, словників, енциклопедій тощо, крім цього Інтернет має значну базу музичного, образотворчого і фотоматеріалу.

Комп'ютерні ігри – це потужний резерв в ігротерапії. Ігри повинні бути не тільки елементом розваги, а й тренуванням ряду емоційних, психічних і моторних функцій. Вони дозволяють моделювати різні стани, як сенсорні, так і емоційні, тренують координацію, рух, включають механізм «око-рука». Ігри сприяють формуванню таких якостей, як ухвалення рішення, подолання страху перед непередбаченими обставинами.

За допомогою методів виховання у вчителя є можливість коригувати поведінку та розвиток дітей, формувати необхідні якості особистості, ціннісні орієнтації, збагачуючи при цьому досвід діяльності, спілкування та відносин. Метод інклюзивного виховання – спосіб діяльності вихователя і вихованців з метою досягнення поставленої корекційно-виховної мети.

У соціально-педагогічній діяльності вчителя мистецтва актуальними методами інклюзивного виховання є методи, котрі умовно можна класифікувати на:

- Методи формування свідомості: бесіда, диспут, лекція, приклад, пояснення, переконання.

- Метод організації діяльності та формування суспільної поведінки особистості: вправи, привчання, виховні ситуації, приклад.

- Методи мотивації та стимулювання: вимога, громадська думка. Неприпустимо застосовувати в інклюзивному вихованні методи емоційного стимулювання – змагання, заохочення, переконання.

- Метод самовиховання: самопізнання, самооцінювання, саморегуляція.

- Спеціальні методи: патронат, супровід, тренінг, медіація.

- Спеціальні методи педагогічної корекції, які варто використовувати для цілеспрямованого виправлення поведінки або інших порушень, викликаних спільною причиною. До спеціальних методів корекційної роботи належать: суб'єктивно-прагматичний метод, метод заміщення, метод «вибуху», метод природних наслідків і трудовий метод.

Ефективність колективних, групових та індивідуальних форм організації виховної роботи зростає, якщо вони застосовуються у системі, пов'язані між собою і доповнюють одна одну.

Виховання дитини з порушенням зору, а відтак і його соціалізація, відбувається через діяльність. У залежності від діяльності, яка є головною на певній стадії виховання, умовно класифікують наступні форм організації інклюзивного виховання:

- *Позакласна пізнавальна діяльність.* Навчаючись у навчально-реабілітаційному центрі вихованці беруть участь в позааурочних заходах: участь у всеукраїнських конкурсах, концертах. Долучаються до участі у загальношкільних лінійках, присвячених різним акціям (перший і останній дзвінок, День знань та ін.).

В Центрі проводяться:

- тематичні свята: Свято Матері;

- народознавчі свята: Свято святого Миколая, Великдень;

- державні свята: День Вчителя, День української жінки тощо

Ціннісно-орієнтувальна діяльність – бесіди, диспути щодо проблем життя, бесіди, зустрічі з цікавими людьми, рольові ігри тощо.

Вільне спілкування як обмін інформацією і як взаємодія, передбачає перегляд і аналіз кіно-і діафільмів, репродукцій творів видатних художників, обговорення прочитаних творів, книг, журнальних чи газетних статей, прослуховування фонозаписів, виступи запрошених гостей та учнів класу.

Таким чином, виховання дітей з особливими освітніми потребами – невід'ємна складова в загальному виховному просторі, що базується на основних вимогах сьогодення щодо виховання молодого покоління з метою забезпечення соціальної адаптації дітей та їх відповідної самореалізації. Сучасні інноваційні технології дозволяють кожній

дитині залишатися самою собою, не відчувати незручності, образи від порівняння з іншими учасниками групи, класу та просуватися в розвитку відповідно до своїх природних можливостей.

Отже, визначальними формами і методами виховання молодших школярів в інклюзивному класі є методи, котрі розраховані на довготривалі терміни, поєднують індивідуальні когнітивні, емоційно-вольові аспекти та досвід і, разом з тим, мають корекційне спрямування. У процесі соціально-педагогічної діяльності вчитель повинен створити відповідні умови, що допоможуть кожній дитині саморозвиватися, самостверджуватися і самоактуалізовуватися і, отже, інтегруватися в суспільство.

Список використаних джерел

1. Войтко В. Навчання і виховання дітей з особливими потребами: сучасні підходи., КЗ «КОППО імені Василя Сухомлинського» 2016 р.
2. Гета А. В. Заїка В. М., Коваленко В. В. та ін. Сучасні засоби ІКТ підтримки інклюзивного навчання : навчальний посібник / за заг. ред. Ю. Г. Носенко. Полтава : ПУЕТ, 2018.
3. Данілавічюте Е. А., Литовченко С. В. Стратегії викладання в інклюзивному навчальному закладі: Навч. метод. посібник/ За заг. ред. А. А. Колупаєвої, Київ: Видавнича група «А. С. К.», 2012. .
4. Колупаєва А. А. Діти з особливими освітніми потребами та організація їх навчання. Видання доповнене та перероблене: наук.-метод. посіб./ А. А. Колупаєва, Л. О. Савчук. Київ : Видавнича група » АТОПОЛ», 2011.Серія «Інклюзивна освіта»
5. Колупаєва А. А. Діти з особливими потребами в загальноосвітньому просторі: початкова ланка. Путівник для педагогів:/ А. А. Колупаєва, О. М. Таранченко. Навчально-методичний посібник. - К.:»АТОПОЛ».-2010.Серія «Інклюзивна освіта»
6. Нагорна О. Б. Особливості корекційно-виховної роботи з дітьми з особливими освітніми потребами: навчально-методичний посібник. Рівне, 2016.
7. Пометун О. І. Застосування інтерактивних технологій у навчанні молодших школярів. Методичний посібник для вчителів початкової школи/ О. І. Пометун, Л. В. Пироженко, О. А. Біда та ін. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011.
8. Порошенко М. А. Інклюзивна освіта: навчальний посібник. Київ. ТОВ «Агенство «Україна», 2019.
9. Сак Т. В. Технологія портфоліо в інклюзивному класі. *Дефектологія* № 4. 2009.
10. Таранченко О. М. Стратегія сучасного викладання: надання підтримки учням з особливими потребами в умовах інклюзивного навчання. *Початкова школа*. 2013, № 4.

РОЗДІЛ IV

ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ТА ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

ІНСТРУМЕНТ БАНДУРА В АСПЕКТІ НАРОДНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

Бойко А. М.

В статті розглядаються основні етапи розвитку бандурного мистецтва у контексті української музичної культури певного історичного періоду. Аналізується творчий доробок провідних музикантів-кобзарів, піснярів-аматорів та відомих творчих діячів у галузі бандурного виконавства.

Ключові слова: бандура, бандурне виконавство, народна творчість, кобзарське мистецтво.

Українська народна творчість є джерелом усієї культури українського народу. Національність української культури і мистецтва визначається, передусім, вираженням ідей та прагнень, духовного змісту нації, що діє під впливом історичних, географічних та соціально-політичних умов. Українське народне музичне мистецтво є невичерпним джерелом, на основі якого розвивались професійні композиторська та виконавська діяльність.

Бандурне мистецтво є органічною складовою вітчизняної музичної культури, її цінним набутком. Висвітлення композиторської та виконавської творчості в галузі бандурного мистецтва значно поглибить уявлення про історико-культурні реалії поступу даної музичної галузі, суттєво розширить його фактологічну базу та допоможе поновити призабуті або зовсім незнані імена митців, чий творчі досягнення заслуговують на більш пильну увагу.

Зазначимо, що композитори – це музиканти, які створюють оригінальні твори, перекладають або роблять транскрипції вже існуючих музичних творів, зокрема для інструмента бандура. Композитори, які працювали в галузі бандурного мистецтва з'явилися в Україні ще в XVII столітті. На той час бандура стала популярним інструментом серед кобзарів – сліпих співців-мандрівників, проповідників усної народної культури. Відтоді бандуристи розвивали своє мистецтво, використовуючи різні стилі, жанри, форми та техніки. Кобзарі стали першими авторами багатьох дум і пісень, які потім поширювалися по всій Україні. Кобзарство як унікальний феномен української культури своїм корінням сягає періоду Київської Русі. В подальшому на творчість кобзарів вплинули історичні події XVII століття, які стрімко розвивались в Україні. Сліпі музиканти дізнавалися про майбутні повстання і вирушали з Січі, аби своїм словом і співом розбудити народ. Першими

яскравими постатями були кобзар Рихлівський (Бандурка) та Семен Палій – воїн з Фастова, який не розлучався з бандурою.

В ході суспільно-політичних реформацій з'явилися народні співці-кобзарі, які своїм співом прославляли героїчні подвиги українців. Кобзарі ставали авторами і виконавцями багатьох дум і пісень, що поширювалися по всій Україні [7]. Кожний регіон України мав своїх представників кобзарсько-бандурного мистецтва. Широко відомими сучасному слухачеві стали імена народних співців-кобзарів Федора Кушнерика, Єгора Мовчана, Павла Мовчана, Григорія Єльченка та інших. Це – справжні речники душі українського народу, його віри у щасливе майбуття [7]. У нашій роботі ми розкриємо декілька яскравих імен саме Чернігівського регіону.

Одним з найперших відомих бандуристів став Остап Вересай (1803–1890) – видатний представник української кобзарської епічної традиції [1]. Митець народився в селі Калюжинці Прилуцького повіту Полтавської губернії в сім'ї кріпака. Його батько, Микита Григорович Вересай, був незрячим і заробляв на прожиття грою на скрипці. У чотирирічному віці Остап втратив зір. Змалку, під впливом батька та кобзарів, що часто зупинялися в їхній домівці, захопився музикою та співом.

Остап Вересай став учнем кобзаря Юхима Андріяшівського, будучи у нього поводителем. Після смерті свого вчителя Андріяшівсько, Остап деякий час навчався в кобзаря Семена Кошового. Потім у лірника Ничипора Коляди, повернувшись в Калюжинці продовжив навчання самостійно.

Остап Вересай був відомим і популярним виконавцем народних дум, історичних, побутових, жартівливих та сатиричних пісень. Його творчість отримала високу оцінку тогочасних діячів культури, таких приміром, як Лев Жемчужников та Пантелеймон Куліш. Загальновідомим є факт підтримки Остапа Вересая Тарасом Шевченком. Поет подарував виконавцю свого «Кобзаря» з іменним підписом: «Брату Остапу від Т. Г. Шевченка».

Інший представник кобзарського мистецтва **Андрій Шут** народився у 1790 році в містечку Олександрівці Сосницького повіту на Чернігівщині. Сімнадцятирічним переохворів віспою і втратив зір. Аби якось прожити, взявся за традиційне ремесло сліпців – сукання мотузок та виготовлення мотузчатої зброї. І хоч ця робота забезпечувала сякий-такий прожиток, юнак без вагання залишає її, йде навчається кобзарської справи.

Андрій Шут мав багато учнів, серед яких яскраві імена Андрія Бешко та Павла Братиці [3]. Репертуар кобзаря записував письменник П. Куліш, фольклористи Г. Базилевич та Амвросій Метлинський.

Найбільш яскраво репрезентував регіональні кобзарські традиції і звичаї **Братиця Павло Савич** (1825–1887). Кобзар народився у містечку Мена, Сосницького повіту надалі проживав як кріпак у пана в Ніжинському повіті. На третьому році життя осліп. Навчався кобзарському мистецтву у Андрія Бешка. Крім кобзарювання заробляв суканням матузок і поза цим мав допомогу від односельчан, які ставились до нього дуже приязно.

У 1874 році Павла Братицю зустрів фольклорист П. Івашенко й записав з ним 4 думи. Надалі митець співав дуетом з молодим 28 річним кобзарем Прокопом Дубом. Яскрава творча діяльність Братиці зацікавила Миколу Лисенка. Композитор зробив запис дум у виконанні музиканта. Ці тексти були надруковані у 1888 р. в журналі «Киевская Старина». Зокрема у журналі згадується, що Братиця мав двадцятиструнну бандуру, знав десять дум, п'ять з яких були присвячені Богдану Хмельницького.

У 1883 було зроблено повторний запис репертуару П. Братиці у кількості десяти дум та п'ятидесяти псалмів. Старці говорили що «Старший кобзар Павло такий як Остап учений». Помер у 1887 р. у с. Терешківка, Ніженського повіту на Чернігівщині [2].

Історичні події другої половини XVIII ст., пов'язані з гайдамаччиною, руйнуванням Запорізької Січі, введенням панщини, суттєво змінили ситуацію в кобзарському мистецтві, призвели до його занепаду. Бандура зникає як з військового, так і з придворного побуту, залишаючись в руках простих людей в сільському середовищі. Її використовують як засіб для існування ті, що мали фізичні вади, і були нездатні працювати. «Коли ж не стало самих козаків, і козак-бандурист перестав бути їх співцем, на зміну йому прийшов незрячий кобзар, який почав співати про минуле» [6].

Наприкінці XVIII ст. почали занепадати та розпадатися кобзарсько-лірницькі товариства, внаслідок чого слабшали традиції і звичаї кобзарів, бандуристів, лірників. Їхній репертуар уже більше залежав від нових уподобань слухачів, які нічого не знали про героїчне минуле свого народу. Нові покоління не сприймали козацькі думи та історичні пісні, їх більше цікавили сатиричні та жартівливі пісні, танцювальні мелодії [5, с. 20]. Отже, на Чернігівщині у згаданому проміжку часу, було закладено надійний фундамент для подальшого розвитку кобзарського, надалі – бандурного мистецтва.

У ХІХ столітті кобзарство і старосвітське бандурне мистецтво зростали і функціонували у власній системі – навчання у пан-отців та визвілка у братчиків цеху. Традиція усної, неписемної передачі творчості співців народної епіки поступається нотації і писемній формі передачі бандурного репертуару. Зміна епохи, перехід до постмодерного суспільства ХХ століття призводить до зміни форм функціонування кобзарсько-бандурного мистецтва.

Початок ХХ ст. став важливим етапом в історії бандурного мистецтва. Визначними дослідниками та діячами, які сприяли поширенню бандурного мистецтва, були: Г. Хоткевич, В. Ємець, М. Домонтович, М. Лисенко, О. Маркевич та інші. Цьому значно сприяла подія 1902 року, що відбулася в Харкові – відкриття ХІІ Археологічного з'їзду. Дослідники вважають, що саме з того часу бере початок становлення бандури як перспективного концертного інструменту. Завдяки невичерпному творчому потенціалу одного з найдинамічніших діячів мистецтва в Україні кінця ХІХ – початку ХХ століття Гнату Хоткевичу, бандурні творчість й виконавство починають стрімко розвиватися.

Хоткевич Гнат Мартинович (літературний псевдонім Гнат Галайда; 31.12.1877–8.10.1938, Харків) – український театральний і громадсько-політичний діяч, інженер, винахідник, композитор, письменник, перекладач бандурист, скрипаль, піаніст, співак, сценарист, драматург, історик, мистецтвознавець, етнограф, педагог. Жертва сталінського терору під час окупації України радянсько-російською армією.

Хоткевич брав активну участь в організації і проведенні вищезазначеного з'їзду, де особливу увагу привернули кобзарі, а також інші виконавці на народних музичних інструментах. На розгляд делегатів ХІІ Археологічного з'їзду висувалися проблеми виявлення генеалогії кобзи, історичного типу кобзаря, визначення соціального стану, в якому перебувало кобзарство на той час. Зі слів Г. Хоткевича: «Кобзар – це збутий нащадок славних батьків, і залишається єдиним охоронцем деяких залишків старовини» [6, с. 56].

Цими словами Хоткевич підкреслює важке становище, в якому перебувало бандурне мистецтво; його занепад забуття традицій, а особливо пісенної спадщини кобзаря (дум, історичних пісень). Завдяки ентузіазму Гната Хоткевича, як представника прогресивних українських діячів відбулися перші спроби привернути увагу до кобзарського інструменту. Адже, бандура як символ українського народу, уособлення його патріотичного духу, маючи таке високе призначення, не могла відійти в забуття, а навпаки – очікувала свого нового відродження. Цьому сприяла активна просвітницька діяльність Г. Хоткевича.

На з'їзді митець виступає не тільки як доповідач, а й як бандурист – виконавець нового типу з рисами професійного концертного виконавства. Таким чином, він вперше відходить від загальноприйнятого стереотипу народного музиканта. Г. Хоткевичем був впроваджений сміливий експеримент – створення різноманітних ансамблів бандуристів (дуетів, тріо, секстетів). Такі спроби відкрили новий напрямок виконавства у бандурному мистецтві (ансамблевої гри) і дали поштовх для організації першого кобзарського гуртка у Києві (1919 р.). Пізніше цей гурток став зразковою капелою бандуристів (1935 р.).

Отже, поява високохудожніх творів для бандури сприяла утвердженню інструмента на концертній естраді. Подібна мистецька актуалізація в композиторській творчості та виконавстві, у свою чергу, своєрідно аргументувала появу нового різновиду камерно-інструментального жанру – музики для бандури. Констатуємо, що бандурне мистецтво збагатило культурний простір України, суттєво вплинуло на поєднання і співтворчість академічної та народної культур. Все це призвело до пошуку нових форм розвитку національного музично-виконавського мистецтва. Бандурне мистецтво стало одним з головних факторів формування багатогранної української музичної культури.

Список використаних джерел

1. Вересай Остап Микитович. Митці України: Енциклопедичний довідник. Упоряд.: М. Г. Лабінський, В. С. Мурза ; за ред. А. В. Кудрицького. Київ. «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1992. С. 111.
2. Горленко В. Кобзари и лирники «Киевская старина», 1994, т. VIII.
3. Давидов М. А. Фундатор кобзарського академізму ХХ століття. *Бандура*. 1995. № 4. С. 10–15.
4. Мішалови В. і М. Українські кобзарі-бандуристи. Сідней. 1986. 106 с.
5. Підгорбунський М. А. Релігійний репертуар кобзарів та лірників як складова національної культури. *Бандурне мистецтво ХХІ століття: тенденції та перспективи розвитку*: Зб. матеріалів II Міжнародної наук.-практ. конф., Київ, 12–13 жовтня 2006 р. Київ. ДАКККіМ, 2006. С. 20
6. Хоткевич Г. Дещо про бандуристів та лірників. *Літературно-науковий вісник*. 1903.
7. З історії кобзарства. URL: http://moe-selo-peski.ucoz.ru/publ/kozacka_era/kobzari/z_istoriji_kobzarstva/17-1-0-105 (дата звернення 04.06.2024 р.).

СОНОРИСТИКА У ВОКАЛЬНО-ХОРОВІЙ МУЗИЦІ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

Гливацький В. В.

Стаття присвячена проблемі сонористики у вокально-хоровій музиці Валентина Сильвестрова. На прикладі аналізу твору «Алілуя» з триптиху на вірші Т. Г. Шевченка загострюється увага на сонорній техніці, завдяки якій композитор відтворює суть, характер та музичний образ.

Ключові слова: *сонористика, соноризм, сонорна гармонія, сонорна техніка, вокальна хорова музика.*

Хорове мистецтво є однією з найвиразніших і найвишуканіших форм музичного виразу. Воно не залишилося поза увагою у ХХ–ХХІ столітті. Цей період в історії музики відзначається багатим спектром стилів, тенденцій та експериментів у хоровій музиці. Композитори цього періоду відступають від традиційних канонів, шукають нові шляхи в творчості та втілюють у життя різноманітні музичні ідеї, що відображають сучасні суспільні, культурні та технологічні тенденції.

Перш за все, слід зауважити, що ХХ століття принесло численні виклики і зміни у всіх галузях мистецтва, включаючи музику. Існування двох світових війн, соціальні революції, технологічний прорив і культурні перевороти сприяли появі нових ідей та впливам у музичному мистецтві. Хорова музика не залишилася осторонь цих змін. Митці почали шукати нові шляхи виразності та співвідношення з аудиторією.

Однією з головних ідей у хоровій музиці ХХ–ХХІ століття є експеримент. Композитори стали активно використовувати різні техніки і стильові прийоми, щоб створити нові звучання і нові музичні світи. Вони розширюють границі традиційного хорового звучання, використовуючи мікротональність, додекафонію та серійну техніку, поліритмію, поліфонію та мікрополіфонію. Один з таких прикладів – творчість австрійського композитора Арнольда Шенберга, який вперше ввів атональну музику у хорові композиції та створив новий стиль, відомий як «додекафонізм». Це був поворотний момент у розвитку хорової музики, який відкривав нові можливості для виразності та творчого експерименту.

Іншою важливою ідеєю є усвідомлення сучасних проблем у музиці через звернення до хорового жанру як засобу висловлення своїх поглядів. Наприклад, американський композитор Самюель Барбер у творі «Agnus Dei» використовує тексти латинської меси, щоб висловити відчуття втрати та траур за жертвами війни.

А польський композитор Кшиштоф Пендерецький у своєму творі «Tren – ofiarom Hiroszimu» виділяє звук як головний елемент показу того жаху, що відбувався. Такі композиції не лише музично вражають слухачів, але й відкривають можливість рефлексії над важливими суспільними питаннями.

Важливою ідеєю у хорової музики ХХ–ХХІ століття є різноманітність та відкритість до різних жанрів і культурних впливів. Композитори відкривають для себе нові стилі та техніки.

Не оминув таких експериментів і український композитор Валентин Сильвестров – відомий своєю унікальною хоровою творчістю, в якій він розкриває багатоаспектність сонористики та здатність звуку створювати глибокий емоційний вплив на слухачів. Його композиції для хору і вокально-інструментальних ансамблів переповнені нюансами і виразністю, завдяки чому вони залишаються предметами досліджень та обговорень науковців.

Етимологія слова соноризм походить від латинського *sonorus* – дзвінкий, звучний, або від французького *sonore* – звук, відповідно головним у музиці течіям соноризму стає саме звук. Це поняття набуло значущості в музичному мистецтві і стало предметом активного дослідження та експериментування для багатьох композиторів та музикознавців.

Дати визначення терміну сонорика досить важко, адже музикознавці чітко не виокремлюють поняття «соноризм» як стиль, та «соноризм» як техніки в сучасній композиції. Наприклад, Збігнів Гранат визначає соноризм як «стиль в польській музиці 1960 років», що мало на меті дослідження контрастів тембру інструментів, артикуляції, динаміки, руху як первинні елементи формоутворення [1; 3].

Поняття «соноризм», як техніки, було введено польським музикознавцем Юзефом Хомінським. В своїй статті «Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia» (Сонористична техніка як предмет систематичного навчання) Ю. Хомінський вперше згадав поняття «сонорна музика», а вже в 1968 році в книзі «Muzyka Polski Ludowej» (Музика народу Польщі) визначив соноризм як «техніку чистого звуку», що полягає першочергово в звукових цінностях як головного засобу вираження, а відтак і як конструктивного чинника загалом [2, с. 127]. Отже, поняття сонорна техніка виділяє головним елементом саме звук.

Сонорна гармонія – це явище, яке виникає внаслідок сонорної техніки, що досліджує повну трансформацію мелодії та гармонії в традиційному їх розумінні, а також звуковисотну структуру музичного матеріалу в цілому. Це поєднання звуку

задля досягнення емоційності, відмінне від класичної гармонії, яка вивчає поєднання мелодичних інтервалів та їх структур. Сонорна гармонія, зокрема, виявляється у використанні таких музичних елементів, як кластери, які залежно від їх складу можуть викликати різні емоційні реакції у слухачів.

Світова музика відзначилася численними прикладами сонорної гармонії, представленими творами композиторів, таких як Кшиштоф Пендерецький, Генрік Горецький, Казімеж Сероцький, Анджей Кошевський, Вітольд Лютославський та інших. Їхні композиції відкривають перед нами нові можливості звукового мистецтва та підтверджують значущість сонористики у вокально-хоровій музиці. Важливо згадати й вітчизняних композиторів, які творили в цій техніці: Володимир Рунчак, Сергій Пілютов, Алла Загайкевич, Валентин Сильвестров та ін.

Отже, виходячи з вищезазначеного, сонорна техніка у вокально-хоровій музиці відкриває нові шляхи для вираження музичних ідей і стає важливим елементом розвитку сучасного музичного мистецтва. Вона підносить звук до центрального значення в творчому процесі, надаючи музиці нові звучання і виразність, які надовго залишаються в пам'яті слухачів.

Валентин Васильович Сильвестров – український композитор, учасник творчої групи «Київський авангард». Автор величезного доробку різножанрового музичного матеріалу: «Посвята» для скрипки і симфонічного оркестру, «Метамузика» для фортепіано і симфонічного оркестру, 9 симфоній для оркестру, «Реквієм для Лариси» на слова Т. Шевченка, 2 Диптихи на слова Т. Шевченка, Псалми на слова Т. Шевченка, «Українські псалми» на народні слова тощо. Завдяки можливостям «Київського авангарду» В. Сильвестров відкрив нові течії та стилі у музиці тогочасної окупованої радянським союзом України, орієнтуючись на західноєвропейські традиції. Відповідно, сам же композитор вивчав та використовував їх в своїй творчості. Саме тому творчість В. Сильвестрова стала широко відомою за кордоном. З 1960 року його музика звучить на міжнародних фестивалях, його твори входять до репертуару відомих оркестрів і виконавців, щорічно виходять друком у багатьох престижних закордонних видавництвах [3;4;5].

Творчий стиль Валентина Сильвестрова багатогранний. Композитор впродовж усього свого життя використовував різноманітні техніки авангарду та сучасної композиції, такі як додекафонія, алеаторика, серіальність тощо.

«Драма для скрипки, віолончелі та фортепіано» відзначилася як точка повороту в його творчості, окреслила його перехід до більш стриманого, спокійного стилю, який

він часом називав кітчевим або метафоричним і який найбільше виявився у його «Тихих піснях».

Сонорні техніки в його музичних творах яскраво виражені, зокрема, у симфонічних композиціях, таких як симфонія № 3. Композитор також використовував тембральну варіацію хорових партій у таких творах як «Заповіт» та «Садок вишневий» на слова Тараса Шевченка, щоб створити багатий, образний і виразний звук.

Для аналізу нами було обраний твір «Алілуя» (інші частини «Світе ясний» та «Схаменіться, будьте люде») з триптиху на вірші Т. Г. Шевченка (2015 р.). Це хорові а-sarrella твори написані для мішаного складу хору з солістом.

Твір «Алілуя» є заключною частиною триптиху і написаний у тональності C-dur. Його метр варіюється в таких розмірах як 4/4, 4/8, 6/8 та 5/4. Зміна метру в творі обумовлена не тільки поетичним текстом та акцентуванням смислових слів, але і важливістю виокремлення звуку, а саме образу, що передається на завершення триптиху. Ця зміна метру також створює синкопи, як у дольових, так і у міждольових ритмах.

З першого такту композитор одразу використовує сонористичний прийом кластеру всієї хорової фактури, який з'являється в партії тенорів та в партії альтів:

1 *mf* *ppp* *mp* *ppp* (d = d)

Сопрано
А. — М. О. — М.

Альт
mf > *mf* - *mf* > *ppp* *mp* > *mp* > *mp* > *ppp*
А. А. А. — М. О. О. — М.

Тенор
mf > *mf* - *mf* > *ppp* *mp* > *mp* > *mp*
А. А. А. — М. О. О. О.

Бас
mf > *mf* > *p* *mp* > *mp*
А. А. — М. О. О.

Усі партії мають низьку теситуру, що дозволяє легко виконувати динаміку від *ppp* до *mp*, як це було заплановано композитором.

Мелодійну лінію В. Сильвестров передає через альтову партію. Завдяки їхньому глибокому тембровому звучанню в низькому діапазоні, терції звучатимуть міцно та насичено.

Альт

mf > *mf* - *mf* >> (*pp*) *mp* > *mp* > *mp* >> (*ppp*) *leggiere pp* < *p*

А. А. А. — М. О. О. — М. А. лі. лу. я, а. лі. лу. я,

p >> *p* >> *p* < *mp* >> *p* >> *mp* >>

а. лі. лу. я, а. лі. лу. я, а. лі. лу. я, а. лі. лу. я, а. лі. лу. я,

При поєднанні гармонічних структур, педальних звуків, синкопованого ритму як на сильних так і слабких долях утворюється зовсім інше звучання кластерного акорду і, відповідно, інші сонорні прийоми:

pp >> *pp* >>

М. М.

leggiere pp < *p*

А. лі. лу. я, а. лі. лу. я,

(*ppp*) *pp* >>

М. М.

(*ppp*) *p* >> *p* >>

Ці сонорні ефекти прослідковуються протягом всього твору і досягають свого піку на останніх тактах, де спостерігається об'єднання двох гармоній: тонічної та субдомінантової (другого ступеня):

mp — *pp'* *mp* — *pp* —
 (M.) — M. (M.) — M.
mp — *mp* — *mp* —
 (M.) (M.) — M.
mp — *mp* — *mp* —
 (M.) (M.) — M.
mp — *pp'* *mp* — *pp* —
 (M.) (M.) — M.
 (M.) *mp* — *pp* — *ppp'*
 (M.) — M. *Fine*

Важливими агогічними засобами для композитора є чіткість вказаних темпів та їх дотримання. Початковий темп вступу $\text{♩} = 104$ з початку мелодичної лінії $\text{♩} = 120$, і важливо зауважити, що автор постійно впроваджує *ritenuto* на останній долі практично в кожному такті:

rit. *rit.* *rit.*
 5 * *pp* — *pp* — *p* — *mp* — *p* — *p* — *p* —
p — *p* — *p* — *mp* — *p* — *mp* —
 а. лі. лу. я, а. лі. лу. я, а. лі. лу. я, а. лі. лу. я, а. лі. лу. я,
pp — *pp* — *p* —
 М.
 — *p* — *p* — *p* — *p* — *p* — *mp* —
 А. А. О. А. О. А.

Виписане *ritenuto* саме темповим позначенням дозволяє чітко розуміти наскільки та в якому конкретному місці має відбуватися сповільнення:

Можна вважати це теж одним з прийомів сонористики, який дозволяє відчутти у відносно швидкому темпі усю терпкість кластерного звучання, яке виникає саме на останніх долях та в конкретних кульмінаційних моментах.

Отже, сонористика у вокальній музиці В. Сильвестрова та сонорна техніка в цілому відтворюють музичний образ або створюють фонове оточення для мелодійної лінії. До сонорної техніки можна віднести не лише аспекти якості звучання, але і чітко визначені динамічні, темпові та метричні параметри, а також агогічні елементи тощо. У сонорній музиці мелодія, гармонія і ритміка мають обмежену роль, і основна увага приділяється тембровому звучанню, що може передавати новий зміст у сучасній гармонії та робить звук основним компонентом, без якого неможливо відчутти суть, характер і образ, які композитор намагався втілити у своєму творі.

Алілуя
 Слова П. Шевченка Піринтих Музика В. Сильвестрова

Allegretto (♩ = 104)
Piu mosso (♩ = 120)
leggiero, lontano
rit.

Сопрано
 А. М. О. М. М.
 Альт
 А. А. А. М. О. О. М. А. лі. лу. я, а. лі. лу. я,
 Тенор
 А. А. А. М. О. О. О. М. М.
 Бас
 А. А. М. О. О. М. О.

5 *
 М.
 а. лі. лу. я, а. лі. лу. я, а. лі. лу. я, а. лі. лу. я, а. лі. лу. я,
 М.
 А. А. О. А. О. А.

* При повторенні у тактах 5-12 мелодію (Альто) та Basso виконувати (М.), інші голоси - *Mormurando*

10 *pp* *p* *mp* *mf* *rit.* *mp* *mp*

а. лі. лу. я, а. лі. лу. я, а. лі. лу. я, а. лі. лу. я. М.
у. лу. М.

А. О. А. А. А. М.

1. | 2. *M.m.* ($\text{♩} = 52$)

15 *pp* *pp* *mf* *(pp)* *mp* *(ppp)*

М. М. А. М. О. М.
А. А. А. М. О. О. О. М.
А. А. А. М. О. О. О. (М.)
А. А. М. О. О.

$\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 104$ $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 52$
rit.

М. (М.) — М. (М.) — М.
 А. лі. лу. я, а. лі. лу. я. (М.) (М.) — М.
 М. (М.) (М.) — М.
 М. (М.) — М.

Fine

Список використаних джерел

1. Zbigniew Granat, Sonoristics, sonorism, Grove Music Online 2008 (http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/2061689?q=sonorism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)
2. Józef Chomiński, Muzyka Polski Ludowej, Państwowe Wydawn. Naukowe, Warszawa 1968, s. 223.
3. Iwona Lindstedt, Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 487
4. Національна спілка композиторів України, Валентин Сильвестров (<http://composersukraine.org/index.php?id=673>)
5. Павлишин С. С. Валентин Сильвестров. Сер.: «Творчі портрети українських композиторів». Київ: Музична Україна, 1989. С. 88
6. Найдюк О. Валентин Сильвестров відбувається заново. *Критика*. 2013. С. 41–43

ДРАКОН ЯК МІФІЧНИЙ ПЕРСОНАЖ В ЕТНОКУЛЬТУРНІЙ СПАДЩИНІ ПІДНЕБЕСНОЇ

Лу Лі

У статті ми розглядаємо питання китайської міфології як формуючого елемента світогляду китайського народу; прослідковуємо зв'язок міфів Піднебесної з релігійними та філософськими традиціями країни; проводимо аналіз головного символу Китаю – Дракона.

Ключові слова: китайська міфологія, етнокультурна спадщина, Дракон, міфи та легенди Китаю.

Китайська міфологія є важливим джерелом знань про давні вірування, цінності та моральні норми. Її образи впливають на народні звичаї, свята та релігійні практики. Міфи Китаю пронизують живопис, архітектуру, літературу, музику, танець, театр, кіно, а також сучасні медіа. Міфічні образи, такі як дракони, фенікси, імператори, герої та божества, допомагають китайцям зберігати зв'язок з минулим і підтримувати національну гордість.

Міфологія як сукупність пов'язаних міфів певних спільнот, концентрує у собі релігію, філософію, науку та мистецтво. Своє існування китайська міфологія розпочинає на початку III–II тисячоліть до нашої ери. Саме у цей період з'являється китайська цивілізація на території, яка розташована між річками Хуанхе (黄河) і Янцзи (扬子江). Своєрідний менталітет та ізольованість китайського народу від світу, дали можливість зберегти унікальність цієї культури та її традицій. Китайська міфологія дуже багатогранна та поєднує у собі релігійний початок і філософський. У ній об'єдналися конфуціанство, буддизм, фольклор та стародавні перекази [3].

Головним символом у багатьох легендах, міфах і традиціях Китаю є **Дракон**. Його часто зображають високо літаючим у небі, описують у міфах та переказах вплив цього персонажу на зміну природних явищ. У Стародавньому Китаї сільське господарство сильно залежало від погоди, що змушувало китайців молитися для того, щоб настав дощ. Люди вірили, що дракони, які живуть серед них, забезпечують захист від злиднів і поганого врожаю. Через це образ дракона був позитивним у китайському суспільстві та його культурі. Дракон завжди вважався щасливою істотою, яка дарує багатство та благословення людям [3]

За китайською міфологією, існує чотири різних види драконів. Вони усі різні за кольором, значенням, відповідають за різні пори року чи охороняють певну частину Китаю. Зокрема, дракони мали різні забарвлення: синій і зелений, чорний і білий, червоний, жовтий і золотий. Синій і зелений дракон Цін-лун або Лазурний Дракон, є видатною фігурою у китайській міфології, яка представляє Схід та весняний період. Цей дракон символізує силу, процвітання та захист і є одним із чотирьох символів (Sì Xiàng) міфологічних істот Китаю.

Цін-лун широко відображений у китайській культурі – літературі, живописі, у народній хореографії. А також, в астрології, медицині, фен-шую і бойових мистецтвах. Як один із богів-драконів, Цін-лун втілює хтонічні сили найвищих божеств п'яти регіонів і має величезну силу та символізм у китайському фольклорі. Цін-лун, відомий під різними назвами, відображає його багату та багатогранну природу. У контексті чотирьох символів Китаю Цін-луна іноді називають «Східним Драконом» або «Драконом Сходу», підкреслюючи його роль як охоронця Сходу [1].

Цін-лун, Лазурний Дракон, викликає благоговіння своєю величною формою. Описується як змієподібне та довге створіння. Його тіло прикрашене мерехтливою блакитною або зеленою лускою, що відбиває зелені відтінки весни. З кінцівок дракона стирчать гострі потужні кігті, а борода з розпущеними вусами прикрашає підборіддя. Його роги – це символи сили і благородства. Деякі художники зображають у його пазурах сяючу перлину, що символізує мудрість і просвітлення. На відміну від злих драконів Західної міфології, Цін-лун доброзичливий, він випромінює почуття мудрості та благородства [1].

У китайській міфології дракони розглядаються як божественні прабатьки багатьох міфічних істот, а Цін-лун є частиною небесної родини, яка включає Білого Тигра на Заході, Червоного Птаха на Півдні та Чорну Черепаху на Півночі. Кожен із цих чотирьох символів відповідає за певну частину Китаю і пору року, створюючи гармонійний баланс у природному та духовному світах.

Його здатність трансформуватися за бажанням дозволяє йому адаптуватися та ефективно захищати своє царство. Він володіє величезною духовною силою, яка відлякує зло і захищає від негативного впливу. Мудрість робить його символом просвітлення, який використовується в культурних практиках, таких як фен-шуй, щоб принести позитивну енергію та багатство [1].

У бойових мистецтвах наслідують силу Цін-лун, його спритність і грацію, щоб досягти майстерності та рівноваги. Цей дракон керує дощами, сприяючи

рясним урожаем і символізуючи ріст і оновлення. Його сила, мудрість і контроль над вітрами ще більше посилюють його божественну присутність. Також у деяких казках Цін-лун зображений дихаючим вогнем, що свідчить про його величезну силу.

Вплив Цін-луна простягається далеко за межі стародавньої міфології, залишаючи слід у сучасній китайській культурі та за її межами. У традиційній китайській медицині дракон втілює роль печінки у регулюванні життєвої енергії (Ці), зміцнюючи здоров'я та життєву силу. Його символіка підкреслює його значення як охоронця благополуччя та балансу в тілі [5].

Мистецтво та література вже давно надихаються Цин-луном, причому дракон є основною темою як у стародавніх, так і в сучасних творах. У китайському живописі ця велична істота часто зображується серед хмар або обвивається навколо небесних тіл, що відображає його божественну природу. У літературі Цин-лун є потужною метафорою сили, захисту та сприятливості, яка вплітає свій символізм у тканину оповідання поколінь [5].

Присутність Цін-луна помітна в архітектурі та міському плануванні, де мотиви дракона прикрашають багато будівель, викликаючи його захисну енергію. Принципи фен-шуй часто включають символіку Цін-луна, причому на Сході особливо сприяють впливу дракона для використання позитивної енергії.

У масовій культурі Цін-лун продовжує захоплювати аудиторію своєю присутністю у фільмах, телевізійних шоу та відеоіграх, де він зображується як могутній і доброзичливий охоронець, який долає прірву між стародавніми міфами та сучасними історіями [2].

Ще один символ Китаю – чорно-білий Дракон – уособлює у собі баланс як між інь (чорний) і ян (білий). Він є покровителем північних і західних китайських морів. Жовто-золотий Дракон – найвищий з усіх – символізує мудрість і багатство. Цей конкретний дракон пов'язаний з імператорською сім'єю Китаю, ще з часів першої династії. Ця династія вважалася «нащадками дракона» і мала у собі кров дракона. Вишивки із Золотими драконами широко представлені в імперському одязі [2].

У китайській міфології також згадується червоний дракон – Чжу-лун чи Дракон-факел. Згадки про нього зустрічаються у стародавніх текстах, які датуються приблизно 500–200 роках до нашої ери. Цей дракон, особливий за своїм виглядом, має людське обличчя, яке поєднується з подовженим тілом змії. Сяйво його

червоної луски, схоже на тліючі вуглики небесного вогню, освітлює навколишній світ, що є свідченням його контролю над основним циклом зміни дня та ночі.

Походження Чжу-луна таке ж загадкове, як і його роль у формуванні Всесвіту. Згідно з міфом, цей дракон був народжений не на Землі, а був породжений первісним хаосом, який передував упорядкованому Всесвіту. Коли світ формувався, Чжу-лун з'явився, як вартовий світла та провісник дня. Його очі, лише відкрившись, зароджували світанок, а закритись – викликали завісу ночі. Одне з його очей представляло сонце, інше – місяць, а в роті він часто тримав свічку, щоб освітлювати темні ворота раю [2].

Для Чжу-луна його симбіотичний зв'язок із космічним порядком означає, що його існування пов'язане зі стабільністю Всесвіту. Якщо природний баланс колись порушиться, сила Факельного Дракона також може ослабнути. Його світло потьмяніє перед обличчям космічного хаосу. У китайській міфології Чжу-лун виступає як захоплююча істота. Дракон-факел із людським поглядом і формою змія залишається символом великої таємниці та величі Всесвіту, охоронцем життєвого циклу, який визначає саме наше існування [1].

Не менш цікавий у китайській міфології Чорний дракон. Він займає важливе місце в китайській культурі, представляючи різні символи. Завдяки своїй таємничій сутності, концепція чорного дракона була вплетена у фольклор, культуру та навіть у бойові мистецтва. Вважається, що чорний дракон, відомий як Сюань-лун, є правителем усіх драконів, уособлюючи силу та мудрість.

У китайському мистецтві чорний дракон часто зображується зі змієподібним тілом, лускатою шкірою та величним обличчям. Вважається, що його очі виблискують як зірки, випромінюючи ауру таємниці та магії. Асоціація чорного дракона з водою робить його символом достатку та родючості. У китайській культурі вода необхідна для сільського господарства, тому присутність дракона, як вважають, приносить рясні врожаї та процвітання [1].

Вплив Чорного дракона виходить за межі міфології та вірувань; він також потрапив у китайські бойові мистецтва та культурні практики. Витончені та потужні рухи форми Чорного дракона можна побачити в різних стилях кунг-фу, символізуючи втілення внутрішньої сили та дисципліни. Крім того, традиційна китайська вистава, яку можна побачити під час фестивалів, часто включає в себе великого Чорного дракона, який майорить вулицями. Це захоплююче і яскраве видовище символізує удачу і відганяє злих духів [5].

Символіка Чорного дракона очевидна у різних формах китайського мистецтва. Художники та скульптори зображували його у своїх творах. Чорний дракон став популярним мотивом у традиційній китайській естетиці, символізуючи силу, удачу та багатство. У наш час вплив Чорного дракона можна помітити й у масовій культурі. Він з'являвся у фільмах, відеоіграх і літературі, захоплюючи глядачів у всьому світі своєю містикою та силою.

Ще одним драконом китайської міфології є Пай Лунг або Білий Дракон. У буддистській міфології його звали Бай Лонг, що означає «Біла грозова хмара». У Китаї білий колір символізує здебільшого смерть і окультизм, а тварини-альбіноси, як вважалося, володіють деякими елементами надприродного. Храм Білого Дракона розташований на горі Ян Сухоу, Кінгсу. У ньому зберігається кам'яна табличка, яка розповідає історію народження Пай Лунга [5].

У IV столітті за часів імператора Ана (379–419 рр. н. е.) молода жінка відкрила двері дому старому чоловіку, який благав про притулок від шторму, що насувається. Вона дозволила увійти йому в дім до початку шторму. Одна з версій легенди свідчить, що після того, як літній чоловік пішов наступного ранку, її батьки виявили, що вона вагітна, вказуючи на те, що надприродна сила спричинила вагітність.

Батьки вигнали дівчину з дому і молода дівчина була змушена покинути рідне місто. Вона блукала майже рік, благаючи підтримки у незнайомих людей. Коли вона народила, дитина була не більш ніж грудкою плоті або кулькою з білої плоті, в якій, здавалося, не було жодного життя. В кінці-кінців молода дівчина кинула мертву істоту у воду і щойно вона торкнулася поверхні, як тіло перетворилося на чудового Білого дракона [5].

Одна версія стверджувала, що його мати була до смерті налякана, побачивши його. Молода жінка впала й більше не прокинулася. Пай Лунг здійнявся у небо після того і його горе викликало жорстокий ураган. Місцеві жителі з честю поховали дівчину і вшанували її як Матір Білого Дракона. Пагорб, біля підніжжя якого була похована дівчина, згодом став відомий як Пік Дракона.

Її могила стала святинею і популярним місцем для релігійних паломників. Оскільки молода жінка жила і померла у IV столітті, святиня, ймовірно, також була зведена тоді [5].

У легендах також згадується місце під назвою Храм Білого Дракона. Згідно з одним із записів, храм Білого Дракона розташований на вершині в Хуані, де

щорічно проводиться місцевий буддистський фестиваль. Інший храм розміщується на горі Ян Сухоу в Кіансу. У Північному Китаї був споруджений храм на честь Білого Дракона з пов'язаним з ним гірським святилищем під назвою Пай-лунг-тунг, або Грот Білого Дракона.

У 1948 році команда науковців провела дослідження сільських храмів, знайдених навколо регіону Сюань-Хуа (Південний Чахар), який зараз є частиною провінції Хебей у Північному Китаї. Команда виявила кілька храмів, присвячених різним Королям Драконів. Один із них був присвячений Королю Білого Дракона, Пай-лун-вану, який був зведений десь за часів династії Мін [4, с. 113].

Тож, одним із самих традиційних символів Китаю є Дракон – талісман удачі і миру. Саме тому, на всіх народних святах жителі виконують свій улюблений танець Дракона. Цей танець протягом своєї історії у кілька тисячоліть отримав більше ста видів і форм. Цей танець дуже ефектний та неймовірно вражаючий і викликає у захоплених глядачів та танцівників неймовірні відчуття причетності до стародавніх етнокультурних китайських традицій.

Список використаних джерел

1. A Dragon God Who Controls Day and Night. URL: <https://www.chinese-mythology.com/en/wiki/zhu-long/> (дата звернення: 09.03.2024).
2. «Imperial Dragon.» AMNH. URL: www.amnh.org/exhibitions/mythic-creatures/dragons-creatures-of-power/imperial-dragon/ (дата звернення: 12.04.2024).
3. «Chinese Dragon». Chinese Dragon - New World Encyclopedia, URL: www.newworldencyclopedia.org/entry/Chinese_dragon. (дата звернення: 03.03.2024).
4. Лю Ценьгун. Культура КНР. Пекін: Міжконтинентальне Вид-во Китаю, 2015. 212 с.
5. Pai Lung. Dragon of Fame. URL: <https://www.blackdrago.com/fame/pailung.htm> (дата звернення: 03.03.2024).

**ФЕНОМЕНОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА ХРИСТИЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В
МУЗИЦІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
(НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ «БЛАГОВІЩЕННЯ» О. ЩЕТИНСЬКОГО ТА
«ЧАС ПОКАЯННЯ» О. КОЗАРЕНКА)**

Немченко К. В.

Формування сучасної особистості – це багатогранний кропіткий процес, в якому завжди є присутніми духовна і матеріальна складові. Але й вся матеріальна сфера життя людини є плодом духовного розвитку суспільства. Духовна складова входить до дуже місткого слова – культура. Поняття «культура» транслює багато різноманітних смислів і більшість з них пов’язана з людською діяльністю, розглядається як продукт творчої праці людини, як втілення її ідей у всіх сферах життя і діяльності. Одно з тлумачень поняття «культура» безпосередньо пов’язано з поняттям культу – cultus, що означає «шанування Бога, культ» [3, с. 21]. Культура духовна – одна зі сторін загальної культури людства, що протиставляється культурі матеріальній; явища, які пов’язані зі свідомістю інтелектуальною, емоційно-психологічною діяльністю людини – мова звичаї, вірування, знання, мистецтво тощо [1, с. 97].

Одним з проявлень духовної культури в суспільстві є його релігійні погляди, які є одним з маркерів самоідентичності [4, с. 8–13]. Традиційно більшість членів українського суспільства належить до християнської традиції східного обряду, тобто саме до православ’я [2, с. 3]. Християнська культура, відтворена в музичній естетиці через певні символи та коди, тісно пов’язана з народними обрядами, з пісенним фольклором і це становить не з чим незрівняний колорит. Музичні архетипи транслюються на ґрунті культурних традицій і увиразнюються через систему музичних знаків і символів. Через вокальну та музично-театральну музику передання відбувається безпосередньо словом предків, в інструментальних творах архетипова семантика та глибинні смисли розкриваються опосередковано на підставі програмності та мелосного інваріанту твору. Тобто можна говорити про те, що музичні композиції українських авторів є духовними мікросвітами у музичному універсумі духовного простору Всесвіту.

Особливість творчості сучасних композиторів – це спроба об’єднати різні гілки одного християнського дерева через особистий досвід в єдину національну

релігію, яка б закріпила глибинні релігійні, філософські, етичні, культурні, світоглядні доміанти нашого народу в цілісну свідому віру, що буде визначати національну самоідентифікацію і відповідати духовним потребам суспільства. Так, наприклад, в творчості сучасних українських композиторів Олександра Козаренка та Олександра Щетинського звернення до літургійної символіки, як національно-своєрідної семантики стало провідною тематикою багатьох творів.

Одним із творів О. Щетинського з літургійною «програмою» в основі є опера «Благовіщення», де темою стало однойменне свято, що знаменує собою початок нової історії, початок Нового Завіту Бога з людиною, принесення в світ християнської любові, жертвності, милосердя. Через створення образів Пречистої Діви Марії та Архангела Гавріїла композитор показує наскільки близький нам невидимий духовний світ, як душа має бути завжди готовою до заклику Божого і якої сили може надати людині Небесне Провидіння. Музика О. Щетинського як провідник між сакральним світом і земним, використовуючи праінтонації (дзвонівість, знаменна монодія, створення звукового образу небесного світла). Основною ідеєю опери, на наш погляд, є ідея Преображення душі, в даному випадку через образ Марії, під впливом духовного одкровення, через Причастя волі Божої, що і є домінуючою установою Літургії, як діла спасіння душі і обоження.

Християнське віровчення про очищення душі від гріха за допомогою Таїнства каяття надихнуло львівського композитора О. Козаренка на відтворення теми покаяння в камерній опері «Час покаяння». Вільно інтерпретуючи літургійну тематику покаяння, автор залучив для втілення свого задуму національний фольклор («лірницький супровід», плачі, голосіння, кобзарську думу), барочну поезію українських філософів-богословів: патріарха Лаврентія Горки, священника Івана Величковського, філософа Григорія Сковороди, святителя Іоанна Максимовича, включив в музичну мову дзвонівість, прийом антифонного співу, «трубний заклик» Апокаліпсису, інтонаційно-образний комплекс, характеризуючий мистецтво церковного співу; звернувся до образів Янгола, Спокуси та Сумління – головних істот, які супроводжують людину все його життя від народження до смерті. Головна героїня опери веде боротьбу зі своїми спокусами, Янгол допомагає очистити думки, Вона навчається молитись і тим самим одержує перемогу над Спокусою, навчається терпіти скорботи, які Їй підносять життя. Опера «Час покаяння» композитора О. Козаренка є репрезентантом атмосфери просвітлення, оновлення душі через каяття, є провідником від поетичних рядків до філософсько-

богословських узагальнень, наближенням людської душі до Христа на мові музики XXI століття.

Отже, проаналізував твори українських композиторів О. Козаренка, О. Щетинського можна прийти до висновку, що вони вільно трактуючи християнську символіку, таїнства і обряди, богослужбові наспіви і весь комплекс семантики храмового дійства, залучаючи в образну сферу своїх музичних творінь весь досвід двох тисячолітньої християнської історії, створюють новий напрям в оперній поезиці – камерні опери на духовну тематику, які об'єднують в собі традиції і досвід різних християнських конфесій, що пов'язані з відродженням релігійності і самосвідомості.

Список використаних джерел

1. Герчанівська П. Е. Культурологія: термінологічний словник: Київ: Вид-во Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2015. 439 с.
2. Клименко О. Б. Специфіка православної релігійної ідентичності у контексті формування національної тожсамості: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філос. наук: Донецьк, 2010. 18 с.
3. Немченко К. В. Літургійна символіка в оперній музиці XIX – XXI століть (на матеріалі творчості російських та українських композиторів): дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства: Одеса, 2020, 237 с.
4. Шимко Олена Проблеми релігійної ідентичності в сучасній культурній традиції України: Острого: Вид-во *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Культурологія». Випуск 20, 2019. 172 с.

ТРАНСФОРМАЦІЯ МУЗИЧНОГО ВИРАЗУ: ЕКСПРЕСИВНІСТЬ ТА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ У ВИКОНАВСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ Р. ШУМАН «ПОСВЯТА» ІЗ ЦИКЛУ «МІРТИ» ТА РОМАНСУ Я. СІБЕЛІУСА «ПОВЕРНУЛАСЬ ДІВЧИНА З ПРОГУЛЯНКИ»)

Раструба Т. В., Нестеренко О. А.

У статті досліджується тема трансформації музичного виразу через виразність та індивідуальність у виконавській інтерпретації на прикладі творів Р. Шумана «Посвята» із циклу «Мірти» та Я. Сібеліуса романсу «Повернулась дівчина з прогулянки».

Ключові слова: *трансформація музичного виразу, експресивність, індивідуальність, виконавська інтерпретація, вокальне виконання.*

В сучасному арт-просторі постійно виникають нові тенденції та підходи до розуміння музичного виразу та індивідуальної інтерпретації творів. Один із напрямів, що привертає все більше уваги, – це дослідження трансформації музичного виразу через виразність та виявлення індивідуальності виконавця. У цьому контексті особливо цікавими є аналізи творів, які демонструють яскравий вираз та відображають особливості інтерпретації.

Актуальність обраної теми полягає в тому, що вона відкриває можливості для більш глибокого розуміння та аналізу музичного мистецтва через призму експресивності та індивідуальності вокаліста-виконавця. На прикладі творів Р. Шумана «Посвята» з циклу «Мірти» та романсу Я. Сібеліуса «Повернулась дівчина з прогулянки» можна побачити, як виконавська інтерпретація впливає на сприйняття твору та передачу його емоційного змісту. Звідси, основною метою цієї статті є розгляд та аналіз трансформації музичного виразу через виразність та індивідуальність у виконавській інтерпретації, зосереджуючись на конкретних прикладах музичних творів. Це дозволить розкрити механізми впливу виконавської техніки та особистого стилю на сприйняття музики, а також визначити роль індивідуальності у формуванні музичного виразу.

Музикознавці (О. Катрич [2], В. Москаленко [4], Ю. Ніколаєвська [5; 7] та ін.) трансформацію музичної виразності через експресивність та індивідуальність у вокальній інтерпретації трактують як важливий аспект у музичній творчості,

здатний зробити виконання більш емоційно насиченим та унікальним. Ця трансформація дозволяє співаку виразити свою індивідуальність та почуття через музику, роблячи її більш переконливою та потужною для слухачів. Л. Гаркуша та О. Економова [1] стверджують, що спосіб, у який вокаліст привносить власну унікальну інтерпретацію та особистий стиль у музичний твір, може мати глибокий вплив на емоції та загальну ефективність виконання. Таким чином, використовуючи свою експресивність та індивідуальність, вокаліст може по-справжньому зв'язатися зі своєю аудиторією та створити незабутнє та потужне музичне враження.

Разом із тим, експресивність та індивідуальність виконавської інтерпретації вокаліста визначаються різноманітністю музичних елементів, які він вдосконалив у своїй майстерності: виразність голосу, техніка виконання, вміння передати емоції через музику. В. Корзун [3] наголошує, що індивідуальний підхід допомагає вокалісту створювати унікальне подання кожної пісні, підкреслюючи його унікальність серед інших виконавців. Тому, розвиток цих якостей вимагає великої праці та самовдосконалення, але дозволяє стати справжнім художником на сцені.

Ми можемо припустити, що *трансформація музичного виразу* – це процес зміни музичного матеріалу з метою створення нової інтерпретації або відтворення музичного твору. Цей процес може включати зміни в ритмі, мелодії, гармонії або формі композиції, щоб надати твору нового звучання. Водночас, як переконують Л. Шаповалова та О. Александрова [6], трансформація музичного виразу може бути використана для створення реміксів, експериментальних аранжувань або інтерпретацій, які додають новий шар виразності до оригінального твору.

Кожен виконавець має свій власний стиль та підхід до виконання музичних творів, що робить кожний виступ унікальним. Крім того, експресивність виконавства дозволяє передати внутрішні почуття та емоції через музику, роблячи виступ дійсно неповторним. Наприклад, у Р. Шумана «Посвята» із циклу «Мірти» можна почути виразність почуттів та глибину емоцій через музичні звуки. Я. Сібеліус у своєму романсі «Повернулась дівчина з прогулянки» також передає індивідуальність і виразність через мелодійні лінії та динаміку виконання. Ці композиції відображають унікальний підхід кожного виконавця до музики, що дозволяє їм індивідуально виражати почуття через виконання цих музичних творів.

Спробуємо окреслити власне бачення експресивності та індивідуальності виконавської інтерпретації на прикладі даних музичних зразків. Так, у випадку Р. Шумана «Посвята» із циклу «Мірти», ми можемо виразити свої почуття та емоції

через варіації в динаміці, темпі та фразуванні. Індивідуальний стиль інтерпретації дозволить нам принести свою унікальну трактовку до композиції, а також підкреслити власну особистість та характер, які притаманні даному твору – це відчутна глибина та інтимність виразу.

Підкреслимо, що музика Р. Шумана завжди була відома своєю внутрішньою мелодійністю та емоційним навантаженням, що створює ідеальну платформу для виявлення експресивності та індивідуальності виконавця. Тому, у «Посвяті» важливо передати душевний стан та переживання, які пронизують цей твір. Виконавець може використовувати широкий спектр вокальних кольорів, динамічних відтінків та фразування, щоб зробити ці почуття більш відчутними для слухача.

У романсі Я. Сібеліуса «Повернулась дівчина з прогулянки» виразність та індивідуальність можуть проявлятися через особистий підхід до інтерпретації тексту та музичного матеріалу. Виконавець може надати особливу музичну колористику словам тексту, підкреслити особливості мелодійного лініювання та акценти, щоб передати настрій та образність романсу. Важливо також виявити власний стиль та інтерпретаційні відмінності, які роблять виконання унікальним, що запам'ятається слухачеві. Проте, у цьому музичному творі, важливо передати почуття ностальгії, тепла і таємничості, які присутні у мелодії. Тому, виконавець повинен уважно працювати над динамікою, темпом, фразуванням та виразом, щоб передати аудиторії емоційну суть композиції.

Через виразність у виконавській інтерпретації, ми можемо розкрити глибину почуттів автора та власне бачення твору. Співаючи цей романс, ми маємо можливість виразити свою особисту інтерпретацію словесного тексту через музичні звуки та фразування; можемо надати особливий відтінок кожному слову, кожній мелодійній лінії, відтворюючи своєрідний образ романсу. Через власний стиль та індивідуальність ми створюємо унікальне виконання, яке надихається нашими власними переживаннями та емоціями.

Наша особистість і внутрішні переживання виступають як основне джерело нашої музичної інтерпретації. Орієнтуючись на свої внутрішні стани, ми відтворюємо музику згідно з власним уявленням про її емоційний зміст та характер. Керуючись власними почуттями, ми надаємо кожному моменту виконання особливий відтінок та емоційну насиченість, що робить наше виконання виразним та відчутним для слухачів. Однак, ми також можемо користуватися технічними знаннями та розумінням музичних конструкцій, таких як гармонія, мелодія, ритм та динаміка для ефективного

вираження своїх почуттів у музиці. Використання цих технічних засобів допомагає нам точніше та чіткіше передати свої емоції через виконання означених музичних творів.

Отже, виконуючи твори Р. Шумана «Посвята» та Я. Сібеліуса «Повернулась дівчина з прогулянки», ми орієнтуємося та керуємося своїми внутрішніми почуттями та емоціями, а також використовуємо технічні знання та розуміння для виразного виконання цих музичних творів. Таким чином, трансформація музичного виразу через виконавську інтерпретацію відбувається за рахунок поєднання особистих почуттів, емоцій та індивідуального підходу виконавця до матеріалу з технічною майстерністю та власним стилем виконання. Це дозволяє створити музичне виконання, яке вражає своєю виразністю та внутрішньою глибиною, залишаючи незабутнє враження у слухачів.

Список використаних джерел

1. Гаркуша Л., Економова О. Виконавська інтерпретація музичних творів у структурі професійної підготовки майбутнього педагога-музиканта. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*. Київ, 2016. С. 520–529.
2. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Київ – Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
3. Корзун В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова. Серія Педагогічні та історичні науки*. Вип. 120. 2014. С. 74–79.
4. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. 250 с.
5. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
6. Шаповалова Л. В., Александрова О. О. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. P. 1–20.
7. Nikolayevska Yu. Communicative Mechanisms of the 21st Century Music Interpretation. *Music science today: the permanent and the changeable : Scientific Papers*. 1 (9). Daugavpils University Academic Press Saule, 2017. P. 29–34.

ОСОБЛИВОСТІ ТЕХНІКИ ВИКОНАННЯ ДЖАЗУ НА САКСОФОНІ

Савін Є. Г.

У статті розглядаються ключові аспекти технічної майстерності, необхідної для виконання джазових творів на саксофоні. Описуються специфічні прийоми гри, такі як шейк, глісандо, фліп, бенд та смір, які є невід'ємною частиною джазового виконавського стилю. Також увага приділяється важливості оволодіння штриховою технікою, використанню динамічних відтінків і технік атаки звуку в різних регістрах. Розглянуто вплив індивідуальної інтерпретації виконавця на стиль виконання та виразність звуку. Підкреслюється важливість технічної підготовки музиканта для досягнення високого рівня майстерності в джазовому виконанні на саксофоні.

Ключові слова: джазове мистецтво, саксофон, виконавська техніка, джазове виконання, прийоми гри.

Джаз, який виник на межі XIX–XX століття в США, став одним із найвпливовіших видів мистецтва у світовій музичній культурі. Завдяки синтезу африканських ритмів, європейської гармонії та блюзових інтонацій, джаз не лише сформував нові музичні жанри, але й став культурним рухом. Вільна форма, імпровізація та синтез різноманітних музичних елементів зробили джаз унікальним явищем. Джазова музика вплинула академічні кола, рок-музику, поп-культуру, пропонуючи нові підходи до музичної виразності.

Питання розвитку саксофонного виконавства викликає значний інтерес серед дослідників, серед яких Д. Бергонзі, Ю. Василевич, Дж. Еберсольд, Д. Зотов, М. Крупей, А. Понькіна та ін.

Мета статті – висвітлити специфіку техніки виконання джазової музики на саксофоні, розкрити особливості використання різних виконавських прийомів.

Одним із ключових інструментів у джазі є саксофон, який завдяки своїм тембральним можливостям та технічній гнучкості став популярним у джазових музикантів. Саксофон вперше почав використовуватися в джазі на початку 1920-х років. Із розвитком таких стилів, як свінг та бібоп, саксофон став невід'ємною частиною джазових ансамблів та оркестрів. Інструмент завдяки своїй динамічності

та гнучкості дозволяє музиканту легко переходити від м'якого, ліричного звучання до гострих, експресивних фраз. Саме тому саксофон набув такого статусу у джазі як інструмент, що надає твору характерної ритміко-мелодійної виразності.

З часом розвиток саксофонного виконавства у джазі зазнав змін, що були пов'язані з розвитком різних джазових стилів та напрямків. У ранньому джазі та свінгу інструмент відіграв важливу роль у створенні мелодичних ліній, часто підкреслюючи ритмічні патерни. У період бібопу та хард-бопу технічні можливості гри на саксофоні значно ускладнилися, що відобразилося на складності імпровізацій. Сучасні напрямки джазу, такі як ф'южн та фрі-джаз, значно розширили можливості звучання саксофону, експериментуючи з різними звуковими текстурами та авангардними техніками [1, с. 121].

Історія джазу знає багато видатних саксофоністів, які стали справжніми легендами. У стилі свінг вирізняється Лестер Янг, чия техніка витонченого і плавного звучання вплинула на багатьох музикантів. Бібоп відкрив світові генія Чарлі Паркера, чия віртуозна гра на саксофоні змінила сам підхід до імпровізації. Джон Колтрейн у хард-бопі та модальному джазі зробив значний внесок в експериментальні форми гри на саксофоні, розвиваючи нові звукові техніки та стилістичні рішення. Сучасні саксофоністи, такі як Майкл Брекер у стилі ф'южн, також зробили важливий внесок у розширення можливостей саксофону в джазовій музиці [3].

Гра на саксофоні у джазі має ряд специфічних технічних особливостей. Основною технічною проблемою під час гри на саксофоні є досягнення відповідного звукового колориту та вібрата. Звук на саксофоні виникає внаслідок вібрації тростини, яку приводить у дію струмінь повітря, що проходить через інструмент. Правильне дихання, зокрема діафрагмальне, значно впливає на якість звука, забезпечуючи його повноту та стабільність. Неправильне дихання призводить до неякісного, дисонуючого звучання. Використання діафрагми дозволяє вирівнювати не чисті ноти й забезпечувати контрольований звук.

Техніка натиску на мундштук також відіграє важливу роль у формуванні якісного звучання. У грі на саксофоні потрібно уникати надмірного натиску, який може обмежувати вібрацію тростини і, відповідно, погіршувати тембр. Натомість важливо використовувати достатню площу мундштука, щоб забезпечити повноцінне функціонування тростини. Однак надто вільний натиск може призвести до втрати контролю над інтонацією.

Для досягнення необхідного тембру саксофона, музикантам рекомендується виконувати тривалі ноти з різними динамічними відтінками, такі як кресендо і димінуендо, зосереджуючи увагу на діафрагмовому диханні та контролі звуку. Важливо також тренувати октавні ходи в межах усього діапазону інструмента, з особливою увагою до високих і низьких регістрів [5, с. 5].

Вібрато в джазовій музиці відіграє важливу роль у формуванні характерного звучання саксофона. Найчастіше використовують техніку щелепного вібрата, при якому щелепа виконує швидкі рухи, створюючи зміну висоти звуку. Для опанування цієї техніки необхідно виконувати вправи, поступово нарощуючи темп та контролюючи амплітуду вібрата відповідно до стилю твору і вимог виконавця. Якісне вібрато підсилює музичну виразність, допомагає підкреслити кульмінаційні моменти та збагачує загальну музичну картину виконання [2, с. 19].

Треба зазначити, що вібрато найчастіше використовується у процесі виконання баладних та кантилентних п'єс, де мелодія має протяжні звуки, які ідеально підходять для застосування даного прийому. У п'єсах середнього або швидкого темпу вібрато використовується рідше, оскільки час на протяжність звуків обмежений.

Цей прийом варіюється за частотою пульсацій (дуольна, тріольна, квартольна, тощо) і за амплітудою коливання тону (відхилення від основного тону вгору та вниз). У кожного джазового музиканта вібрато може мати унікальні особливості через індивідуальні стилістичні вподобання. Існує кілька варіантів використання вібрата: від початку до кінця звуку, з середини або ближче до завершення фрази, із варіаціями частоти та глибини амплітуди, що надає музиці виразності та індивідуальності.

У джазовій музиці мелодії, що складаються з восьми тривалостей, зазвичай виконуються в тріольній пульсації. Однак, трактування цієї пульсації може змінюватися залежно від кількох чинників: дуольний ритм; тріольний ритм; підкреслений ритм з невеликим акцентом на слабку восьму ноту; тріольна пульсація без акцентування слабких восьмих тривалостей.

Різні варіанти тріольної пульсації, від плавної до акцентованої або наближеної до дуольної пульсації, залежать від стилю виконуваного твору (свінг, бі-боп, хард-боп, джаз-рок, латино тощо), темпу п'єси, а також від смаку та індивідуальної манери виконання музиканта [8, с. 6].

Володіння штриховою технікою є важливим виконавським елементом для джазового саксофоніста. Кожен музикант використовує унікальний набір штрихів, які формують його індивідуальний стиль гри. Особливо це стосується виконання пасажів

із восьми і шістнадцятих нот. Так, музична фраза з восьми нот восьмими тривалостями може бути виконана різними поєднаннями технік «легато» і «деташе» [9, с. 10].

Різноманітність штрихів дозволяє досягати різних тембральних відтінків звуку та ритмічної пульсації, зокрема тріольної, а також створювати акцент на слабких долях. Темп виконання впливає на вибір штриха: у темпах «slow» і «medium swing» восьмі ноти часто виконуються штрихом «деташе» з акцентами на слабку долю. Окрім чергування штрихів «деташе», «легато» та акцентів, слід також звертати увагу на штрихи «нон-легато» та «маркато», які додають виконанню більше виразності та динамічності.

Оволодіння технікою атаки звуку в різних регістрах є важливим аспектом гри на саксофоні, оскільки кожен регістр має свої особливості. У верхньому регістрі атака звуку легша, але потребує більш точної роботи язиком, спрямованої до кінчика тростини. Для досягнення чистого інтонаційного та тембрального виконання нот у цьому регістрі, музиканту необхідно:

- спершу виконати мелодичний фрагмент на октаву нижче, використовуючи звичні штрихи;
- потім зіграти фразу октавами в повільному темпі, застосовуючи штрих «деташе»;
- працювати над фразою, повторюючи її кілька разів, щоб амбушур автоматично реагував на зміни інтонації;
- виконати фрагмент з додаванням виконавських штрихів у повільному темпі.

У нижньому регістрі атака звуку є більш щільною і відбувається не кінчиком язика, а його середньою частиною, розташованою на 10–15 мм ближче до центру. Частою проблемою під час виконання є різкі стрибки між верхнім і нижнім регістрами. Проте, при правильній постановці амбушура, виконання мелодії в низькому регістрі стає значно простішим і більш контрольованим [7, с. 13].

Важливим завданням джазового музиканта є оволодіння загальними принципами гри, які часто схожі з класичними техніками. Лише після їх засвоєння можна переходити до елементів, характерних для джазової музики. В джазі саксофоністи використовують ряд характерних ефектів [2]. Розглянемо найпоширеніші із них.

Шейк (shake) – це один із варіантів трелі, коли основний звук чергується з іншим, вищим за висотою. Виконання шейку може варіюватися залежно від стилю і смаку виконавця, а його швидкість та амплітуда не завжди чітко визначені у нотному

записі. На саксофоні шейк може виконуватися як трель за допомогою пальців або ж за рахунок швидких змін положення щелепи, що впливають на тростину.

Глісандо – плавний перехід між нотами, який надає фразі особливої виразності. Цей прийом може виконуватися кількома способами: глісандо до ноти, глісандо вниз від ноти (fall off), глісандо між двома нотами. Вибір способу залежить від темпу, стилю твору та індивідуальних вподобань виконавця.

Фліп (flip) – це ефект, що полягає в короткому відхиленні від основної ноти на секунду вгору з подальшим ковзанням до наступної ноти. Це прийом, схожий на класичне групетто, однак у джазі його виконання значно вільніше і залежить від манери гри музиканта.

Бенд (bend) – прийом, що полягає в поступовому зниженні висоти звуку з наступним поверненням до початкового тону. Цей ефект широко використовується в джазі для додання звуку більшої емоційності та виразності.

Смір (smear) – техніка, схожа на глісандо, яка передбачає невелике ковзання між звуками, створюючи ефект плавного переходу. Для виконання цього ефекту послаблюється натиск і плавно збільшується потік повітря.

Варто зазначити, що кожен із цих ефектів має свої особливості виконання і є важливою частиною індивідуального стилю джазового саксофоніста.

Таким чином, саксофон у джазовій музиці займає важливе місце завдяки своїм винятковим технічним можливостям та тембральній гнучкості. Різні джазові стилі по-своєму розкривають потенціал цього інструмента, формуючи його особливу роль у музичній імпровізації та створенні виразних мелодичних ліній.

Тембральна гнучкість саксофона дозволяє музиканту вільно варіювати інтенсивність та забарвлення звуку залежно від стилю джазу. Особливу увагу приділяють також роботі з диханням, що дає можливість створювати тривалі звукові лінії та змінювати динаміку в залежності від музичного задуму. Контроль над вібрацією та змінами тембру допомагає саксофоністам передавати широкий спектр емоцій, характерних для джазу. Також виконавські особливості гри на саксофоні у джазі передбачають віртуозність, свободу імпровізації та здатність до створення емоційно насичених музичних образів.

Список використаних джерел

1. Василевич Ю. Саксофон у джазовій музиці: основи імпровізаційної техніки виконання. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Виконавське*

музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 291-300.

2. Горват І. Основи джазової інтерпретації. Київ: Муз. Україна, 1980. 120 с.
3. Дряпіка В. І. Розкриваючи світ джазу, рок і поп-музики. Київ-Кіровоград: Трелакс, 1997. 184 с.
4. Полянський Т. В. Традиційний джаз. Київ : Музична Україна, 2015. 336 с.
5. Aebersold J. How to Play Jazz & Improvise. New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz, 6th Revised edition, 2000. p. 102.
6. Aebersold J. Jazz Handbook. New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz, 2017. p. 55.
7. Bennett E. Chris Potter Plays Acapella Solo Standarts, Eli Bennett Publishing, U.S.A., 2012. p. 136.
8. Bergonzi J. Developing A Jazz Language (Inside Improvisation series, Vol. 6). Advance Music, U.S.A., 2003. p. 172.
9. Christiansen C., Danielsson T. Essential Jazz Lines in the Style of Cannonball Adderley. Mel Bay Publications, U.S.A., 2002. p. 40.

РЕФОРМАТОРСЬКА ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ В УКРАЇНСЬКОМУ ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ. ДО 90-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО

Савчук Г. М.

Перегортаючи сторінки життя видатного музиканта сучасності Анатолія Тимофійовича Авдієвського, стає очевидним, що Авдієвський продовжив і блискуче удосконалив традиції славних попередників та відкрив нову епоху народного хорового співу, поєднавши фольклорний народний спів із сучасним виконавством та професійною майстерністю.

Як відомо, велике оцінюється на відстані. Ця відстань відносно невелика, але з часом все більше й більше буде проявлятися все те, що ми втратили. Ми – це український народ, наша музична культура, Український народний хор і, безумовно, Український державний університет імені М. П. Драгоманова.

Звичайно, життя, творчість, особистість А. Т. Авдієвського довго ще буде вивчатися теперішніми дослідниками та нашими наступниками-фахівцями й аматорами, всіма, хто духовно виріс на українському мелосі, на українській пісні. А зараз, ще майже на свіжих спогадах хочеться вказати на кілька аспектів з історії керування Українським народним хором ім. Г. Верьовки та праці Анатолія Тимофійовича на нашому факультеті.

Що нового було в творчій діяльності А. Авдієвського? Заздалегідь слід обумовити, що ця стаття не ставить собі за мету дати вичерпний аналіз заявленої теми, а тільки вказує на основні загальні позиції.

Спочатку згадаємо, яким прийняв Український народний хор Анатолій Авдієвський та яким став цей славетний художній колектив з приходом Маестро. Авдієвський швидко підняв авторитет народного співу. Починаючи з перших концертів під його орудою, з'явилася незвичайна зацікавленість народним співом серед шанувальників академічного хорового співу і, особливо, серед студентів. Пам'ятаю переповнений зал Київської консерваторії в 1967 році, гарячі обговорення та дискусії серед студентської молоді після концерту. Перші концерти хору захопили слухачів новим підходом до національної спадщини, новим звучанням народної пісні. Так в чому ж новаторство?

По-перше – репертуар. Тут чітко простежуються величезні зміни: від примітивних на тодішню злобу дня пісень типу «Шахтарочка» через нові обробки Авдієвського, через твори М. Леонтовича, К. Стеценка, Б. Лятошинського до

знаменитих програм колядок і щедрівок, до революційної фольк-опери Є. Станковича «Цвіт папороті», до появи в репертуарі хору української церковної музики і, нарешті, до Реквієму Моцарта.

По-друге – якість звучання хору, як бездоганно настроєного інструменту. Тут теж слід згадати, що Український народний хор був створений в 1943 році «по образу і подобию» російського народного хору імені М. Ю. П'ятницького. Є відповідні накази української радянської влади про пряме прирівнювання. Це стосувалося Українського народного хору та, до речі, і капели «Думка» теж (до капели О. В. Свешникова). Отже Авдієвський прийняв українську копію хору ім. М. П'ятницького, в якому не було академічних жіночих голосів, а значить на українському ґрунті звучали пісні, як фольклорні, так і авторські, тільки у єдиній, характерній «вуличній» манері. Звичайно, Анатолій Авдієвський, вихованець Одеської консерваторії, учень знаменитого К. Пігрова і Д. Загрецького, з таким репертуарним обмеженням миритися не зміг та, першим, ввів до жіночого складу хору групу академічних сопрано. Авдієвського не задовольняло обмежене звучання жіночих голосів в одному регістрі, в одному тембрі на зразок народних ансамблів і народних хорів окремих регіонів України. Така манера – природний зразок народного співу, але ж в Україні існує, наприклад, в західних регіонах, і зовсім інша народна манера. Звучання голосів, особливо у верхньому регістрі, наближається до академічного, тобто прикривається звук, за рахунок чого діапазон значно розширюється. Елемент академічності по-різному виявляє себе в своєрідному співі на Закарпатті, Львівщині, Гуцульщині, Буковині, де манера звуковибудування значно відрізняється від класичної європейської. Свою реформаторську діяльність в українському хоровому мистецтві сам Анатолій Тимофійович пояснював тим, що в різних регіонах нашої країни співають народні пісні (колискові, ліричні, патріотичні, жартівливі) зі своїми оригінальними особливостями та кожна композиція має своє темброве забарвлення.

Цей революційний крок різко змінив на краще фактурні, отже і репертуарні можливості хорового колективу, надаючи змогу виконувати твори сучасних композиторів та композиторів-класиків. Прикладом може слугувати запис творів Миколи Леонтовича на фірмі «Мелодія», які прозвучали під орудою А. Авдієвського з хором ім. Г. Верьовки зовсім у новій, оригінальній манері, розширюючи виконавські межі творчого колективу.

Хор ім. Г. Верьовки, під керівництвом Авдієвського, створив у своїй неповторній довершеності та сповненій яскравої національної самобутності цілу галерею

прекрасних музичних картин. Серед них блискуче виконання «Поєми про Байду» – великої вокально-інструментальної композиції для хору, солістів та оркестру, яка була скомпонована Гнатом Хоткевичем на базі народної історичної пісні (думи). Вперше в народному хорі зазвучали: хоровий концерт М. Лисенка «Камо поїду от лица Твого, Господи», уривки з опери М. Лисенка «Утоплена», твори Б. Лятошинського «За байраком байрак», Л. Ревуцького «Хустина», хоровий концерт В. Зубицького «Гори мої, гори» та багато інших.

Ще одна новаторська віха в творчості Авдієвського – вперше в репертуарі народного хору з'явилися твори великої форми сучасних композиторів. Новою фазою мистецького злету колективу стало виконання творів Є. Станковича. Серед них: фольк-опера «Цвіт папороті» (перше виконання в 1978 році), ораторія «Чорна елегія» для хору та оркестру, слова Павла Мовчана (1991 р.), «Панахида за померлими з голоду» для солістів, двох мішаних хорів, читця та симфонічного оркестру, слова Дмитра Павличка (прем'єра відбулася у 1993 р. в Національному театрі опери та балету ім. Т. Шевченка. Виконавці: Національна хорова капела «Думка» – художній керівник Євген Савчук, Національний народний хор ім. Г. Верьовки – художній керівник Анатолій Авдієвський, симфонічний оркестр Національного театру опери та балету ім. Т. Шевченка – диригент Володимир Кожухар).

Творчість Є. Станковича відіграла особливу роль у становленні сучасного виконавського стилю в народному хорі. Євген Станкович переосмислив фольклор, підходячи до нього з позиції сучасного художника. Це яскраво виявляється в опері «Цвіт папороті», а також в «Чорній елегії», присвяченій чорнобильській трагедії. Ораторія «Чорна елегія» – об'єктивний показ дійсності, з одного боку, і суб'єктивний, внутрішній портрет людини, в емоціях якої відображається дійсність. Під орудою Анатолія Авдієвського хор блискуче справився з цими складними творами в технічному і психологічному плані, успішно подолав фактурні труднощі – двадцятиголосся в полярних теситурах, секундові кластерні поєднання, а також темпоритмічні поєднання різних манер співу – барвистої, соковитої народної та прикритої академічної. Анатолій Тимофійович підкреслював: «Виконувати сучасну партитуру Станковича можна лише універсальним звуком, в якому поєднується і народна й академічна манера співу». Таким чином хор ім. Г. Верьовки став універсальним колективом, що органічно поєднав народну та академічну манери співу.

При А. Авдієвському були створені блискучі програми з українських народних пісень (500), а також колядок і щедрівок. В колективі існує творча лабораторія з автентичного виконання народної пісні. Це – фольклорна група, яка систематично

записує, розшифровує та систематизує народні пісні, організовує серії самостійних концертів. Фольклорна група стала тим осередком пропаганди автентичної пісні, де можна почути найрізноманітніші пісенні діалекти.

Композиторський доробок А. Авдієвського налічує понад 40 оригінальних творів та обробок народних пісень. Здобули широку популярність його композиції: «Місяць ясененький», «Привітальна хороводна», «Думи мої», «Зозуленька», «Над широким Дніпром», «Чуєш, брате мій», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Колискова», «Павочка ходить», що увійшли в золотий фонд колективу.

Ще одна дуже важлива деталь, що до якості звучання хору ім. Г. Верьовки та творчого портрету його керівника – А. Авдієвський вперше почав працювати з хором абсолютно свідомо і цілеспрямовано, базуючись на наукових і практичних засадах своєї рідної одесько-пігровської хорової школи, будучи, мабуть, найяскравішим її представником. Ще студентом Авдієвський спостерігав за роботою К. Пігрова зі студентським хором одеської консерваторії, співав під його орудою та всією душею і розумом прийняв його хорознавчі поради. Анатолій Тимофійович все своє творче життя – в Черкаському народному хорі, житомирському «Льонку», в Українському народному хорі ім. Г. Верьовки та в Національному педагогічному університеті ім. М. П. Драгоманова сповідував принципи роботи з хором Костянтина Пігрова. До Авдієвського, не тільки в хорі ім. Г. Верьовки, але й в інших професійних, навчальних, аматорських хорах, так свідомо науково та цілеспрямовано ніхто з хором не працював. Безумовно, до теорії Пігрова в свою практичну діяльність А. Авдієвський додав свої корективи, свої методи роботи з хором, обумовлені багаторічним досвідом, але це вже предмет більш глибокого вивчення його творчості. Жаль тільки, що Анатолій Тимофійович не залишив свій колосальний науково-практичний досвід на папері.

На фоні активної хорової, творчої, концертної діяльності Анатолій Тимофійович плідно працював, майже 36 років, в Національному педагогічному університеті імені Михайла Драгоманова. На керівних посадах завідувача кафедрою методики музичного виховання, співів і хорового диригування, згодом директора Інституту мистецтв він дуже прискіпливо приділяв увагу якості навчального процесу, репертуару хорових колективів і в класах з хорового диригування та мові, якою проводять заняття викладачі. Анатолія Авдієвського завжди турбували проблеми виховання молодого покоління, що в великій мірі залежить від якісної освіти та духовності майбутніх учителів музики.

Весь викладацький та студентський склад факультету мистецтв з глибокою шаную та вдячністю згадуємо Анатолія Тимофійовича та будемо завжди пам'ятати його настанови: «Все робіть з любов'ю! Керуватись одним розумом – це відірватись від душі, любов є поєднанням інтелекту і душевної чистоти. Мистецтво очищує людську душу, і саме Інститут мистецтв НПУ імені М. П. Драгоманова повинен прищепити студентам любов до мистецької культури... Ми повинні виховувати таких людей, які відстоюватимуть справжнє мистецтво – народне та світове».

Організаторські здібності, талант музиканта, потреба творити і розвивати українську музичну культуру – ці якості успішно втілювалися ним у творчій діяльності. А. Авдієвський – яскравий диригент-інтерпретатор, він володів відточеною майстерністю і особливою артистичністю. Його виконанням притаманні істинна художність та глибина. Про що свідчать численні гастролі по Україні та в багатьох країнах світу, де колектив Хору ім. Г. Верьовки під орудою Маестро отримував високі оцінки як в концертних залах, так і в пресі.

Анатолій Тимофійович, митець глибокої емоційності, широкого тематичного та жанрового діапазону, збагатив сучасне музичне хорове мистецтво України, підніс престиж української народної виконавської довершеності та вивів на світовий рівень!

Список використаних джерел

1. Авдієвський Анатолій Тимофійович. Мистецтво України. Біографічний довідник / упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; за ред. А. В. Кудрицького. Київ: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1997. С. 6.
2. Муха А. І. Композитори України та української діаспори: Довідник. Київ: Муз. Україна, 2004. С. 11–12.
3. Шевченківські лауреати. 1962–2007: енциклопедичний довідник / автор-упор. М. Г. Лабінський; вступ. слова І. М. Дзюби, Р. М. Лубківського. 2-ге вид., змін. і доп. Київ: Криниця, 2007. С. 18–19.
4. Степанченко Г. В. Авдієвський Анатолій Тимофійович. Енциклопедія сучасної України / ред. кол.: І. М. Дзюба [та ін.]; НАН України, НТШ, Коорд. бюро Енцикл. сучас. України НАН України. Київ.: Поліграфкнига, 2001. Т. 1 : А. С. 55.
5. Авдієвський Анатолій Тимофійович. Українська музична енциклопедія / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 2006. Т. 1. С. 21

ОБРАЗ РОДРІГО ДІ ПОЗА В ЙОГО ІСТОРИЧНИХ АНАЛОГІЯХ

Цао Жуй

Образ Родріго ді Поза у Ф. Шиллера представлений як резонер – персонаж, що заявляє високі моральні критерії в концепції авторського розуміння подій та їх сенсу:

«Маркіз Поза задуманий і здійснений як образ просвітителя-гуманіста, відданого своїй ідеї до самопожертви. Він бачить підступність інквізиції, ворогів народу. Але він вірить у доброту монарха і вважає, що Філіп зміг би виправитися, якби не був оплутаний світськими та церковними інтригами. Ще більші надії пов'язує Поза з гуманістичним вихованням інфанта. ... «У душі прекрасній Карла я створив рай для мільйонів, – говорить він. ... Доля Європи назріває в серці Карла. Йому Іспанію і доручаю». Ці слова Поза – не лише формула освіченого абсолютизму, – у них відчувається турбота мислителя про долі народу, свідомість відповідальності, що лягає на нього під час вирішення соціальних проблем».

Родріго, на відміну від Короля Філіпа, Дон Карлоса та деяких інших персонажів, не має прямих історичних прообразів у цьому конкретному подійно-сюжетному розкладі. У німецькому виданні До. Палена досить категорично стверджується: «...головні герої опери, крім Поза, повністю історичні». Потрібно пам'ятати, що Шиллер, наділяючи моральними та громадянськими чеснотами Карлоса, предмет надій і турбот ді Поза, значно відступив від історичної правди: «...юнак із хворобливими, збоченими схильностями та непередбачуваним характером». Так само вільним було трактування взаємин Філіпа, Єлизавети (дія відбувається в 1560-ті роки, Філіпу тоді не більше 30 років, він був значно старший за свою наречену, але сам аж ніяк не старець тощо).

Авторська воля у вибудовуванні характерів персонажів загалом і більше Родріго ді Поза досить жорстко визначає виконавські рішення цієї ролі. І все ж таки ді Поза не може розглядатися лише як результат шилерівського зразку та втілення ідеї гуманіста-просвітителя, оскільки історія фіксувала прояв звичаїв, які персоніфікував благородний маркіз-вихователь.

В Україні та за її межами широко відоме ім'я чудового просвітителя, філософа, письменника та композитора Г. Сковороди, сучасника Ф. Шиллера, який спілкування із сильними світу цього використав для пом'якшення звичаїв,

спрямовуючи на благо суспільства свої контакти. У Китаї, в сучасні Верді часи, особливе значення мала просвітницька робота вищезгаданого філософа Тай Ситуна, близькість якого до влади, що притримує, створювала додаткові можливості впровадження в життя держави та громадян заповіданих Конфуцієм позицій «жень» – «людяності».

Зрештою доля І. Гете, соратника Шиллера за штюрмерською програмою творчості, що поєднував літературно-просвітницьку діяльність з високим державним постом і контактував із могутніми монархами Європи, створювала спеціальні умови для просування гуманістичних принципів через державно-владні структури.

Так що ідея співпраці з владою відповідно до програми просвітницько-оновлювального характеру була досить апробованою, у тому числі з драматично-жертвними проявами, як це мало місце, наприклад, у біографії самого Ф. Шиллера в останній період його перебування у Веймарі в 1799–1805 рр.

Родріго вперше з'являється у II дії – і згодом беручи активну участь у сценічному розгортанні подій та характерів, відсутній у заключному V акті. Однак тематизм Родріго ді Пози в музичному плані надзвичайно яскравий і створює абсолютно самостійну образну лінію, яку не прийнято констатувати, виходячи з прерогатив слова у виразі оперної музики.

Із появою Родріго у партії Дон Карлоса вибудовується комплекс висловлювання войовничого лицарського духу – вершиною-джерелом у разі виступає дуєт-клятва наприкінці 1-ї картини II дії.

Так поступово в партії Родріго ді Поза позначається повнота прояву риторичної послідовності *catabasis* у кантиленному викладі як інверсії Досконалої теми, втілюючи ідею покаяння та спокутного страждання, що відповідає сюжетному розкладу виявлення образу даного персонажа в опері.

Драматургічна співвіднесеність названих «точок» дії – 2-га картина II та 2-га картина IV актів – підкреслена музично-тематичними показниками: у другому з названих випадків, у IV дії цитується (в тональності A-dur, тобто тональності прояву вищих духовних сил, на рівні мелодійної опорності *cis*, тобто символіки «ідеального стану», див. с. 316 за клавіром).

Загалом зазначена тема дуєту виконує функцію теми-ремінісценції («теми-нагадування»), близької до драматургічного сенсу лейтмотиву: у момент арешту Дона Карлоса у фіналі III дії (див. с. 248 за клавіром) в оркестрі знову проходить мелодія Інфанта та ді Пози.

Другий етап прощального монологу Родріго в Des-dur, середнім розділом якого виступає вищеназване цитування з дуету II акту, як мелодійний стрижень знову висувається низхідна гексахордна послідовність від des (с. 314 і репризне проведення на с. 317 за клавiром):

Цей покаяний пафос партії маркіза ді Пози ріднить його характер з одним, але надзвичайно змістово-важливим моментом партії Короля Філіпа в його арії в першій сцені IV дії, побудованої на поступовому сходженні в обсязі гексахорда від b (с. 258 клавiра):

Покаянні ноти звучання арії Короля складають той родинний Родріго душевний потенціал, на активізацію якого сподівався розум просвітителя-мученика.

Названі мотивно-тематичні орієнтири партії Родріго недвозначно вказують на високий релігійно-моральний спокутний тонус його дій. Центральне становище в його партії займає сцена з Філіпом наприкінці II дії, в якій Родріго, здавалося б успішно, схиляє монарха до довіри та діалогу на користь відкинутих та знедолених. У його пристрасному зверненні до милосердя Короля мелодія визначається опорою на висхідну поступову послідовність так званої Досконалої теми, тобто пов'язаної з музичним символом Шляху до Неба, повнотою прояву Ідеального в людській істоті (див. с. 48 за клавiром).

Мотив звернення до Короля з проханням про помилування засуджених на смерть брабантців (с. 235 за клавiром) відзначений висхідними мотивами Досконалої теми, тоді як у партії ді Пози цей образ-ідея виділений ефектами прихованої поліфонії з підкресленням інтервалу сексти, який є знаком причетності до Досконалої:

Загалом партія маркіза Родріго ді Поза витримана в амплуа ліричного баритону, відповідно до його функції Примирителя-викупника пристрасностей та інтриг, в які занурені всі його оточуючі люди. Ліризм – це якість гімнічного порядку, що бере свій початок від алілуйного Богохвалювального співацького акту. По ходу розвитку дії Родріго стабільний у вираженні захоплення можливостями висловлювання Високих поривів душі: самовідданості, патріотизму, милосердного всепрощення, жертвовного подвигу в ім'я Блага людей та Держави. Лейтмотивний сенс неодноразово згадуваного тут мотиву дуету з 1-ї картини II дії тим більше показовий, що інтенсивність виявлення його виразної якості пов'язана зі звучанням на динаміці *riano* – і це загалом переважна динамічна ознака партії ді Пози.

Зазначений динамічний рівень звучання загалом музики дуету (крім окремих яскравих «спалахів» на forte на слова «свобода» – «libertá») створює зв'язок зі скромністю церковного співу. При тому, що в основу мелодики теми даної клятви покладено звороти, що дуже нагадують революційні гімни 1820-х – 1840-х років – порівняння з мелодіями популярного Гімну Рієго в Іспанії (а дія опери відбувається в Іспанії), а також «Пісні про хліб» П. Дюпона, знаменитого пісняра Франції (опера написана для постановки в Парижі).

Подібні музичні посилення на «бунтуючу вулицю» знаходимо неодноразово в операх Верді 1840-х – 1850-х років, у тому числі це і знаменитий хор полонених юдеїв з Набукко, кабалетта Манріко з Трубадура, нарешті, пісенька Герцога з Ріголетто». У всіх цих випадках звучання «вуличних» за мелодійними витоками гімнів і пісень містили недвозначний виклик системі влади та моралі, звучали агресивно-наступно, у тому числі динамічно-інтенсивно виявляючи свій тираноборчий смисловий заряд.

Підбиваючи підсумки сказаному про суто музичне навантаження партії Родріго, констатуємо наступне:

1) виключно лірично-гімнічний, із мадригальними ефектами, загальний характер партії маркіза ді Поза, драматургічна функція резонера образу якого підкреслена динамічно-агогічною відмежованістю його партії від характеристики персонажів, що відбивають альтернативи пристрастей-дій;

2) особлива значущість в партії Родріго теми Покаяння, відображеної у вигляді послідовності *catabasis* в особливій фактурній співвіднесеності зі звучанням *anabasis* Досконалої теми, що дається в контексті сюжетного розгортання як тема милосердя;

3) причетність характеристики Родріго до одного з небагатьох «наскрізних» мотивів опери (тема дуету з II дії) типу лейтмотивів симфонізованих опер сучасників Верді, в якому очевидна співвіднесеність із музично-співочими революційними символами поєднана з особливого роду агогічно-динамічною дематеріалізацією, сенс перетворення, відмінного від політично-силового здійснення цих акцій в операх Верді 1840-х - 1850-х років;

4) середня частина партії Родріго ді Поза того пафосу серединності-Примирення, який визначив «дивний» і символістський за стилістико-виразними показниками фінал твору категорично протистоїть шиллерівській версії сюжету.

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ КИТАЙСЬКИХ ПІСЕНЬ (НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ-БАЛАДИ «ЖОВТА ВОДА» ТА СТАРОДАВНЬОЇ ПОЕМИ-ПІСНІ «DINGFENG» («БО МО СЛУХАЄ ЛИСТЯ»))

Чжунь Янь

Стаття розглядає стилістичні особливості виконання китайських пісень на прикладі художньої пісні-балади «Жовта вода» та стародавньої поеми-пісні «Dingfeng» («Бо Мо слухає листя»). Автори досліджують використання музичних елементів, вокальної техніки та поетичних засобів у виконанні цих пісень, що відображають унікальність та красу китайських музичних традицій.

Ключові слова: *китайські пісні, стилістичні особливості, вокальне виконання, музичні елементи, вокальна техніка, поетичні засоби, китайська музична традиція.*

Музика завжди була важливою частиною культури кожної нації, і китайська музика не є винятком. Виконання китайських пісень має свої унікальні стилістичні особливості, які відображають традиції та культурний контекст Китаю. Традиційна китайська музика відрізняється від західної не лише музичними інструментами, мелодіями та гармонією, але й способом виконання. У даній роботі ми розглянемо стилістичні особливості виконання китайських пісень, звертаючи увагу на вокальні техніки, використання традиційних музичних інструментів та музичний стиль, які формують неповторне звучання цієї музики.

Музичний стиль китайських пісень, як зазначає Ма Да [4], відображає естетику та традиції китайської культури, використовуючи специфічні гармонії, мелодії та ритми. Всі ці стилістичні особливості виконання китайських пісень визначають їхню унікальність і відображають багатовікову культурну спадщину Китаю. Також виконання китайських пісень характеризується використанням традиційних китайських вокальних технік, таких як глотковий спів або регістровий, що додає пісням особливу екзотичність та загадковість [5]. Крім того, часто використовуються традиційні китайські мелодійні шаблони та гармонії, що відображають специфіку китайської музичної культури.

Художня пісня-балада «Жовта вода» виконується в унікальному стилі, який відображає багатовікові традиції китайської музики. Однією з ключових стилістичних особливостей є вокальна техніка, яка використовується для передачі

глибокого почуття та емоційної виразності. У виконанні «Жовтої води» відчутно витонченість і м'якість вокальних фраз, а також експресивне використання динаміки і темпу для підкреслення емоційного змісту пісні.

Ще однією стилістичною особливістю є використання традиційних музичних інструментів [6; 7], таких як ерху та гучен, що додає пісні унікального китайського звучання. У «Жовтій воді» ці інструменти створюють особливу атмосферу, додаючи пісні неповторне звучання, яке відображає традиційну китайську музичну культуру.

Варто зазначити, що «Жовта вода» відзначається використанням специфічних гармоній та ритмів, які характерні для китайської музики. Це сприяє створенню особливого музичного стилю, який відтворює естетику та душу китайської культури. Всі ці стилістичні особливості додають «Жовтій воді» унікальності та виокремленості в рамках світової музичної традиції.

Таким чином, виконання китайської балади «Жовта вода» має свої особливості, які роблять її характерною та відмінною від заходу.

У китайській художній пісні-баладі «Жовта вода» розповідається про життя простих людей, які працюють на річці Хуанхе. Текст пісні описує веселість та жвавість життя на березі річки, де працюють рибалки і селяни. Ця пісня відтворює спокійний та рівноважний ритм життя на півдні Китаю, і використовує музичну мову, що характеризується мелодійністю та емоційністю. Така мелодія описує тепле та глибоке почуття до батьківщини.

Музично, пісня «Жовта вода» використовує традиційні китайські музичні інструменти, такі як ерху (дводотна скрипка), піпа (традиційний струнний інструмент) та гучен, що створює аутентичну атмосферу традиційної китайської народної музики.

Текст пісні має певну метафоричну спрямованість – «жовта вода» багато в чому символізує життя великої кількості людей, пов'язаних зі своєю культурою та природними ресурсами. Пісня нагадує про важливість збереження природних ресурсів та збереження традиційних цінностей. В цілому, «Жовта вода» – це виразна культурна пісня, яка підкреслює глибокі зв'язки людей з природою та культурою, і відображає музичну спадщину китайського народу.

«Жовта вода» має свої вокальні особливості, які вимагають від виконавця певних навичок і технічної майстерності. Основні вокальні особливості цієї пісні включають:

– емоційне виконання: пісня має глибокий емоційний зміст, тому для вдалого виконання потрібно вміло передавати почуття та настрій пісні;

- інтонаційну точність: характерна для китайської музики, пісня «Жовта вода» має специфічну мелодійність та інтонації. Виконавцю потрібно майстерно впоратися з цими інтонаційними особливостями;
- високу технічну складність: пісня вимагає від вокаліста широкого діапазону, включаючи високі та низькі ноти, а також вміння керувати диханням;
- техніку пісенного співу: виконання пісні вимагає добре розвинутої техніки вокаліста, включаючи контроль над звуковидобуттям, рівномірним використанням голосових резонаторів та правильного використання співацького дихання;
- використання традиційних стилів: пісня часто виконується в стилі традиційного китайського народного співу, що вимагає знання та вміння використовувати традиційні музичні прийоми.

Щодо складнощів виконання пісні «Жовта вода», можна відзначити, що вона вимагає від виконавця високої концентрації та вправності, особливо в контролі голосових можливостей. Крім того, використання традиційних мелодійних виразів та інтонацій потребує певної підготовки й адаптації для виконавця, який не є представником китайської культури.

Таким чином, виконання пісні «Жовта вода» вимагає від вокаліста серйозної підготовки та вміння злити в одне ціле вокальне мистецтво з культурною спадщиною.

Стилістичні особливості виконання китайських пісень, зокрема стародавньої китайської *поеми-пісні «Dingfeng» (Бо Мо слухає листя)*, включають в себе, як зазначає Вей Дзюнь [2], використання традиційних вокальних технік, таких як варіації у виразності голосу та манері виконання. Також характерно використання музичних інструментів, таких як гучен, флейта та барабани, які додають музиці специфічний національний колорит. Виконання таких пісень часто вражає своєю емоційною глибиною та неповторною мелодійною структурою, що робить їх особливими та привабливими для слухачів.

Китайська поема-пісня «Dingfeng» (або «Бо Мо слухає листя») є однією з важливих творів китайської класичної літератури. Вона була написана близько II тисяч років тому, в період Династії Хань. Поема заснована на легенді про Бо Мо, великого китайського поета та чиновника, який загубив свою дружину та був приголомшений її смертю.

Джерела [1; 6; 7] вказують, що «Dingfeng» створена у формі шансону та мала бути виконана під акомпанемент музичного інструменту гучен. Поема складається

з 20 куплетів, які описують діалог Бо Мо з відлітаючим листям, яке символізує долю та розлуку з його дружиною.

«Dingfeng» («Bomo Listens to the Rain») – це одна з найвідоміших китайських класичних поезій, автором якої є Джу Юань. У поемі описується сцена знайомства між поетом та молодшим братом його друга Бо Мо під час дощу восени. Молодший чоловік був хворий, тому невдовзі помер. Поет створив цю поему, щоб висловити свою безпорадність його долі. Ця поема пронизана тонкими відчуттями між життям та смертю. Поезія вражає своєю лаконічністю та емоційним звучанням, відчуттям містики та філософськими роздумами про життя і смерть, про природу та людину. Загалом, «Dingfeng» відкриває глибоке розуміння життя та смерті, благоговіння перед натхненням краси й крихкістю людського існування.

Характерні риси «Dingfeng» включають в себе емоційну глибину, мелодійну проникливість та виражені символічні мотиви, що роблять поему відомою та унікальною в китайській культурі. Також важливою особливістю є те, що виконання «Dingfeng» в рамках китайської музичної традиції відображається використанням традиційних вокальних технік та інструментального акомпанементу.

Китайська поема-пісня «Dingfeng» має свої вокальні особливості, які відображають традиційний китайський стиль виконання. Основними особливостями вокального виконання цієї поеми-пісні є:

- емоційна інтенсивність: виконавець повинен передавати емоційну глибину поеми-пісні через влучне вживання інтонацій та динаміки вокалу. Різні емоції, такі як туга, пристрасть або меланхолія, повинні бути виражені відповідно до тексту;

- індивідуальність виконавця: виконавець має мати свій власний, унікальний стиль виконання, який відображає його внутрішність і особистість. Це дозволяє кожному виконавцю робити кожну виставу особливою і неповторною;

- тонкий контроль роботи дихання: у вокальному виконанні китайської поеми-пісні «Dingfeng» велика увага приділяється роботі співацькому диханню. Виконавець повинен контролювати своє дихання, щоб правильно передавати виразність тексту;

- використання традиційних технік вокалу: у виконанні цієї поеми-пісні можуть використовуватися традиційні китайські вокальні техніки, такі як «грудне звучання» або «головне», які додають специфічний колорит цьому вокальному виконанню.

У цілому, вокальне виконання китайської поеми-пісні «Dingfeng» вимагає від виконавця вміння передавати емоції та виразно використовувати традиційні вокальні техніки для того, щоб передати цільність і глибину тексту.

Вокальні труднощі при виконанні китайської поеми-пісні «Dingfeng» (Бо Мо слухає листя) можуть виникнути через високий діапазон нот, складну мелодійну лінію, а також вимогливість до виконавця в сфері музичної емоційності та експресивності. У китайській музиці дуже важливо передавати почуття і настрої пісні через вокальну техніку, що може становити виклик для виконавця. Тому, для успішного виконання поеми-пісні «Dingfeng» потрібна досить висока майстерність вокаліста, зокрема здатність виразно та ефективно використовувати свій голос, контролювати дихання та надавати пісні потрібну емоційність.

Китайська поема-пісня «Dingfeng» є однією з найвідоміших творів класичної китайської музики, заснованою на стародавній поемі. Вокальна партія в цій поемі-пісні відіграє дуже важливу роль і має свої особливості.

Основні елементи музичного аналізу вокальної партії включають в себе наступне:

- мелодія: відображає настрої і емоції, що виражаються в поемі-пісні. Вона може бути дуже емоційною і глибокою, відображаючи почуття кохання, туги або ностальгії;

- темп і ритм: відіграють важливу роль у виразності виконання. Вони можуть бути повільними і зворушливими або швидкими й енергійними, залежно від відтворюваного настрою;

- тональність: відображає традиційні музичні системи Китаю і може мати особливі переходи і зміни, що відображають емоційну динаміку тексту поеми-пісні;

- виразність: є ключовим елементом вокальної партії, яка дозволяє виконавцю передати значення та почуття, що містяться в поемі-пісні. Це може бути досягнуто за допомогою динаміки, фразування та використання вокалізу.

У цілому, вокальна партія в китайській поемі-пісні «Dingfeng» відображає багатства традиційної китайської музики й мистецтва, використовуючи виразність, гармонію та мелодійність для передачі тексту та емоцій співака.

Отже, китайські пісні відомі своїми стилістичними особливостями, які роблять їх унікальними і відмінними від інших музичних традицій. Вони часто виконуються у супроводі традиційних музичних інструментів і мають характерне мелодійне та ритмічне підґрунтя.

Художня пісня-балада «Жовта вода» і стародавня поема-пісня «Dingfeng» (або «Бо Мо слухає листя») відображають ці стилістичні особливості на прикладі своїх різних жанрів. Приміром, «Жовта вода» відзначається драматичною мелодією і глибокими текстами, які часто виконуються у співі з використанням традиційних китайських інструментів. Вона передає емоції та настрої, які притаманні баладі.

З іншого боку, поема-пісня «Dingfeng» відзначається ніжним і ліричним звучанням, що відображає внутрішній світ і спокій. Вона виконується у співі з використанням традиційних музичних інструментів і часто має поетичний текст, який висловлює естетичне уявлення про красу природи.

Таким чином, в обох випадках, китайські пісні відображають велику увагу до деталей у виконанні та створенні атмосфери меланхолії, спокою та глибокої емоційності, що робить їх особливими серед світової музичної культури.

Список використаних джерел

1. Ван Дуангуй. Лірична поезія як когнітивний метод в світовій музиці: розгляд «Роздумів тихої ночі» для порівняння східної та західної музичних мов. «Північна музика». 2019.1 (361). С. 243–250 (кит. мовою).
2. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / НМА України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 17 с.
3. Іонов В. І. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу. *Культура і Сучасність*. 2014. № 2. С. 88–94.
4. Ма Да. Китайське масове музичне виховання у ХХ ст. Шанхай: Вид-во музики Шанхай, 2002. 353 с.
5. У Хунюань. Китайська художня пісня: історія та теорія жанру : автореф. ... канд. мист-ва; спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2016. 16 с.
6. 赵培文. 中国流行音乐的两种趋势 *人民音乐*. 1986 年. 第8 期. 第7–8. (Чжао Пей Вен. Дві тенденції в сучасній китайській музиці. *Народна музика*. 1986. № 8. С. 7–8.).
7. 吴雅玲. 什么是“西北风歌曲”: 创作特征 *文化对话*. 2006 年. 第10. 第 121 页 . (У Я Лін. Пісні, що написані в «північно-західному стилі»: особливості виконання. Вільні бесіди про культуру. 2006. № 10. С. 121.).

МІСЦЕ Ф. ЧІЛЕА В КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ ІТАЛІЙСЬКОЇ ОПЕРНОЇ МУЗИКИ

Ян Цзян

На фоні активного музичного життя Італії початку ХХ століття розквіт талант ще одного оперного композитора – Франческо Чілеа.

Франческо Чілеа народився 23 липня у Пальмі, маленькому містечку поблизу Реджо-Калабрії (Калабрія) в Італії. У його родини були музичні традиції, і він виявив великий інтерес до музики з дитинства. Коли Чілеа був ще дитиною, його мати страждала на психічну хворобу, і його батько вирішив відправити його жити до бабусі. У сім'ї бабусі завжди панував дух музики, що ще більше збудило Чілеа до вивчення музики [6].

Хоча диригент місцевого церковного оркестру радив батькові Чілеа віддати його вчитися грі на фортепіано, батько все ж вирішив, що Чілеа повинен стати адвокатом і відправив його до приватного навчального закладу в Неаполі. Проте, в школі Чілеа все більше привертало до себе заняття музикою, і він почав проявляти яскраве прагнення до композиції.

Доленосною стала зустріч Ф. Чілеа в той період із найкращим другом Белліні – Франческо Флорімо. Він працював бібліотекарем у Неаполітанській консерваторії. І саме знайомство з ним остаточно переконало Чілеа, що його майбутнє має бути пов'язане з цим навчальним закладом. Тож у 1878 році він стає студентом консерваторії, а сам Франческо Флорімо – його хорошим другом. Фортепіано у майбутнього композитора викладав Беньяміно Чезі – італійський піаніст та педагог. А по класу композиції Чілеа займався у Паоло Серрао – автора декількох популярних на той час в Італії опер. Там він зустрічає і Умберто Джордано, який також стає відомим композитором.

Під час навчання композитор досяг неабияких успіхів – він став лауреатом багатьох конкурсів. Його навіть призначили керувати студентським хором та оркестром. Там в консерваторії він пише свою першу оперу «Джина» (1889) на лібрето Е. Голіскані по мотивам відомої комедії, як випускню роботу. Ця *melodramma idilico* була виконана в театрі коледжу і привернула увагу видавця Сонцоньо, який влаштував другу постановку опери в Флоренції у 1892 році [6].

Сонцоньо також сприяв постановці опери Чілеа "Тільда", яка була веристичною оперою в трьох коротких діях, створеною за лібрето Анжело Цанардіні. Прем'єра відбулася в квітні 1892 року в Театрі Пальяно у Флоренції, і після успішних постановок в італійських театрах, вона була представлена у Відні 24 вересня 1892 року разом з іншими творами фірми Сонцоньо.

Хоча композитор ніколи не виявляв особливої симпатії до цього твору і неохоче погодився працювати над ним, він зробив це, щоб задовольнити Сонцоньо і не втратити цю рідкісну професійну можливість. Незважаючи на втрату оркестрової партитури, цей твір все ж можна знайти в транскрипції для голосу та фортепіано, де його свіжі та влучні мелодії продовжують жити.

Ще до закінчення консерваторії – у 1890-1892 роках – Ф. Чілеа викладав гармонію та фортепіано в Неаполітанській консерваторії. Пізніше в 1896–1904 роках викладав музичну теорію в Музичному інституті Флоренції. Своє ж навчання композитор закінчив у 1887 році.

Він став видатним представником веризму. Композитор мав свій індивідуальний стиль, який був тісно пов'язаний з південноіталійськими вокальними традиціями.

Про популярність опер Чілеа свідчить той факт, що одну з партій (Федеріко в опері «Арлезіанка») виконав сам Енріко Карузо. До тепер шаленою популярністю користується романс з опери «Lamento di Federico: È la solita storia del pastore».

Це третя опера композитора, що була написана по однойменній драмі Альфонса Доде з лібретто Леопольдо Маренко. Слід зауважити, що до цього сюжету вже звертався Жорж Бізе, який створив досить відомі сюїти. Одна Чілеа ризикнув і 27 листопада 1897 року відбулась прем'єра опери в міланському театрі «Ліріко».

На жаль, оперу «Арлезіанка» не сприйняли добре, але Чілеа, переконавшись у її цінності, намагався виправити твір, роблячи кардинальні зміни протягом свого життя. У сучасній партитурі важко знайти такт, який би не відрізнявся від оригіналу. Однак, навіть після переробок, опера не здобула великого успіху, за винятком короткого періоду в 1930-х роках, коли вона отримала підтримку з політичних мотивів, завдяки особистому контакту композитора з Муссоліні. Загалом опера має дві редакції – 1889 році та 1912 років.

Опера «Глорія» стала останньою з опер композитора, які були поставлені на сцені. Це сталось 15 квітня 1907 року у театрі «Ла Скала» з баритоном Артуро Тосканіні. Це трагедія на три дії з лібрето Колатті за мотивами п'єси Вікторіана Сарду.

Оперу поставили всього тричі і вона не мала успіху. Сам композитор вважав, що виною усьому був Артуро Тосканіні, який диригував постановкою без ентузіазму та відверто не любив цей твір.

Є багато прикладів, які свідчать про скромні навички Чілеа як виконавця. Наприклад, під час запису дуету «Non più mobile» він супроводжував Карузо на фортепіано, але його гра не була особливо елегантною. Також в 1902 році він записався з баритоном Де Лука, а в 1904 році акомпанував тенору Де Лучіо та виконав арію з

«Адріани Лекуврер» і пісню «Lontananza» для «The Gramophone Company Limited». Критик Майкл Генсток описує його гру як механічну і безжиттєву [6].

У 1905 році Франческо Чілеа підписав з Едоардо Сонцоніо контракт на створення двох опер упродовж трьох років. Але втрутилася доля.

На початку 1910 року у взаєминах композитора і видавництва намітилася криза. Чілеа, котрий підписав контракт із Едоардо Сонцоніо не зумів порозумітися зі спадкоємцем останнього – онуком Рікардо. У 1913 році Рікардо перестав виплачувати композитору гонорар. Опера «Адріана Лекувре», за спогадами самого автора, «хоч і збирала зали у театрах другої категорії, йшла у скорочених варіантах, часто у поганому виконанні», і композитор завжди мусив щось переробляти. Залишившись без засобів до існування Чілеа приймає рішення обійняти посаду директора у консерваторії Палермо. Через три роки він повернеться у Неаполь і працюватиме там до 1935-го.

Життя композитора було сповнене творчістю, але після провалу його останньої опери «Лісове весілля» (1909) він майже нічого не писав. Ця опера так і не побачила світ.

Однак, є деякі натяки на пізні нездійснені оперні проекти, які існують у вигляді фрагментів або ескізів лібрето. Наприклад, «Il ritorno dell'amore» Ренато Сімоні, «Malena» Етторе Мошіно та «La rosa di Pompei», також Мошіно. Деякі джерела також згадують оперу 1909 року під назвою «Il matrimonio selvaggio», яка, за даними, була завершена, але ніколи не була виконана. На жаль, жодна копія цієї опери не збереглася і сам Чілеа не згадував про неї у своїх спогадах («Ricordi»).

А композитор повністю присвятив себе викладанню. З 1913 року він став директором консерваторії в Палермо, а в 1916–1935 роках – консерваторії в Неаполі. При ній же він у 1928 році організував музично-історичний музей.

Загалом після себе Чілеа залишив 6 опер, 2 сюїти (1887 та 1931), фортепіанне тріо (1886), сонату для віолончелі та фортепіано (1931), «Пісню життя» (1913), романси та вокалізи.

Митця майже століття зарубіжні музикознавці відносили до когорти композиторів «Молодої італійської школи», яка виникла після 1890 року, і з якою пов'язують появу веризму. Хоча сам композитор не був веристом, а скоріше пізнім романтиком.

Стиль італійського (калабрійського) композитора є чудовим синтезом італійської та французької традицій (від Скарлатті, Белліні, пізнього Верді, Массне) і нових музичних досягнень, що з'явилися у сучасній йому німецькій музиці (Ріхард Штраус, Густав Малер). Делікатні мелодії, особливо у кульмінаційних сценах, виключають належність до «правдоподібного» зображення життя. Критика зазначала, що його мелодії прості і приємні, легкі, зрозумілі, але при цьому нетривіальні. В залежності від змісту, ритми композитора досить вишукані. Ладо-тональні особливості композиторської мови

виявляють розширену тональність. При цьому Чілеа ніколи не позбавляє слухача тональної основи.

Зв'язок Чілеа з Вінченцо Белліні простежується досить явно хоча б тому, що між Калабрією та Сицилією – не більше години подорожі. Але не це було фактором значного впливу. А те, що вчитель Франческо, маестро Флорімо був найближчим другом Вінченцо Белліні, добре знав його творчість, зібрав оперні партитури видатного композитора для бібліотеки музичного коледжу, де навчався майбутній композитор. Так, молодий композитор мав змогу вивчати партитури свого попередника. Тож не дивно, що у його власній музиці, у його мелодіях відчувається вплив і самого Белліні, що характеризується широкими фразами та величним пафосом.

Також найбільший вплив на композитора, його смаки, естетичні вподобання та світогляд, мала саме французька музика. Особливо в цьому контексті слід відмітити творчість Жуля Массне.

Жуль Массне створив нову оперну героїню, яка належала до аристократичного суспільства. Щоб втілити цей образ, композитор розробив нові засоби виразності, включаючи свій унікальний аріозний стиль. Основою його музики є наспівність, яка включає розмовні інтонації і декламацію. В музиці Массне зустрічаються широкі мелодичні фрази, а також несподівані емоційні вибухи. Аналізуючи деталі, можна помітити схожі риси і в музиці Франческо Чілеа.

Менше за все у музиці калабрійського композитора відчутний вплив творчості Джузеппе Верді (можливо, за винятком першого акту «Адріани», де вчувається дихання сцен вердіївського «Фальстафа»).

Вивчаючи творчість Алессандро Скарлатті, Чілеа звернув увагу на блискучість і мальовничість його ритмів та величний спокій вокальних партій.

Культурне життя Італії кінця XIX століття було важливим періодом, коли країна зазнала значних змін і стала світовим центром культури і мистецтва. Втім, музичне мистецтво вже не досягло того рівня, як за часів епохи Бароко, хоча і дало світу композиторів світового масштабу.

Музичний світ Італії в першій половині XX століття був насиченим і різноманітним, з великим внеском в оперу, інструментальну музику і вокальну музику. Італійські композитори і виконавці внесли значний внесок у світову музичну культуру і залишили незабутні сліди у музичній історії. Концертне життя в Італії першої половини XX століття було дуже багатим і різноманітним, з виставами опер, концертами оркестрів та сольними виступами видатних музикантів.

Італійська опера XIX – початку XX століття відіграла велику роль у розвитку світової музики та залишається важливим елементом італійської культури.

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ФОРТЕПІАННИМИ ТВОРАМИ МАЛИХ ФОРМ

Ян Ченьци

У статті висвітлено особливості роботи над фортепіанними творами малих форм, які є важливим елементом музично-виконавського розвитку учнів мистецької школи. Окреслено методичні підходи до вивчення музичних творів кантиленного та віртуозного плану. Також представлено еволюцію жанру фортепіанної мініатюри.

Ключові слова: фортепіано, твори малих форм, фортепіанна мініатюра, методика навчання гри на фортепіано, школа мистецтв

Одним із ключових принципів сучасної музичної педагогіки є формування музикантів-початківців на основі багатожанрового репертуару, що має високу художню цінність. Навчальний репертуар початкової спеціалізованої музичної освіти виконує важливі дидактичні, виховні та розвивальні функції, забезпечуючи всебічний музичний розвиток учнів. Особлива увага приділяється активному використанню у освітньому процесі різнопланових фортепіанних творів малих форм, створених композиторами різних шкіл і напрямів.

Дослідження сучасної фортепіанної літератури свідчить про те, що для виконавського розвитку піаністів різних рівнів, важливо постійно опановувати новий репертуар, який відображає багатожанрові підходи.

Питанням розвитку фортепіанної мініатюри присвячено дослідження Бедакова С., Гуральник Н., Калашникова А., Кашкадамової Н., Чередниченка О. та ін. Особливості роботи над фортепіанними творами висвітлено у працях Воробкевич Т., Щолокової О., Щербініної О. та ін.

У теорії музичних жанрів п'єси невеликого формату об'єднуються під загальним терміном «мініатюра». Це невелика, проте досконала за своєю формою музична композиція, яка може виконуватися різними музичними складами. За своїм змістом мініатюра може мати різні характерні риси: ліричні, пейзажні, зображальні або жанрові тощо [5, с. 158].

Цей жанр має свої унікальні закони художньої організації, які виявляють його як особливий спосіб відображення «картини світу» через індивідуальне авторське сприйняття. Мініатюри відображають дух часу та світогляд їх творців, демонструючи

характерні риси стильового втілення образів. Саме через це вони мають важливе навчально-виховне значення в процесі музично-інструментальної підготовки майбутніх музикантів [3, с. 5].

Еволюція жанру фортепіанної мініатюри пройшла кілька етапів, що були пов'язані з його побутуванням та функціонуванням у різних культурних середовищах. Перші зародки цього жанру виникли в контексті західноєвропейської культури, зокрема, у тісному зв'язку з розвитком світського мистецтва та камерно-інструментальної музики XVI–XVII століть.

Протягом цього часу жанр мініатюри зазнав значних змін, що підготували основу для виникнення романтичної моделі жанру, яка вирізнялася новим змістом та структурною організацією музичного матеріалу [2, с. 60].

Перші інструментальні мініатюри з'явилися у творчості англійських вірджиналістів, таких як В. Берд, Дж. Булл, Дж. Блоу та Г. Перселл. Ці твори, засновані переважно на пісенно-танцювальних мотивах, відображали вплив англійського фольклору і були призначені для камерного виконання.

У XVII–XVIII ст. жанр мініатюри розвивався у творчості французьких клавісіністів, серед яких Ж. Рамо, Ф. Куперен, Ф. Дандріє, Л. Дакен та ін.. Їхні композиції вирізнялися яскравими звуковими образами та образотворчими елементами, що підкреслювали візуальні уявлення через музику [3, с. 5-6].

У цей період відбувається становлення мініатюри як естетичного принципу в музичному мистецтві, який органічно поєднується з естетикою «рококо» – стилу, що виник як відповідь на потреби світського суспільства, відзначаючись витонченістю і декоративністю. Танець у музиці XVIII століття стає важливою складовою, оскільки певні танцювальні рухи у творчості композиторів асоціювалися з конкретними емоціями та виразними жестами.

В епоху бароко жанр мініатюри відіграє другорядну роль, особливо в творчості таких композиторів, як Г.-Ф. Гендель та Й. С. Бах. Це пояснюється тим, що світська музика була значною мірою під впливом церковної догматики, що стримувало розвиток світських жанрів, у тому числі фортепіанної мініатюри. У клавірній музиці того часу помітний вплив органної культури з її поліфонічними принципами, що не цілком відповідало художнім вимогам мініатюри. Поліфонія, з її масштабними тематичними структурами, вступала в протиріччя з принципами жанру мініатюри, які орієнтувалися на компактні форми та художню лаконічність [5, с. 7].

У XVIII столітті, в епоху Класицизму, жанр мініатюри поступово відходить на другий план, поступаючись місцем більш синтетичним формам музичного мистецтва, таким як опера, симфонія та концерт. У творчості віденських класиків (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен) клавірна мініатюра здебільшого виконувала побутову функцію, призначену для домашнього музикування, і в основному представлена танцювальними творами.

Справжнім періодом розквіту та формування жанру мініатюри стало XIX століття, коли композитори-романтики створили нову естетику мініатюри, що ґрунтувалася на принципі «моментального» відображення повноти людського буття. Мініатюра стала важливим елементом романтичної творчості, відображаючи системний підхід до моделювання світу через художню призму. Прикладом цього можуть слугувати фортепіанні твори таких композиторів-романтиків, як Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Ліст і Ф. Мендельсон. У цей час фортепіанна мініатюра набуває статусу високого професійного мистецтва, залишаючи позаду свою побутову функцію. На її піднесення значний вплив мав загальний розквіт фортепіанного мистецтва того часу [5, с. 10–11].

Отже, творчість композиторів-романтиків завершила процес формування жанру мініатюри, яка стала унікальним явищем у музичній культурі. Підсумувавши всі попередні етапи розвитку цього жанру, мініатюра набула нового сенсу, представляючи концептуальне відображення різних аспектів людського буття в камерних музичних формах.

У XX ст. жанр мініатюри набуває нового значення. У першій половині століття ці зміни були пов'язані з новаторськими техніками композиції, які використовували такі композитори, як А. Шенберг і А. Веберн. Загальна тенденція до стислості й концентрації музичної думки стала характерною рисою того періоду. У другій половині XX ст. спостерігається загальний розвиток музичних жанрів у напрямку камерності, де зростає роль індивідуальності композитора, а музика все більше відображає інтелектуальний та раціональний світ митця.

Отже, фортепіанна мініатюра пройшла складний історичний розвиток, починаючи з XVI ст., коли вона мала прикладний, побутовий характер. Згодом, у XIX–XX ст., жанр досяг свого піку, увібравши в себе досвід попередніх епох і стилів, значно збагатившись естетично. Твори малих форм перетворилися на своєрідну «енциклопедію» жанрових та стильових моделей музичної культури різних періодів, отримавши статус самостійного і високохудожнього жанру. Процес стилістичного та

семантичного розвитку жанру фортепіанної мініатюри продовжується й у творчості сучасних композиторів початку ХХІ ст.

Серед музичних творів, які вивчаються у фортепіанному класі, значне місце займають невеликі за розмірами п'єси.

У процесі фортепіанної підготовки учнів мистецької школи особливу увагу приділяють творам малих форм, які займають важливе місце в освітньому процесі. Ці невеликі п'єси не лише сприяють розвитку технічних навичок учнів, але й допомагають глибше зрозуміти музичну мову, емоційну виразність та інтерпретаційні аспекти. Завдяки своїй компактності, такі композиції дозволяють учням зосередитися на деталях виконання, а також сприяють формуванню естетичного смаку та розуміння різних стилів і жанрів музики. Вони є чудовою основою для подальшого вивчення більш складних творів, готуючи учнів до виконання великих музичних форм.

На ранніх етапах навчання учні починають знайомитися з основами музичної мови, вивчаючи її структуру, закономірності та виразні можливості. Водночас вони набувають важливих виконавських навичок, розвивають музичну пам'ять і увагу до деталей виконання. Формування цих складних умінь залежить від гнучкої педагогічної стратегії, що реалізується через ретельний підбір репертуару для кожного учня. Педагог, обираючи твори, прагне активізувати найяскравіші риси таланту учня, а також надати можливість розвитку тих аспектів музикальності й технічних здібностей, які потребують особливої уваги.

Протягом навчання важливо, щоб учень освоїв твори різних стилів, жанрів і форм. Т. Воробкевич переконана, що вибір музичних творів малих форм зумовлений кількома ключовими факторами:

1. Складність інтонаційних, ритмічних, образно-художніх, піаністичних завдань музичного твору повинна відповідати рівню розвитку музичних здібностей учня. Це означає, що рівень труднощів твору та музичне сприйняття учня, пов'язане з його віком, мають бути у гармонійній взаємодії.

2. Музичний твір має бути привабливим для учня, викликати у нього інтерес та захоплення, щоб у процесі навчання він не втратив мотивації до роботи над ним. Виконання твору має приносити естетичне задоволення.

3. Репертуар учня має бути збалансованим, включаючи як кантиленні, так і віртуозні музичні твори, що дозволяє забезпечити комплексний розвиток виконавської техніки. Таким чином, учень отримує можливість всебічного творчого розвитку, опановуючи різні музичні стилі та виражальні засоби [1, с. 203].

Варто зазначити, що учні елементарного підрівня зазвичай ще не володіють достатніми навичками читання з аркуша обома руками, тому знайомство з новим твором відбувається через поступову роботу над кожною рукою окремо. У цьому процесі педагог відіграє важливу роль, допомагаючи учневі детально проаналізувати нотний текст. Аналіз включає ритміко-метричні, інтервально-інтонаційні, ладо-гармонічні та художньо-образні елементи, що складають фактуру твору. Учень повинен навчитися відчувати кульмінаційні моменти кожної фрази, речення та періоду.

Звучання кожної фрази має бути наповнене емоційним змістом. Для досягнення виразності інтонування фрази часто застосовують метод «підтекстовування», коли учень вигадує конкретні слова або речення, які б могли належати персонажам, що виконують музику. Це допомагає створити в уяві чіткий інтонаційний образ мелодії, яку учень повинен вміти виконати з характером і виразом, відповідними її змісту. Формування технічної уяви відбувається на основі внутрішнього слуху та емоційної ідентифікації з музикою [1, с. 204].

Робота над технічним виконанням творів малих форм проходить в повільному темпі і зосереджується на окремих руках. Організація рухів базується на внутрішньому відчутті м'язового тону, який відповідає емоційній наповненості даного музичного епізоду. Учень може контролювати стан рук через аналіз виконавських рухів. Осмислена гра вимагає адаптації всієї руки до мелодичних контурів, що є ключовим для виконання. Учень має зрозуміти, які рухи об'єднують мелодію, а які є розділовими знаками. Важливо, щоб виконання звучало плавно і злитно, передаючи емоційне навантаження твору, що сприятиме глибшому розумінню та естетичному сприйняттю музики [3, с. 15-16].

Удосконалення уявного слухового образу кожного епізоду та його піаністичне втілення вимагає від учня активного пошуку відповідних звукових технік, які слугують засобом художньої виразності й технічної майстерності. Для успішного вирішення цих завдань, як зазначає Т. Воробкевич, необхідно регулярно повертатися до роботи окремими руками. Учень повинен усвідомити важливість досягнення максимальної вправності, гнучкості й точності в роботі обома руками для реалізації свого музичного задуму [1, с. 204].

Варто зазначити, що відпрацювання фрагментів окремими руками чергується з намаганнями об'єднати всю фактуру в єдине ціле, при цьому учень має вчитися знаходити правильне розміщення кожного звукового пласта відносно звукової

перспективи музичної тканини. Це вміння вимагає від учня розвинутого почуття динамічної вертикалі та здатності осмислити й тембрально забарвити кожен ліній фактури.

Усе це ґрунтується на чіткій уяві загального звучання та вимагає поліфонічного мислення, а також значного обсягу слухової уваги. Гнучкість контролю під час виконання також є важливим аспектом, адже це дозволяє адаптувати виконання до вимог музичного твору, створюючи глибоке й емоційно насичене звучання. У результаті учень отримує не лише технічні навички, але й здатність передавати музичний зміст, що є основою художньої інтерпретації.

Паралельно з інтонаційним осмисленням музичного тексту учні також аналізують елементи фортепіанної фактури та вивчають способи роботи над різними аспектами фортепіанної техніки.

У процесі роботи над окремими фрагментами учень активно комбінує послідовності об'єднання фраз, постійно експериментуючи з їх межами. Цей підхід не лише сприяє глибшому розумінню музичного матеріалу, але й допомагає уникнути утворення «швів» між окремими епізодами під час багаторазового повторення. Завдяки такій техніці виконання, музичний твір сприймається як цілісне і гармонійне звучання, де кожен елемент органічно вписується в загальну структуру.

Також учень розвиває не лише технічні навички у процесі вивчення мініатюр, але й вміння створювати емоційно насичені та динамічно виразні музичні фрази, що робить його виконання більш художнім і професійним. Цей процес формує в нього відчуття єдності та логічної послідовності, що є критично важливим для успішного виконання більш складних музичних творів.

Увага педагога має зосереджуватися на таких ключових аспектах, що сприяють розвитку моторики та підвищенню загальної виконавської майстерності учні під час вивчення мініатюр: швидкість і автономність пальців; метрична точність та динамічна гнучкість; чергування напруження і розслаблення м'язів; узгодження пружності кисті з ротаційними рухами; злиття ритму піаністичних рухів з ритмічною пульсацією музики; опанування піаністичних технік гри в тісному зв'язку з «синтаксичним» розподілом тривалих пасажів; гнучкий рух руки відповідно до звуко-висотного контексту мелодійного рисунка пасажів; координація піаністичних рухів обох рук. Зосереджуючи увагу на цих аспектах, педагог може допомогти учневі розвинути не лише технічні навички, а й художню виразність, що є невід'ємною частиною успішного виконання творів малих форм [3, с. 23–24].

Варто зазначити, педалізація є важливим засобом для досягнення виразного виконання та цікавої інтерпретації музичних творів, тому вона повинна залишатися в центрі уваги педагога під час роботи над музичними творами. Використання педалі залежить від ряду факторів, таких як вік учня, його здатність фізично користуватися педальним механізмом, а також стилістичні та текстурні особливості твору і його загальний характер.

Завдяки педалі можна значно поліпшити якість виконання legato, організувати фактуру твору та відчути багатство тембрів інструмента. Під час уроку педагог надає оцінку педалізації вивченого твору, зазначає чинники, що впливають на різні способи її використання, а також коригує підходи учня до педалізації. При роботі над кожним епізодом важливо чергувати застосування педалі з грою без її використання, намагаючись досягти того ж звучання лише за допомогою пальців, що дозволить розвинути відчуття звуку та технічні навички учня.

Також варто пам'ятати, що кожен урок наближає учня до сценічного виступу. Заняття в цей період повинні стимулювати художню уяву учня, розвивати його внутрішнє та зовнішнє сприйняття звуку, а також приносити задоволення від цікавих інтерпретаційних пошуків та бажання удосконалювати виконання до найменших деталей.

На завершальному етапі роботи над музичним твором важливо варіювати методи: виконувати всю п'єсу в основному темпі, грати її повільно для детального аналізу, уявляти виконання, працювати над окремими фрагментами та грати по частинам, розділяючи партії між руками. Кожен урок, що наближає учня до його концертного виступу, повинен підвищувати його впевненість у власних силах, сприяючи успішному виконанню музичного твору на сцені.

Отже, робота над фортепіанними творами малих форм є важливою складовою в музичному навчанні учнів мистецьких шкіл, яка впливає на розвиток їхніх музично-творчих здібностей, виконавських навичок і художнього сприймання.

По-перше, фортепіанні мініатюри забезпечують можливість для глибшого емоційного вираження та інтерпретації, що є важливим аспектом у мистецькому навчанні. Завдяки компактності таких творів, учні можуть зосередитися на детальному опрацюванні кожної фрази, виявляючи свою індивідуальність та творчість у виконанні.

По-друге, вивчення фортепіанних творів малих форм сприяють розвитку технічних навичок, таких як незалежність пальців, точність ритму та динамічна

гнучкість. Ці аспекти є основою для подальшого освоєння складніших музичних композицій. Крім того, інтеграція художнього аналізу з технічною підготовкою дозволяє учням глибше зануритися в зміст твору, розвиваючи їхню музичну пам'ять та виконавську увагу.

Список використаних джерел

1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.
2. Гринчу І., Грищенко Т. Стилiстика фортепiанних творiв Михайла Верикiвського (20–60-i роки ХХ столiття). *Науковi записки ТНПУ iм. В. Гнатюка*. Серiя: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопiль: Вид-во ТНПУ iм. В. Гнатюка, 2016. № 1 (вип. 34). С. 118–123.
3. Методичнi аспекти роботи над зразками жанру мiнiатюри у класi фортепiано: Методична розробка. Слов'янськ: Вид-во Б. I. Маторiна, 2018. 53 с.
4. Рябуха Н. О. Українська фортепiанна мiнiатюра як об'єкт виконавської iнтерпретацiї: навчальний посiбник / Харк. держ. акад. культури. Харкiв: Вид-во Бровiн О. В., 2010. 258 с.
5. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довiдник. Тернопiль: Навчальна книга-Богдан, 2009. Вид. 2-ге, переробл. i доп. 352 с.

ІДЕЙНО-ОБРАЗНИЙ ЗМІСТ ВОКАЛЬНОГО ТВОРУ:

АНАЛІТИЧНИЙ ПІДХІД

Бу Сісі, Березова Т. О.

Одним із методів формування образу вокального твору є принцип аналізу, що дозволяє торкнутися емоційної сфери співака, його досвіду та здійснювати вплив на емоційну виразність виконавської інтерпретації. Інтерпретація музичних творів вважається одним із ключових аспектів у музичному виконавстві. Ґрунтовний аналіз, послідовна робота з музичним матеріалом підвищують ефективність запам'ятовування та сприяють інтелектуалізації в музичній діяльності. Вміння аналізувати значно поліпшує і сприйняття художнього змісту музичного твору та допомагає в його розкритті.

Ключові слова: вокальна підготовка, ідейно-образний зміст, музично-аналітична діяльність, втілення музичного твору, виконавська інтерпретація.

Музичний твір є вираженням певних цінностей, художньої інформації, ідеї та концепції автора. Для того, щоб відчутти справжню сутність певного твору, потрібно глибоко розуміти його ідейно-образний зміст через свідоме вивчення мови музики як ключового інструменту для розкодування та передачі художньої інтерпретації. У процесі вокальної підготовки співака важливо навчити його передавати суть виконуваного твору з великою емоційністю і високою майстерністю, створюючи щільні, автентичні образи, які відображають задуми автора якнайповніше.

Виконавські дії у музичній сфері потребують аналітичного підходу, оскільки вони пов'язані з емоційним виконанням та творенням художніх образів. Для успішного вивчення музичних композицій важливі знання загальних правил музики, особливостей її розвитку, принципів побудови форми, характеристик гармонії, мелодики тощо [1].

Сучасні методисти підкреслюють вагомість аналітичного підходу щодо розучування музичних творів та їх художнього втілення. Доцільність та ефективність цього методу було доведено у працях багатьох науковців (І. Кевішас, Л. Маккіннон, К. Мартінсен та ін.) [1]. Так, на думку У. Джемса, раціональним методом запам'ятовування є логічний аналіз явищ, які сприймаються та угруповання їх у певну систему (поділ на частини та ін.) [2]. Окремі питання аналізу розглядалися в працях В. Доценка, І. Сома, Т. Чубая та ін., їхні дослідження в сфері музикознавства допомогли

розкрити важливі аспекти виразності музичних творів. Серед зарубіжних вчених, які зробили значний внесок у аналіз музичних творів Д. Гурон (розглядав сферу сприйняття та пізнання музики), Н. Кук (вивчав міждисциплінарний підхід до аналізу та інтерпретації).

Питання аналізу як методу дослідження сутності образних структур займає вагомe місце в музикознавстві. Однак, розробці питання розкриття ідейно-образного змісту вокальних творів шляхом музичного аналізу не приділено належної уваги.

Мета статті – дослідити специфіку ідейно-образного втілення художнього змісту вокальних творів та виділити принципово важливі аспекти підходу до їх аналізу.

Виклад основного матеріалу. Пізнання музичного твору тісно пов'язано з умінням інтерпретувати, синтезувати, встановлювати взаємозв'язки та аналізувати. Навички інтерпретації передбачають можливість самостійного та обізнаного тлумачення різних музичних творів усіх жанрів, стилів та напрямків, а також вміння коригувати тлумачення залежно від поставлених завдань.

У мистецтвознавстві інтерпретацію розглядають як розуміння та передачу сутності музичного твору через його виконання, виявлення концепцій та образного змісту музики за допомогою технічних можливостей виконавського мистецтва. Цей процес визначається як поєднання об'єктивних та суб'єктивних чинників, які дозволяють відтворити задум композитора та дозволяють виконавцю виразно передавати твір із власним творчим підходом. Уміння виконувати аналітико-синтетичну діяльність зумовлюють створення та закріплення асоціації між завданням, необхідним для здійснення художнього інтерпретування, та застосуванням знань на практиці.

Художня інтерпретація являє собою глибоке проникнення у зміст музичного твору, виявлення ціннісного ставлення до музики, відтворення набутого досвіду в усій його цілісності. Невід'ємною складовою досвіду, зокрема виконавського, є уміння, що зумовлюють здатність належно виконувати певні дії. Звідси, виконавський досвід – це сукупність знань і навичок, які безпосередньо впливають на продуктивність у професійній діяльності. Знання є способом усвідомлення результатів вивчення дійсності виконавця через глибоке розуміння авторської концепції.

Максимально точне відтворення навколишнього світу, прагнення передати сенс слова, сюжету, індивідуальних характерних рис стало ідеєю художнього стилю в музиці, який отримав назву *stil rappresentativo*, що був поширений у XVII столітті. Відомий трактат А. Кірхера «*Musurgia*» (1650), один з багатьох подібних, що представляв збірку музичних фактів і легенд, наприклад, голоси птахів, записані за допомогою нотних позначень.

«Музичне малювання» не обмежувалося описом об'єктів, пейзажів, подій. Спроби наповнити музику поняттєвим змістом, передати логіку та виразність звучання людської мови сприяли появі художнього прийому «word painting» (малювання слова), який був пов'язаний із пошуками музичного еквіваленту або асоціації різних слів. Поєднання слова та музики має функціональне значення для вираження художнього змісту. Слово та музичний звук як засоби виразності можуть служити органічним доповненням один одного з точки зору способів передачі змісту. У природній мові зміст передається через значення слів мови, а у музиці він виражається у звукових образах. Центральною функцією мови є функція позначення, а музики – вираження. Виконання цих функцій не виключає значущості виразності мови або конкретизації музичних образів та звучань, але саме ці функції становлять їх основне значення.

На думку Н. Горюхіної, важливим аспектом інтерпретації є її інтонаційність, яку можна розкрити через поетичну стилістику. Вона наголошує, що основу музичного тексту складає саме індивідуальне художнє перевтілення інтонації. Спілкування та взаємодія компонентів в музиці визначають її цінність.

Літературно-поетичний текст має власні музичні характеристики, що виражають неповторний і унікальний художній образ. Музика, написана композитором, представляє відносно словесного тексту інтонаційний інваріант. Таким чином, можна сказати, що поет (літератор) та композитор вступають у діалог один з одним. Інтонація, як мовна, так і музична в цьому випадку стає не лише засобом спілкування, але й певним об'єктивним критерієм для порівняння та зіставлення художніх ідей.

Розуміння музики і вербальної мови ґрунтується на тих самих психічних закономірностях, існують три типи розуміння: семантичний, когнітивний та розподільчий. Семантизація – розуміння мовних одиниць, когнітивний тип полягає в усвідомленні зв'язку між словами і їх значеннями, а розподільчий тип визначає ідею, що стоїть за текстом.

Ці ж самі види розуміння характерні для виконавського освоєння музики: на початковому рівні розділяють кожен елемент музичного твору; на більш високому рівні елементи об'єднуються в єдине ціле під керівництвом загального смислу, що впливає на виконавське втілення твору.

Деякі експерти вважають, що виконання має бути відповідним задуму композитора, тоді як інші підтримують право виконавця на індивідуальний підхід, вважаючи його необхідним для виразності та унікальності музичного виконання.

Розуміння музичного твору є ключовим аспектом у визначенні співвідношення художнього змісту та нотного тексту. У ХХ столітті наукове дослідження показало, що нотний текст – це семіотична система, за допомогою якої композитор виражає результати своєї внутрішньої творчої діяльності, реалізує художні ідеї. З погляду семіотики нотні знаки є нехудожньою системою. Передача духовного художнього змісту за допомогою нотного тексту відбувається за посередництвом виконавця. Відомо, що ідентичність між ідеями, сформованими у свідомості автора твору, його нотним записом та художньо-виконавським утіленням є виключеною, оскільки індивідуально-особисті замисли не можуть бути точно зафіксовані за допомогою системи знаків.

Адаптація ідеї твору до музичного виконання може бути досягнута шляхом вивчення виразно-мовного стилю композитора, який виражається через авторські примітки. О. Сокол використовує статистичні та порівняльні методи для аналізу експресивно-мовленнєвих ремарок у музичному тексті [2]. Один із принципів когнітивного підходу полягає в детальному вивченні авторських ремарок, яке є невід'ємною частиною роботи над текстом. Цей процес включає аналіз стилю епохи і композитора, історичних та автобіографічних даних, листування та інші аспекти, що стосуються творчості конкретного автора і його твору. Тобто, важливо розуміти всю інформацію, що пов'язана із творчістю та виконавською біографією композитора, щоб докладно і виважено розглядати його твори.

Формування навичок музично-образної інтерпретації є складним психологічним процесом, який з точки зору педагогіки вимагає використання ефективних методів для розвитку уявлень та почуттів у співака під час вивчення вокального твору. Викладачу-музиканту важливо усвідомлювати, що процес розвитку розуміння складається з кількох етапів, на кожному з яких можуть виникати труднощі через відсутність необхідного досвіду, фантазії, душевної чутливості та інтелекту. Дуже важливо, щоб висловлене викладачем стимулювало студента до власного осмислення та допомагало йому у процесі самостійного розвитку.

На початковому етапі роботи основний акцент робиться на подоланні труднощів вокальної техніки. Без належних вокальних навичок, таких як правильна техніка голосу, контроль дихання, широкий діапазон і рівне звучання голосу, важко говорити про творчий підхід до інтерпретації музичного твору. Однак, для відповідного розуміння та інтерпретації музичних текстів, важливо поєднувати вокальну підготовку з музично-теоретичними знаннями, що сприяє глибокому розумінню структури музичної мови й раціональному сприйняттю художнього контексту. Виконавцю важливо мати аналітичні навички та широкий запас знань, які

набуваються в процесі професійного розвитку. Попередній аналіз сприяє більш системному та обдуманому підходу у подальшій роботі над музичним твором.

Щоб правильно відтворити задум поета та композитора під час виконання художнього твору, співак повинен глибоко зрозуміти його поетичний та музичний зміст, що вимагає значної попередньої підготовки. По-перше, після прослуховування нового романсу, пісні чи арії, необхідно більш ретельно ознайомитися з творчістю як поета, так і композитора, щоб зрозуміти те, що надихнуло авторів на створення даного художнього образу. Варто ознайомитися з необхідною інформацією та порівняти її з власними спостереженнями, життєвими ситуаціями, що дасть змогу збагатити свій внутрішній світ, краще проаналізувати музичний твір та мати матеріал для подальшої творчості. При розгляді теми, ідеї та жанру твору, студент визначає власне творче ставлення до нього.

Необхідно виокремити драматичну та музичну лінію розвитку твору, розкласти його на частини за змістом та музикою так, як актор опрацьовує нову роль (визначити завдання для кожної частини, з'ясувати запропоновані обставини). Таке осмислення твору дозволить знайти його правильний підтекст.

Оскільки, художня цінність вокального твору виявляється не лише музично-виразними засобами: інтонаційною будовою мелодії, ладово-гармонічними особливостями та іншими, але й характером взаємозв'язку музичного та поетичного змісту. Під час роботи композитора з словесним текстом оригінальна задумка поета може зазнати певних змін. Ідейне переосмислення або структурне варіювання є наслідком відламу творчої індивідуальності композитора через призму поетичного першоджерела. Літературно-поетичні тексти, завжди привертаючи увагу композиторів, у більшості випадків представляють кращі зразки поетичного мистецтва, що виправдовує необхідність їх ретельного вивчення за допомогою літературознавчого аналізу.

У залежності від якості підготовки виконавця рівень такого заглиблення в матеріал та розширення тезаурусу може варіюватись. Після проведення самостійного дослідження музичного тексту співак може додати свій особистий стиль виконавства, власний темперамент і світогляд, щоб створити автентичну інтерпретацію, яка передає смислове навантаження від композитора через виконавця до слухача.

Висновок. Опанування вокального твору – це багатоаспектний та тривалий процес, який включає розвиток уяви й художнього сприйняття, вдосконалення виконавської техніки, музично-аналітичного мислення, творчого потенціалу для створення яскравої, особистісно-забарвленої художньої інтерпретації на основі поєднання раціонального та емоційно-образного осмислення.

Важливою передумовою формування у виконавця уміння розкривати ідейно-образний зміст музичного твору є нагромадження широкого спектру музично-теоретичних знань, а саме, виконавець повинен розуміти структуру музичної форми, вміти аналізувати музичний матеріал, мати уявлення про авторську, стильову і жанрову специфіку музичного твору. Тільки цілісний та ґрунтовний підхід до розуміння твору, який базується на об'єктивному осмисленні музичних і мистецьких явищ, дозволяє вокалісту створити власну художню концепцію для якісного виконавського втілення.

Список використаних джерел

1. Гаврилова Л. Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*: збірник наукових праць : ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет», 2016. Вип. 3, С. 97–106.
2. Дідич Г. С. Художньо-педагогічний аналіз музичних творів як засіб естетичного виховання підлітків : автореферат дис. ... канд. пед. наук. Київ, 1982. 24 с.
3. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. 1996.
4. Олійник С. В. Музично-творчий потенціал майбутнього вчителя в контексті сучасної мистецької освіти. *Слов'янське музичне мистецтво в контексті європейської культури*: Збірник матеріалів VI Міжнародної науковопрактичної конференції молодих учених та студентів. ВДПУ імені М. Коцюбинського. Вінниця: ТОВ «НІЛАН», 2015. С. 48–50.
5. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України, 2008. 274 с.
6. Полубоярина І. І. Проблема інтерпретації музичного твору в процесі професійної підготовки музично обдарованих студентів. *Освіта та розвиток обдарованої особистості*, 2012. № 1 (8), 70–73
7. Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька: навчальний посібник. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2005. 360 с.
8. Сокол О. В. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль, Одеса : Астропринт, 2013. 276 с.

ЖАНРИ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ В КОНЦЕРТНОМУ РЕПЕРТУАРІ СПІВАКА

Гао Цзе, Березова Т. О.

У статті окреслюються основні вокальні жанри, їх особливості та характеристики. Висвітлено найпопулярніші жанри вокальної музики як основа концертного репертуару співака.

Ключові слова: жанр, вокальне мистецтво, жанри вокальної музики, репертуар, концертне виконавство.

Постановка проблеми. Професійна підготовка співака необхідна для широкого спектру його діяльності, яка включає музично-виконавську, культурно-просвітницьку, викладацьку, соціально-педагогічну, науково-методичну та інші аспекти. У світлі розвитку вокального виконавства важливим вважається виконання обробок народних пісень, романсів, а також популярного репертуару. Проте для повноцінного розвитку музиканта важливо вивчення кращих зразків класичної музики, сучасних творів зарубіжних та вітчизняних композиторів.

Включення творів для самостійного вивчення є важливою умовою розвитку творчої ініціативи, музично-образного та аналітичного мислення студентів. Варіативність спонукає особистість до активізації творчого потенціалу, розвиває здатність майбутніх фахівців бути гнучкими, стимулює процеси саморегуляції, саморозвитку та самореалізації, що сприяє поліпшенню їх професійної діяльності і пошуку можливостей для підвищення кваліфікації.

Виконавська практика підтверджує, що музичний інтелект досягає свого піку у виконавській діяльності. Відтворення музики вимагає розуміння музичної логіки, включаючи знання стилю, жанру, епохи та засобів виразності музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Специфіку розвитку вокальної музики у європейському та національному ракурсах у своїх працях розглядали С. Барбаг, Й. Райсс, Т. Струмільо, В. Томашевський, Л. Кияновська та ін., проблему підбору навчального репертуару у своїх працях розглядали науковці, педагогі-практики вокального мистецтва та виконавці (В. Антонюк, Ю. Мережко, Г. Шепеленко, П. Голубєв та ін.), характеристику композиторських постатей та їх вокальну творчість висвітлено у працях Л. Кияновської, Л. Мельника, Ю. Ельснера,

Л. Яблонського та ін. Однак, жанровій палітрі вокальної музики не приділено достатньої уваги.

Мета статті – розглянути основні жанри вокальної музики, які можуть бути включені до концертного репертуару вокаліста.

Виклад основного матеріалу. У музиці поняття «жанр» (франц. genre – рід, вид, тип, манера) – це класифікація музичних творів за спільними характеристиками, які включають стиль, форму, характер мелодії, ритм, аранжування та інші елементи музичного виконання. Визначення жанру допомагає слухачам і музикантам розуміти та розпізнавати концепції, відмінності між різними типами музики. Кожен музичний жанр має свої особливості та характеристики, які визначаються його структурою та специфікою виконання.

Вокальні жанри поділяться на два напрямки: камерний та концертний. Камерний вокальний жанр (з лат. camera – «кімната») – музика, яку виконують маленьким складом виконавців, призначена для невеликої аудиторії: пісня, романс, балада, баркарола, серенада, елегія та інші. Розглянемо жанри вокальної музики більш детально.

Найбільш проста та поширена форма музичного вираження – пісня. Для пісні характерна проста куплетна форма, віршовані строфи співаються на одну мелодію, що повторюється багато разів – куплет, а в приспіві повторюються одні й ті ж слова. Пісні можна класифікувати на два основні види: народні й авторські.

Народна пісня відноситься до фольклору та усної народної творчості. Вона виникає з глибин народного духу та відображає традиції, вірування, історію та емоції етносу. Кожен член суспільства мав можливість привнести свій індивідуальний вклад у створення та передавання народних пісень, які стали невід’ємною частиною культурного доробку.

Авторська пісня, як жанр виникла в середині ХХ століття та є твором конкретного автора або композитора. Вона виражає індивідуальний погляд та почуття автора, його музичне мистецтво та таланти. Цей вид пісні може відображати широкий спектр тем та емоцій, що є важливим елементом сучасної музичної культури.

Варто зазначити, що пісня відноситься не тільки до камерного жанру, але й до концертного. Якщо раніше її асоціювали з простотою та мініатюрним розміром, то зараз вона є одним із головних номерів великомасштабних сцен.

У ХІХ столітті поряд із загальним розквітом ліричних форм мистецтва, а також із зростанням інтересу до фольклору, пісенні жанри інтенсивно розвиваються та

розділяються на власне пісню та романс. Межу між ними встановити складно. Проте, здебільшого, пісня має більш узагальнюючий характер мелодії, яку можна виконувати з іншим текстом. Серед видатних композиторів ХІХ століття, які працювали у жанрі пісні – Й. Брамс, Дж. Верді, Ф. Шуберт, Ж. Бізе, Дж. Россіні та інші [2].

Романс – це лірична мініатюра, яка поєднує в собі поезію та музику, в якій висловлюються почуття та емоції. На відміну від пісні, романс ніколи не виконують без інструментального супроводу, оскільки інструментальна партія разом із мелодичною лінією не тільки передає зміст тексту, а й поглиблює його, бере участь у створенні музичного образу.

Термін «романс» має іспанське походження, спочатку означало світську пісню романською мовою, тобто іспанською. Пізніше жанр романсу наповнився любовним, сатиричним, жартівливим змістом, а його форма ускладнилася та виникли різновиди (балада, елегія, серенада тощо). Цей жанр став дуже популярним у середовищі високого суспільства, а також серед аматорських музикантів, які виконували та заспівували романси у домашньому колі. Романси стали символом романтичної лірики та душевності у музичному мистецтві ХІХ століття. Тоді свої невеликі шедеври створювали австрійський романтик Франц Шуберт та інші. До українських композиторів, які створювали романси відносять М. Лисенка, Я. Степового, С. Гулака-Артемівського, П. Майбороду, К. Стеценка та інших [4]. Чарівні пісенні мелодії можна почути у вокальній творчості норвезького композитора Е. Гріга. Створені ним романси широко використовуються у концертних програмах і користуються великим успіхом серед слухачів.

Балада – це музичний жанр, який розвинувся в епоху романтизму, в основі якого лежить оповідання, розповідь у поетичному вигляді. Як ліричний жанр, вона стала популярною з ХVІІІ століття. Яскраві зразки: Ф. Шуберт («Лісовий Цар» або «Вільшаний король» на слова Й. Гете), Р. Шуман (романси і балади, опус 49), Ф. Ліст («Лорелея» на вірші Й. Гейне), Ф. Мендельсон (для хору «Перша Вальпургієва ніч»), Ф. Брамс. Інколи, баладами називали оперні арії розповідного характеру, наприклад «Балада Маргарити» і «Балада про Фульського короля» з опери «Фауст» Ш. Гуно. [5]

Баркарола – ліричний музичний твір, який виник у Венеції (Італія), народна пісня човнярів-гондольєрів під супровід гітари. Для баркароли притаманні плавна, м'яка мелодія, мінорний настрій, спокійний помірний темп, розмір 6/8 або 12/8, куплетна форма та постійний акомпанемент з ритмічним малюнком, який нагадує погойдування хвиль. Це пісні про кохання, де панує лірика, сентиментальність,

меланхолія та мрійливість. З XVIII століття баркарола переросла у професійний жанр. До цього жанру звертались Ф. Герольд, Дж. Россіні, Я. Галл, українські композитори: М. Майборода «Тополина баркарола», Б. Фільц «Човен хитається серед води» та інші. Пізніше навіть стали застосовувати її в італійських та французьких оперних номерах. Деякі композитори: Ф. Шуберт («Любовне щастя рибалки»), Й. Брамс (з опусу 44 для жіночого хору), Ж. Оффенбах «Баркарола» із опери «Казки Гофмана».

Серенада – (від фр. *sera* – вечір) – жанр камерної музики, лірична вечірня або нічна пісня. Спочатку серенадою називали пісню, яку чоловіки виконували для коханої зазвичай під її вікном і у вечірній або нічний час. Популярності жанр набув у часи Середньовіччя і ренесансу. Витоками серенади вважаються пісні трубадурів. З плином часу під нею стали розуміти будь-яку музичну композицію, яку виконували на честь когось. Згодом серенада стала частиною камерної та оперної музики, наприклад, «Дон Жуан» В. А. Моцарта. Також серенада зустрічається у творчості Д. Россіні, Ж. Бізе, Г. Доницетті та інших. Яскравий зразок – «Серенада» Ф. Шуберта [2].

Елегія (з грец. мови – «жалібний спів») камерний музичний твір сумного, задумливого характеру. На початковому етапі свого розвитку була музично-поетичним жанром Стародавньої Греції. Набула широкої популярності в епоху романтизму та сентименталізму. У цих творах втілювались філософські думки про страждання, невдоволення і розчарування. Представники цього жанру – Г. Перселл, Л. Бетховен, П. Майборода.

До концертних жанрів відносять музику, яка призначена, для виступів перед живою аудиторією. Ці жанри включають у себе оперу, оперету, мюзикли, а також різноманітні жанри класичної музики, які виконують сольо або хором на концертних майданчиках.

Вокаліз (від лат. *vocalis* – голосний, співучий) – вправа або етюд для голосу без тексту. Призначений для розвитку вокальної техніки, вироблення кантিলени, вирівнювання регістрів рухливості голосу та виконується на будь-який голосний, склад або з назвами нот. Р. Глієр зумів із технічної вправи створити повноцінний твір, написавши концерт для голосу з оркестром. Також концертні вокалізи створювали Ж. М. Равель (у формі хабанери), Н. Метнер «Соната-вокаліз» та «Сюїта-вокаліз». Концертні вокалізи дають можливість показати всю красу та багатство співочого голосу.

Гімн – особливий вид вокального жанру, урочиста композиція, що викликає сильні емоції, вражає своєю урочистістю, йому властиві монументальність і важливість тексту. Розрахований на масове сприйняття, відіграє вагоме значення у суспільному і державному житті. Виникає у стародавній Месопотамії та Єгипті. Гімн – це прекрасний прояв національної гордості та символ культурної спадщини. Здебільшого, такі твори мають великі діапазони й складні вокальні партії, для виконання яких потрібно вміти контролювати власний голос. Вивчення цього жанру допомагає краще розуміти й цінувати культуру, національну ідентичність.

Рапсодія є незвичайним жанром, який належить до вокальної музики. Її пишуть у вільному стилі, може складатись із різнохарактерних частин. Рапсодія з'явилась у Стародавній Греції, де «рапсодами» називалися мандрівні співці, що виконували на масових зібраннях власні твори. Відродився жанр у ХІХ столітті під впливом романтизму, для якого був притаманний інтерес до фольклору. Спершу її писали для фортепіано, вона була схожа з фантазією на тему народної музики. Наприклад, відомі рапсодії Ф. Ліста). Згодом вона наблизилася до поем (Й. Брамс), кантат і сольних творів для фортепіано з оркестром.

Кантата – великий за обсягом вокально-симфонічний твір, який виконує соліст, хор із оркестром. За призначенням, виконавським складом, структурою подібна до ораторії, але відрізняється меншим масштабом, відсутністю драматичного розвитку сюжету, ліричний за змістом. Кантата виникла в Італії напр. ХVІ – поч. ХVІІ ст. під впливом постренесансної культури. До середини ХVІІ ст. так називалися сольні вокальні твори наскрізної форми, які містили в собі речитативні та аріозні побудови [6].

За призначенням кантати поділяються на два види: духовні (церковні) та світські, за змістом та характером – на ліричні, драматичні, розповідні, славільні, скорботно-елегійні тощо. На біблійні тексти кантати писали Г. Ф. Телеман, Й. С. Бах, Г. Гендель, серед світських – кантати Й. С. Баха («Кавова», «Феб і Пан», «Селянська» та інші), Л. Бетховена («Морська тиша та щасливе плавання», фінал 9-ї симфонії «Ода до радості» сл. Ф. Шіллера). У Франції кантата особливу популярність здобула під час Великої французької революції, коли у творах Ф.-Ж. Госсєка, Ж.-Ф. Лєсюєра, Е. Мєгюля вона набула героїчного пафосу, як втілення ідеї боротьби з тиранією [2].

В європейській музиці ХХ ст. у кантатах відчутним став вплив сценічних форм («Ми будуюмо місто» П. Гіндеміта, «Карміна Бурана» К. Орфа). Серед українських митців, які звертались до жанру кантати, такі постаті: М. Лисенко («Радуйся, ниво, непоплитая», «Б'ють пороги»), Б. Лятошинський («Урочиста кантата», «Заповіт»),

Д. Січинський («Лічу в неволі», «Дніпро реве»), К. Стеценко («Шевченкові»), М. Скорик («Весна», «Гамалія»).

Ораторія (італ. Oratorio від лат. oro – говорю, багато розмовляю) – концертний твір великий за розміром на певний сюжет для солістів, хору та симфонічного оркестру, призначений для храмового та концертного виконання. Має спільні риси з кантатою (виконавський склад, елементи сюжетності, момент прославлення) й оперою (наскрізний розвиток драматургії, наявність речитативів, арій, ансамблів, хорових сцен. У жанрі «ораторія» писали А. Скарлатті, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, Ж. Массне, М. Дилецький, М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, М. Вериківський. В ХІХ ст. утворився жанр опери-ораторії, виконання якої можливе як на концертній естраді, так і в театрі [4].

Найфундаментальніший жанр вокальної музики – опера, що являє собою синтез музичного, театрального мистецтва, літератури та живопису. Вважають, що витокami створення опери є трагедія Стародавньої Греції. У 1597 році була написана перша опера «Дафна» італійським композитором Якопо Пері.

Тож провідним жанром у концертному репертуарі співака є, власне, оперні арії. Під арією розуміють сольний вокальний номер, який входить до складу великих жанрів (опера, кантата, ораторія). Найвідомішою можна вважати арію Кармен (Habanera). Також виокремлюють аріозо (як різновид арії, що є невеликим сольним вокальним епізодом наспівно-декламаційного характеру), аріету (невелика арія, має пісенний характер мелодії, зазвичай, двочастинної форми), каватину (коротка сольна вокальна п'єса, яка відрізняється від арії розміром, пісенністю мелодії та простотою форми) та речитатив (вокальна мелодія декламаційного характеру; виник одночасно з зародженням опери і займає важливе місце в ній своїм чергуванням з сольними та хоровими епізодами). На відміну від речитативу й аріозо, які безпосередньо пов'язані зі сценічною дією, арія є ніби узагальненням в емоційному плані певного етапу. У порівнянні з піснею та романсом арія має більш складну будову [1].

Власне, наявність арій у репертуарі свідчить про вокально-технічні можливості та виконавську майстерність, оскільки їх виконання вимагає майстерного володіння диханням, величезного діапазону, краси та рівності звучання в усіх регістрах, блискучої віртуозної техніки, що може дати тільки навчання.

З появою опер Дж. Верді пов'язують завершальний період формування класичного бельканто. Зникає насиченість колоратурою, що сильно драматизується та збагачується психологічними нюансами. Відмічається підвищення вимог до

насиченого звучання верхніх нот та звучності голосу в цілому. Термін «бельканто» починають використовувати в сучасному його розумінні. Сьогодні вокальні школи зберігають та продовжують традиції бельканто. До майстрів бельканто зазвичай відносять таких співаків: М. Каллас, М. Кабальє, Л. Паваротті, П. Домінго.

Оперета (від італ. *operetta* – маленька опера) – музично-сценічний жанр комедійного змісту, у якому музично-вокальні й танцювальні номери чергуються з розмовними епізодами. Як самостійний жанр народилась у Франції у середині XIX ст. Перші оперети вирізнялись сатиричним спрямуванням, гостротою розуму («Перикола» Ж. Оффенбаха); згодом у французькій опереті посилились ліричні риси та почали використовуватися лірико-романтичні сюжети («Мадемуазель Нітуш» Д. Ерве). Венеційська оперета розвивала традиції французької; у музиці стали використовуватися мелодика та форми австрійської побутової музики («Циганський барон» Й. Штрауса), інтонації та ритми фольклору Угорщини («Весела вдова» Ф. Легара, «Княгиня чардашу», «Графиня Маріца» І. Кальмана) [3].

У 20-х рр. XX ст. розвиток американської оперети призвів до виникнення мюзиклу (від англ. *musical*; від *musical comedy* – музична комедія) – це музично-сценічний жанр, що поєднує в собі музичне, драматичне, хореографічне та оперне мистецтво. Для мюзиклу властиві велика динамічність дії, гостра драматична колізія, різнобарв'я музичних пісенних форм. Мюзикл з'явився в кінці XIX ст. в США. Він бере початок з оперети та театральних розважальних вистав – шоу, рев'ю, мюзикл-холу. Багато чого взявши від цих жанрів, мюзикл виробив свою структуру та мову. Остаточно сформувався як самостійний жанр у 1920 – поч. 1930 рр. та трансформувався в бік ускладнення музичної драматургії та мови, розширення тематики. У 1940 – 1950 рр. основою сюжетів були твори В. Шекспіра, Б. Шоу, Ч. Діккенса та інших. Кращі мюзикли цих років – «Звуки музики» і «Оклахома» Р. Роджера, «Моя прекрасна леді» Р. Лоу тощо. У кінці 1960 р. мюзикл витісняється рок-оперою [3].

Рок-опера (англ. *rock opera*) – музично-драматичний жанр, коріння якого пов'язане з мюзиклом, а основою є рок-музика. Як і класичній опері, для рок-опери характерні номери: арія, хор, монолог, розмовні діалоги, найрізноманітніші прийоми звукового оформлення, танцювальні епізоди зі специфічною пластикою та світлові ефекти. У музичній мові рок-опер використовують рок-ансамбль, а також класичний оркестровий склад або їх синтез. Манера виконання використовує елементи музичної мови інших культурних шарів – від фольклору, бароко до джазу й авангарду.

Висновки. Таким чином, використання різних жанрів вокальної музики в концертному репертуарі вокаліста позитивно впливає на формування смаку та музичної культури. У зв'язку з цим важливо включати до репертуару серйозну класичну музику, твори академічного характеру, які формують уміння аналізувати та навички правильного виконання. Це романси, вокалізи, твори композиторів-класиків, арії з опер, обробки народних пісень. Ці жанри можуть бути представлені у різних концертних програмах та сприйматися слухачами у різноманітних музичних контекстах.

Список використаних джерел

1. Катрич О. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 5: Музичне виконавство. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2000. С. 59–65.
2. Клапчук С. М. Історія української та зарубіжної культури : навч. посіб. [С. М. Клапчук, Б. І. Білик, Ю. А. Горбань та ін.]. 6-те вид., випр. і доп. Київ : Знання-Прес, 2007.
3. Короткий вокально-хоровий термінологічний словник: для студентів денної та заочної форми навчання напряму підготовки 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» та 025 «Музичне мистецтво». Укладач Е. К. Куцин. Мукачево : МДУ, 2017. 74 с.
4. Мистецтво України : біографічний довідник. Упоряд. А. Кудрицький, М. Лабінський. Київ: Українська енциклопедія, 1997.
5. Нудьга Г. А. Українська балада (З теорії та історії жанру). Київ : Дніпро, 1970. 258 с.
6. Хоменко А. Б. Постановка голосу : навч.-метод. посіб. [А. Б. Хоменко, В. І. Коробка, В. М. Курсон, Н. В. Крутько]. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2011. 128 с.

КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ СПІВАКА КРІЗЬ ПРИЗМУ СЦЕНІЧНОГО АРТИСТИЗМУ

Лі Мань, Березова Т. О.

У статті розглянуто сутність поняття «артистизм», висвітлено специфіку концертної діяльності вокалістів як показника їхньої виконавської майстерності, розглянуто чинники, що впливають на успішність втілення сценічного образу співака під час виконання вокального твору.

Ключові слова: вокальне мистецтво, концертна діяльність, виконавська майстерність, концертно-сценічний артистизм.

Успіх співака в його професійній діяльності значною мірою залежить від того, наскільки він може зачіпати почуття й емоції слухачів.

Концертне виконання є найвідповідальнішим моментом у роботі над вокальним твором, адже воно є результатом тривалої та кропіткої роботи. Власне, у концертному залі під час звучання музичного твору між виконавцем та слухачем виникає особливий емоційний і психологічний зв'язок, що дає змогу виконавцю відчувати відгук аудиторії на виступ.

Концертно-сценічний артистизм є одним з найбільш складних аспектів музичного виконавства, що вимагає постійного дослідження та вдосконалення індивідуальних підходів виконавців, а також розвитку системних підходів, що інтегрують сучасні досягнення музикознавства, музичної психології та педагогіки.

Теоретична база дослідження процесу концертного музичного виконавства висвітлена у працях з історії концертного виконавства (В. Ражніков, Г. П'ятигорський, В. Антонюк та ін.). Професійно-особистісні якості виконавця були предметом дослідження багатьох вчених, серед яких І. Білявський, М. Дяченко, О. Пехота, В. Рибалка, Т. Левченко, В. Семиченко, С. Сисоєва, а також відомих діячів-музикантів (М. Леонтович, Є. Давидова та ін.), що розглядають процес професійної підготовки як засіб самовдосконалення індивідуального потенціалу особистості. Вплив та значення артистичності на формування сценічного образу вокаліста висвітлюють у своїх працях Н. Дрожжина, О. Єрошенко, Д. Бабич, О. Оганезова-Григоренко, Н. Гребенюк, О. Кліп, К. Лінклейтер та інші.

Підготовка вокаліста у професійному мистецтві є популярною проблемою, проте артистизм співака часто залишається поза увагою вчених та практиків мистецької галузі. Оскільки, на відміну від інструменталістів, серед численної кількості

мемуарів та записок оперних артистів питанню виконавського артистизму, вивченню теоретичних аспектів та досвіду величних майстрів оперної сцени достатньої уваги не приділяється. Це вказує на недооцінку значущості цілеспрямованого виховання артистизму майбутніх співаків-виконавців у вокальній педагогіці.

Мета статті – проаналізувати сутність поняття «сценічний артистизм» та його місце у концертній діяльності співака.

Концертна діяльність є невід’ємною складовою професійного становлення співака та є найважливішим, завершальним етапом підготовки, «...коли відбувається творче поєднання композитора, художника-інтерпретатора і слухача, коли народжується музика» [3].

Концертний виступ – це особлива форма діяльності музиканта-виконавця, що має свої власні закономірності, які необхідно враховувати як перед концертом, так і під час вивчення музичного твору. Виконавцю та педагогу важливо враховувати специфіку мислення та поведінку на сцені, а також створення спеціальної виконавської форми музичного твору для публічного виступу. Пізнання цих явищ сприяє досягненню художніх цілей та професійному зростанню музиканта в цілому.

Виступ на сцені виконавця-співака – це, з одного боку, яскравий й емоційний момент, який наповнений фізичними та динамічними напруженнями, з іншого боку, ця діяльність вимагає контролю зі сторони виконавця. Вокаліст повинен вміло передавати своє внутрішнє емоційне становище зі всіма його піднесеннями та спадами, одночасно керуючи собою, щоб емоції не захопили його або не втратити зв’язок з аудиторією та якістю виступу [4].

Щоб справити враження на слухача недостатньо мати лише гарні вокальні дані. Важливим аспектом виконавської майстерності співака є сценічний артистизм.

Під поняттям «артистизм» (від франц. *artistique* – мистецький) розуміють високий рівень майстерності у діяльності художньо-етичного спрямування.

Артистизм виконавця визначається як здатність впливати на слухача за допомогою талановитого вираження внутрішнього змісту художнього образу шляхом сценічного перевтілення. Під виконавським артистизмом розуміють можливість музиканта діяти за логікою змісту музичного образу, відтворювати динаміку змін емоційних переживань та змінювати стан емоційної напруги за допомогою музично-виконавської виразності [2].

Для досягнення виконавського артистизму важливими є поєднання технічної майстерності з високою духовною культурою, розуміння художнього та ідейного змісту мистецьких явищ та їх втілення на основі виконавської інтерпретації.

Одна з особливостей прояву артистизму у вокально-виконавській діяльності полягає в тому, що під час виступу на сцені співак вступає у прямий візуальний контакт з аудиторією. Це дозволяє співакові здійснювати вплив на враження глядачів від виступу за допомогою не лише вокально-інтонаційної виразності, а й зовнішніх аспектів [5].

Так, І. Семененко, М. Іваненко, Г. Павлюкова у своїй праці відмічають, що: «Під час виконавської діяльності співака відбувається певне подвоєння, коли внаслідок необхідності відобразити певний образ здійснюється творче перевтілення. В даному випадку виконавець повинен передати специфіку героя. Подібна задача вимагає досягнення сутності головних характеристик персонажа, намагання не лише творчо передати її за рахунок вокальної партії, а й також використовуючи всі доступні елементи візуальної комунікації, від погляду, виразу обличчя, жестикуляції, поведінки, рухів» [6].

Отже, вокаліст повинен досконало володіти як внутрішнім музично-виразальним артистизмом, так і артистизмом зовнішньо-театралізованого типу, продемонструвати відмінну здатність поєднувати вокальне вираження з динамічними художніми образами та майстерно втілювати їх на сцені.

Створення концепції виконавського образу музичного твору допомагає визначити не тільки засоби вираження, але й встановити певний план дій для відтворення твору. Цей процес сприяє розвитку художньо-виконавських навичок та навичок роботи з музичним матеріалом. Відтворення образу допомагає співаку встановити найкращий спосіб втілення твору й забезпечити високу якість виконання за допомогою контролю й самовдосконалення.

У музично-психологічних дослідженнях Г. Костюка велика увага приділяється ролі внутрішніх характеристик, таких як темперамент, імпульсивність, регуляція психічних процесів, розвинені здібності до внутрішньо-психологічного та зовнішньо-візуального виразу, які значно впливають на якість вияву артистизму [3].

Для співака надзвичайно значимим є засвоєння акторської майстерності та вміння ефектно втілювати сенс художнього твору через творчий підхід та власні артистичні здібності.

Дослідники підкреслюють, що саме завдяки цим здібностям виконавець виникає можливість відтворювати змістовно-образну сутність художнього явища, динаміку розвитку художнього змісту, досягати єдності свідомого застосування комплексу засобів, навичок і вмінь виразного виконання та підключеної до цього процесу інтуїції, на основі чого відбувається творчо-артистична діяльність [1].

Варто зазначити, що формування готовності вокаліста до концертної діяльності включає в себе безперервний розвиток творчого, художнього та виконавського потенціалу, створення художньо-творчого середовища та навчання вокальної майстерності.

Також важливими є навички акторської майстерності, сценічного руху та розвиток музичних і аналітичних здібностей.

Отже, вагомим чинником розвитку артистизму у виконавця-вокаліста є вміння використовувати елементи театральної та хореографічної виразності для більш глибокого розуміння та втілення художнього образу в музичному виконанні.

До важливих рис особистості виконавця для успішного концертного виступу включають сумлінність, працьовитість, акуратність, ініціативність, скромність і високі стандарти від себе. Непересічне значення має здатність діяти в напрямку поставленої мети, подолання всіх перешкод та труднощів, виявлення наполегливості та цілеспрямованості, витримки та самовладання, сміливості й рішучості, а також самостійності та дисциплінованості.

Особливо важливо навчити вокаліста вмінню слухати свій внутрішній світ емоцій, самостійно знаходити індивідуальні засоби вираження знайденого та уявлених художніх образів, за допомогою відповідного комплексу вокальних та виконавських прийомів. Таким чином, поєднання музично-інтелектуальної та технічно-вокальної підготовки, осмисленого художнього задуму як основи для використання вдосконалених вокально-технічних прийомів, є важливою умовою розвитку виконавського артизму співака.

На сцені вокаліст повинен не просто імітувати почуття, а справді їх переживати. Оскільки можна відтворювати лише власні почуття та враження, без власних емоцій і думок неможливо створити автентичний образ. Чим більше ми розмірковуємо про акторський талант вокаліста, тим більше розуміємо, що ключову роль у творчому процесі відіграють уява та креативність. Уява визначається як здатність людини відтворювати в пам'яті образи минулого досвіду та перетворювати їх на нові. Під час сценічного виступу виконавець бачить те, що відбувається на сцені (зовнішній погляд), а також те, що відбувається всередині нього (внутрішній погляд). Внутрішнє бачення створює відповідний настрій, впливає на душу і викликає відповідні емоції. Такий зв'язок між внутрішнім баченням та виникненням почуттів у людини є дуже важливим.

Не менш важливе значення набуває стимулювання творчості виконавців у галузі вокального мистецтва, сприяючи їхньому розвитку як способу художнього спілкування. Це досягається через формування їх ставлення до використання образності в музичному творі як внутрішнього діалогу з автором, створення творчого спілкування між усіма учасниками виконавського процесу – викладачем, виконавцем-вокалістом, концертмейстером, колективні зусилля яких допомагають реалізувати художній образ на високому рівні артистизму. Таким чином, творчий діалог повинен виникнути між

виконавцем і слухачами, які реагують, як на рівні підсвідомості, так і у формі аналітично усвідомленої критики, на емоційність інтонацій, докладність, красу та виразність звучання, досконалість, а також на зовнішні прояви створеного образу.

Висновки. Важливе значення для покращення майстерності майбутніх професійних співаків має організація концертної діяльності та її систематичність.

Концертна діяльність являє собою динамічну систему, що складається з композиторської творчості, інтерпретації виконавця та активної участі слухачів. Унікальність концертної діяльності полягає в рівні майстерності музиканта, структурі виступів і систематизації аудиторних виступів.

Вагомим чинником удосконалення концертно-виконавської майстерності є сценічний артистизм. Формування артистизму – це складний, багатовимірний процес, підґрунтям якого є розвиток у співака-виконавця здатності до осягнення задуму автора твору, «заглиблення» в його почуття, роздуми й переживання, розкриття сенсів, що закладені у творах, здатність до їх особистісної художньої інтерпретації, та її втілення довершеними виконавсько-технічними прийомами та засобами виконавської виразності, що у підсумку зумовлює потужний вплив на формування сценічного іміджу вокаліста.

Список використаних джерел

1. Акопян Л. О. Концертна діяльність : організація та проведення : [Навчальний посібник]. Київ : КНУКіМ, 2012. 240 с.
2. Бондаренко О. М. Мистецтво естради : теорія та практика : [Навчальний посібник]. Київ : Видавничий центр «Академія», 2006. 336 с.
3. Гнидь Ю. П. Історія українського музичного виконавства : [Навчальний посібник]. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. 448 с.
4. Гребенюк Н. Є. До проблеми формування вокально-виконавської діяльності як вида художньої творчості. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : Зб. наук. праць, Харків : ХНУМ. Вип. 3. С. 16–21.
5. Жилко Н. В. Особливості організації концертної діяльності в Україні. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2015. № 2 (114). С. 122–127.
6. Ткаченко Т. В. Розвиток вокально-виконавської майстерності студентів мистецьких спеціальностей у закладах вищої освіти. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2023. Вип. 60. Том 1. С. 264–269.

ВОКАЛЬНА АРТИКУЛЯЦІЯ ЯК ВИРАЖАЛЬНИЙ ЗАСІБ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ СПІВАКА

Фу Жуаньжуань, Березова Т. О.

У статті звертається увага на особливе значення вокальної артикуляції у вдосконаленні вокальної техніки, розкритті сценічного образу. Опанування вокальною артикуляцією безпосередньо відноситься до виразності вокального виконання. Без навичок виразної артикуляції неможлива підготовка професійного вокаліста.

Ключові слова: вокальне мистецтво, вокальна артикуляція, виразність виконання, вокальна техніка, вербальні засоби.

Вокальне мистецтво здійснює вплив на слухача як засобами музики, так і засобами поезії. Перед виконавцем постає необхідність «зануритися» у поетичний світ вокального твору, зрозуміти його зміст, образність та інтонаційно-ритмічну організацію. Текст у вокальній музиці, безумовно, є одним із головних художніх і виконавсько-вербальних засобів. Поетичний текст надає вокальній музиці не лише програмності сприйняття, але й вимагає від співака обов'язкового знання особливостей засобів вокальної техніки, таких, як орфоепія, артикуляція та дикція.

Питання вокальної артикуляції як важливого аспекту виконавчої майстерності співака розглядалося у працях таких вчених: В. Антонюк, Д. Люша, М. Микиші. У вокальній практиці питаннями вдосконалення звукопромислової культури мовлення займалися А. Бондаренко, М. Барнич, М. Вороний, А. Гладишева, Н. Грицан, Т. Запорожець, В. Максимова, О. Наконечна та інші.

Розгляд педагогічних джерел показує нам, що в них започатковане розв'язання поставленої проблеми, тобто вокальна артикуляція розглядається як – важлива якість особистості співака. Однак, розуміння вокальної артикуляції як виразального засобу вокальної техніки співака потребує висвітлення.

Мета статті – розглянути сутність поняття «вокальна артикуляція» як важливий виразальний засіб у вокальному виконавстві.

Вокальна артикуляція – це процес формування звуків мови за допомогою рухів мовних органів. Цей процес визначає звуковий характер мови і допомагає утворенню слів і фраз.

Робота над артикуляцією нерозривно пов'язана з роботою над вимовою тексту. У пісні ясне слово називають душею музики (М. Мерсенн). Вже у 1592 році Л. Цакконі зауважував: «До всіх достоїнств, якими повинен володіти вокаліст, відноситься ясна

вимова слів. Без гарної вимови співак відбирає у слухача велику частину чарівності, яку спів надає словам, та виключає, таким чином, силу виразності. Якщо слова не почуті з ясністю, то немає жодної різниці між людським голосом і звуком кларнета і гобоя» [3].

Згідно з Г. Фанштейном, який є автором трактату, що можна вважати зібранням правил *belcanto*: «Слово – це тіло, звук – душа. Спів без чистого, зрозумілого та благородного вимовлення вже припиняє вважатися співом – це лише звуки без думки та змісту» [8].

Невимушеність, раціональність та економічність органів мови (співу), їх підпорядкування роботі органів дихання та резонаторів є надійною умовою правильної артикуляції.

До звукоутворюючих органів мови включають: губи, язик, щелепи, зуби, тверде і м'яке піднебіння, малий язичок, горло, задню стінку зів та голосові складки. Активну роль відіграють: голосові зв'язки, язик, губи, м'яке піднебіння, малий язичок, нижня щелепа. Пасивну роль виконують: зуби, тверде піднебіння, задня стінка зів та верхня щелепа. Всі разом вони утворюють артикуляційний апарат. Його роботу називають артикуляцією.

Мовна артикуляція складається зі звуків, які чергуються та в межах слова або фрази безперервно змінюють один одного. Зупинка цього потоку звуків зумовлена необхідністю зробити вдих або виділити ті чи інші слова як засіб виразності. Зміст фрази залежить не лише від змісту, а й від інтонації, обов'язковим елементом якої є мелодика мови. Емоційність, з якою вимовляються слова, передається через мелодіку, акцент, темп, зміну тембру [4].

Оратори та драматичні актори досягають чіткості мовлення шляхом перебільшеного вимовлення слів, що набувається спеціальним розвитком артикуляційних м'язів та певним розтягненням у часі приголосних, затримкою на них. Співак не має такої можливості, бо це призведе до скандування, до порушення кантиленного звучання голосу.

Багато педагогів дослівно розуміють відомий вислів: «Співати потрібно, як говориш». Вони вважають, що оскільки спів є протягнутою мовою з фіксованою висотою кожного складу, то співати треба, не роблячи різниці між мовним та вокальним словом. У той же час доведено, що артикуляційні структури в мовленні та співі не співпадають. Тому цей вислів можна трактувати як природність, пряmlinійність, ясність і чистоту вокального мовлення, яка робить його схожим на звичайне мовлення [2].

Як говорив А. Хіллер: «Добре вимовлене – наполовину заспіване. Це правило варто було б написати в усіх школах співу на всіх чотирьох стінах. Із всіх цілей, що

складають стремління співака, ні одна не буде досягнута, якщо у нього не можна буде розібрати слів».

Але щоб передавати зміст слів, вміти зв'язувати слово і думку в одне ціле, потрібно навчитися свідомо володіти технікою формування звуків. «Співак, творчо зливаючи текст із музикою, створює художні образи, і успіх створення їх залежить не тільки від якості музики й тексту, але й від талановитості виконавця, ступеня його володіння технікою співу та технікою мови» [7].

Вокальна вимова сприяє чіткості та виразності слова та має свою специфіку. Як правило, голосні формуються максимально ясно, а приголосні звучать чітко та енергійно, але без зайвої різкості. Найголовнішим у підході до вокально-мовної артикуляції будь-якої мови є знання та дотримання законів фонетики та правил вокальної орфоєпії.

Орфоєпія (орθος – «правильний», грец. επος – «мова», «мовлення») – це розділ мовознавчої науки, що вивчає сукупність правил про літературну вимову.

Співацька орфоєпія відрізняється від розмовної тим, що у вокальній дикції слова організовані ритмічно та звуковисотно. Спів у академічній манері не можна розглядати як розтягнуту на певних звуках мову, оскільки голосовий апарат співака вирішує інші завдання. Вірно тембральнозabarвлений вокальний звук вимагає особливого положення і пристосування гортані, довжини глотково-ротового каналу, яка визначена для кожного типу голосу, більш широко відкритого рота і такої форми ротоглоткових порожнин, яка сприяла б поширенню звукової енергії в зовнішньому просторі [5].

Кожен педагог, обираючи певні голосні або склади у процесі вокальної підготовки, має на меті поліпшити якість звучання голосу та знайти оптимальні умови для розвитку найбільш красивого тембру голосу. Із перших кроків навчання вчитель прагне знайти найбільш влучні голосні для виявлення всіх можливостей голосу.

Існує механізм, який пов'язує роботу голосового тракту з роботою артикуляційного апарату – це механізм імпедансу.

Деякі голосні звуки завжди мають більший імпеданс у порівнянні з іншими. За ступенем зростання імпедансу голосні можна розмістити приблизно в такому порядку: **А - О - Е - У - І**. В усіх випадках **А** має найменший імпеданс, **І** та **У** – найбільший. Якщо при цьому врахувати гучність, то можна сказати, що звук **А** є найгучнішим, але має найменший імпеданс, **І** та **У** – найменш гучні, але мають найбільший імпеданс [9].

Спів – єдиний вид музично-виконавського мистецтва, де музичне втілення органічно поєднується з виразним донесенням мовного тексту. Перед голосовим апаратом стоїть завдання не лише формування красивого співочого тону, вмілого збереження його протягом всього діапазону, а й одночасно ясного і чіткого вимовлення

поетичного тексту. Видатні співаки всіх національних шкіл співу вміло поєднують ці якості. Але нерідко не лише початківці, а й видатні співаки спотворюють чіткість вимови тексту, або в інтересах чистоти і ясності слова порушують вокальну лінію.

Виправлення проблем з артикуляцією є суттєвою для поліпшення дикції, що означає чітку та виразну вимову, правильний і красивий наголос на кожній голосній та приголосній окремо, а також на словах, фразах та словосполученнях загалом. Виконання спеціальних вправ зі звуками голосних та приголосних, а також скоромовок може бути корисним і допоможе досягти чіткої та виразної дикції.

Систематичні заняття дозволять артикулювати так, щоб зберегти єдність роботи гортані, а разом з нею і єдиний вокальний тембр. Крім оволодіння та освоєння техніки артикуляції в співі, виконавцю необхідно забезпечити хорошу їх розбірливість, дикційну ясність у поєднанні з високою якістю вокального тону. Співаки повинні освоїти спеціальний вокальний принцип вимови приголосних звуків. Така умова є найважливішим виконанням вокальної музики.

Приголосні, які свідомо використовують як забарвлення, несуть смислове навантаження для підкреслення внутрішнього значення фрази, мають особливе значення. Тому варто приділити особливу увагу правильності їх вимовлення.

Кожен приголосний звук потребує чіткої координації артикуляційного апарату, а якщо це дзвінкий приголосний (В, З, Б, Д, Л і ін.), то і гортані, оскільки вони мають визначену висоту тону. Менш гучні приголосні, наприклад глухі (П, К, Т, С, Ф, Ч, Ш тощо), щоб бути чутними на рівні з дзвінками, повинні вимовлятися з більшою інтенсивністю, енергійно та звучати більш дзвінко за рахунок наступного за ними голосного. «Співак, який привчився до мистецтва твердої вимови приголосних, – радить А. Агрикола, – завжди можна буде краще зрозуміти здалеку, навіть якщо він співає не дуже голосно, ніж іншого, який кричить на повну міць, але при цьому нечітко й недостатньо твердо вимовляє приголосні» [6].

Перебільшення приголосних у співі є необхідним, але має регулюватися залежно від акустики. «Чим просторіше приміщення, тим докладніше і виразніше треба вимовляти слова, але не збільшуючи силу голосу», – вважає Хіллер. Наприклад, якщо в просторних залах з великою реверберацією перебільшення є потрібним, то в невеликих приміщеннях подібна вимова буде гіперболізованою, що призведе до спотвореного втілення художнього образу твору.

Художньо-образний зміст вокального твору як цілісне явище виникає на основі взаємодії діалектично пов'язаних між собою музичного та поетичного компонентів. Зважаючи на те, що ці дві складові тільки у своїй єдності закладають основу створення виконавцем художньо-образного змісту твору, проблеми виховання співацької

майстерності зв'язують не тільки з якісним мелодійно-вокальним інтонуванням, а і з донесенням до слухача образної змістовності поетичного тексту.

Таким чином, артикуляція є елементом вокальної техніки співака та важливим засобом художньої виразності у співі. Музичне втілення художнього змісту вокального твору здійснюється такими виражальними засобами, як розвинена динамічна палітра голосу, тембр, чіткість і виразність промовляння літературного тексту. Якість дикції вокаліста залежить від інтенсивності роботи артикуляційного апарату, злагодженої та узгодженої взаємодії артикуляційних органів.

Вокальна артикуляція допомагає передати емоції та виразність під час виконання музики. Чітка артикуляція дозволяє аудиторії розуміти слова пісні, відчувати глибину почуттів та насолоджуватися вокальним виконанням. Важливо правильно працювати над диханням, розміщенням голосових зв'язок, а також різними аспектами вокальної техніки, щоб досягти високого рівня виконавської майстерності.

Список використаних джерел

1. Антонюк В. Г. Постановка голосу: навчальний посібник для студентів вищих музичних навчальних закладів. Київ: Українська ідея, 2010. 68 с.
2. Гладішева А. О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність : навчальний посібник. Київ : [КДІТМ], 1996. 201 с.
3. Карпось В. А. Основні положення з теорії співу: навч.-метод. посібник. Луцьк: Вежа, 2003. 202 с.
4. Красовська Л. О. Роль дикції у вокальному виконавстві. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2007. № 2. С. 74–81.
5. Люш Д. В. Розвиток і охорона співацького голосу. Київ : Муз. Україна, 1988. 142 с.
6. Микиша М. В. Практичні основи вокального мистецтва. Київ: Муз. Україна, 2002. 90 с.
7. Откидач В. Естрадний спів та шоу-бізнес : навч.-метод. Посібник. Вінниця : Нова книга, 2013. 368 с.
8. Пляченко Т. М. Методика викладання вокалу: навч.-метод. посібник. Кіровоград: КДПУ, 2005. 80 с.
9. Хоменко А. Б. Постановка голосу : навч.-метод. посіб. [А. Б. Хоменко, В. І. Коробка, В. М. Курсон, Н. В. Крутько]. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2011. 128 с.

РОЗДІЛ V

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО В КУЛЬТУРНО- ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ

ТАНЕЦЬ ЯК ЗАСІБ МІЖЕТНІЧНОЇ ВЗАЄМОДІЇ В КИТАЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

ВАН ЇН

У статті досліджується роль танцю як засобу міжетнічної взаємодії в китайській культурі. Аналізується історія танцю в Китаї та його вплив на спілкування та взаєморозуміння між різними етносами. Особлива увага приділяється традиційним танцювальним формам та їх символіці, що сприяють збереженню культурної спадщини та спільному діалогу між народами.

Ключові слова: танець, китайська культура, міжетнічна взаємодія, спілкування, символіка, традиція.

У світі, особливо у багатонаціональних країнах, міжетнічна взаємодія відіграє значну роль у формуванні соціомистецького ландшафту. Китай як одна з найбільших і культурно різноманітних країн надає унікальний майданчик для вивчення впливу етнічних відносин на формування суспільного середовища. У історії Китаю міжетнічні взаємодії мають тривалу традицію [4; 9]. Дослідження стародавніх періодів дозволяє зрозуміти, як формувалися багатолічність та культурне багатство країни через контакти різних етносів.

Аналіз наукової літератури [3] спонукає нас узагальнити, що багатонаціональний склад населення Китаю робить значний внесок у різноманітність соціо-художніх виразів. Етнічні традиції, мови, релігії та мистецтва створюють багатий ландшафт, що відображає культурну спадщину різних спільнот. Разом із тим сучасна динаміка міграції, глобалізації та соціальні зміни представляють виклики для міжетнічної взаємодії у Китаї. Проте ці зміни створюють нові можливості для обміну культурними цінностями та зближення різних етнічних груп.

Отож стає зрозумілим, що міжетнічна взаємодія в Китаї істотно впливає на зміст соціомистецького ландшафту країни. Вивчення цього питання не тільки сприяє кращому розумінню культурної спадщини Китаю, а й надає цінні уроки для інших багатонаціональних суспільств.

Сьогодні питання міжетнічних відносин та культурної взаємодії привертають дедалі більше уваги дослідників [1; 2; 3; 4; 8]. У Китаї, де співіснують різноманітні

етнічні групи, танець може бути важливим засобом стимулювання міжетнічної взаємодії. Тому, якщо розглядати китайський танець через призму означеної проблеми, можемо стверджувати, що він є унікальним засобом для стимулювання та підтримки міжетнічної взаємодії.

Ми знаємо, що історія Китаю налічує безліч етнічних груп, кожна з яких зробила свій внесок у формуванні багатой культурної спадщини. За цих обставин традиційні танцювальні висловлювання стали ключовим елементом культурного обміну, відбиваючи унікальні риси кожної етнічної групи [5]. Як говорить Чжан Гомін [6], танець у Китаї є багатограним та різноманітним. Відтак, кожна етнічна група відображає у мистецтві танцю власний набір танцювальних традицій, у яких відбиваються їх історія, вірування та звичаї. Цей мозаїчний характер танцювальної спадщини є мостом для взаєморозуміння та поваги.

Водночас можемо констатувати, що через танець відбувається і соціокультурна взаємодія. Свідченням цього є безліч танцювальних заходів, таких як фестивалі та концерти, що збирають учасників та глядачів різних етнічних груп, створюючи платформу для обміну досвідом та творчістю. Чжан Юй [7] зауважує, що сьогодні існує низка успішних івентів, спрямованих на використання танцю для зміцнення міжетнічних зв'язків. Прикладами цього є різноманітні проєкти, на кшталт навчання традиційним танцям у місцевих школах та організація спільних танцювальних майстер-класів, які активно сприяють взаєморозумінню та толерантності.

Таким чином, танець у Китаї не тільки є мистецтвом та розвагою, а й потужним засобом міжетнічної взаємодії. У його ритмі розкриваються тисячолітні традиції, поєднуючи людей різних культурних та етнічних фонів у гармонії та взаєморозумінні. Ця гармонія через танець відображає багатство культурної спадщини та є ключем до зближення й взаємної поваги у різноманітному суспільстві Китаю.

Серед багатогранності етнічних груп Піднебесної нашу увагу привертає населення – *Монголи* (蒙古族). Монгольське населення Китаю має багату історію та культуру. Вони мають унікальну культуру, мову та звичаї, які відрізняють їх від інших етнічних груп у Китаї. Монголи мають глибоке коріння в історії Китаю і відігравали важливу роль у формуванні культурного мозаїчного вигляду країни. Їхні традиції, музика, одяг та свята є важливою частиною культурної спадщини Китаю.

Монголи, будучи представниками однієї з численних етнічних груп у Китаї, приносять унікальні танцювальні традиції в контекст міжетнічної взаємодії. Монгольські танцювальні традиції справді роблять свій унікальний внесок у міжетнічну культурну спадщину Китаю. Танці відіграють важливу роль у вираженні та збереженні культурних особливостей, і монгольські танці не виняток. Вони часто відображають історичні події, звичаї та повсякденне життя монгольського народу. Ці танці можуть використовуватись у різних культурних заходах та фестивалях, сприяючи зміцненню зв'язків між різними етнічними групами у Китаї. Міжетнічна взаємодія через танцювальні висловлювання також сприяє розумінню та повазі різноманітності культур у межах країни.

Наш огляд сфокусується на монгольському танці, виділяючи його роль зміцнення зв'язків між етнічними групами в Китаї та загалом формуючи соціомистецький ландшафт.

Свій розгляд даного типу танцю ми розіб'ємо на певні *блоки*: культурні особливості; спосіб збереження ідентичності; події, пов'язані з даним танцем та співучасть; роль монгольського танцю у сучасних ініціативах.

Першим блоком виступають культурні особливості танцю.

Монгольський танець відіграє ключову роль у вираженні та збереженні унікальної культури етнічної спільноти монголів у Китаї. Цей традиційний вид мистецтва тісно пов'язаний із способом життя монгольського народу та відображає їхню історію, звичаї та цінності [8].

Однією з особливостей монгольського танцю є використання символічних рухів і жестів, які передають історичні події, легенди та повсякденні моменти життя монгольського суспільства. Костюми, які використовуються в монгольських танцях, також є важливою частиною цього мистецтва, вони часто відображають традиційний монгольський одяг та прикраси.

Монгольський танець, що представляє культурний спадок монголів, слугує ще й засобом міжкультурного обміну у межах багатонаціонального Китаю. Він часто відображає пасторальне життя, пов'язане зі скотарством та природою, а традиційні костюми, музичні інструменти та рухи танцю передають унікальні риси монгольської культури.

Другим блоком є танець як спосіб збереження ідентичності.

Монгольський танець втілює в собі засіб, за допомогою якого монголи виражають свою історію, міфологію та традиційні обряди. Цей мистецький вираз

стає невід'ємною частиною культурного доробку монгольського народу, який служить передачі та утриманню його специфічних цінностей.

Монгольські танцюристи через свої рухи та хореографію можуть відтворити ключові історичні події, переплітаючи їх із міфологічними елементами. У цьому контексті кожен танець може розповісти свою унікальну історію, відтінюючи та вражаючи слухачів і глядачів.

Крім того, монгольські танці не лише розкривають історію, але й утілюють традиційні обряди та обрядові дії. Це дозволяє спостерігачам зануритися у глибини культурної спадщини монгольського народу та розширити своє розуміння його життя та вірувань через мистецтво танцю. Тож він дійсно стає засобом, через який монголи висловлюють свою історію, міфологію та обряди. Ця форма мистецтва сприяє зміцненню колективної пам'яті та впізнаваності культурних традицій.

Третім блоком виступають танцювальні події та співтовариства.

Монгольські танцювальні події, зокрема фестивалі та змагання, є майданчиком для зустрічі та взаємодії представників різних етнічних груп. Ці заходи не лише демонструють багатство монгольської культури через танці, але й створюють простір для спілкування, обміну досвідом та сприяють розумінню й повазі до різноманітності етнічних спільнот.

Участь різних етнічних груп у таких подіях сприятиме підтримці та сприянню культурному різноманіттю, а також поглибленню взаєморозуміння між ними. Це також може сприяти розвитку толерантного та відкритого суспільства, де кожна етнічна група має можливість виявити свою унікальність та внести свій внесок у спільний культурний ландшафт.

Четвертий блок обумовлює висвітлення ролі монгольського танцю у сучасних ініціативах.

Сучасні програми, створені задля міжетнічної взаємодії Китаю, активно включають монгольський танець. Монгольський танець, з його унікальною енергією та красою рухів, знаходить своє втілення в різноманітних сучасних ініціативах. Він став складовою частиною культурних подій, фестивалів, виставок та навіть спортивних заходів. У світі сучасного мистецтва монгольський танець відіграє важливу роль, привертаючи увагу до культурної спадщини цієї країни.

Однією з основних рис цього танцю є його віддзеркалення традицій, і водночас, його здатність адаптуватися до сучасних реалій. Монгольські танцюристи часто використовують традиційні елементи у сучасних постановках, що робить їх виступи унікальними та захоплюючими.

Цей вид мистецтва також стає важливим елементом у популяризації монгольської культури серед китайської молоді та інших спільнот. Через виступи, майстер-класи та інші форми взаємодії з глядачами, монгольський танець сприяє збереженню традицій та підтримці інтересу до цієї культурної спадщини.

Також варто зазначити, що монгольський танець сьогодні використовується в різних сферах, включаючи фітнес та рухові практики, які популяризують його як форму фізичної активності та спосіб самовираження.

Усе це дозволяє монгольському танцю залишатися актуальним та привабливим у сучасному світі, відіграючи важливу роль у збереженні та просуванні культурної спадщини Китаю.

Отже, монгольський танець в Китаї відіграє важливу роль у збереженні та сприянні взаєморозумінню між різними етнічними групами. Це своєрідний міст між культурами, який сприяє розвитку толерантності та взаємоповаги. У місцевих спільнотах в Китаї, де проживає монгольська меншина, традиційний монгольський танець часто використовується як засіб вираження ідентичності та утвердження культурних корінь. Виступи і майстер-класи з монгольського танцю сприяють збереженню мови, обрядів та інших традицій цієї етнічної групи. Зокрема, у школах та громадських заходах монгольські танці можуть стати засобом популяризації та взаєморозуміння між різними етнічними групами. Вони створюють можливість для обміну культурним досвідом та встановлення позитивного спілкування.

Таким чином, монгольський танець в Китаї виконує функцію не лише збереження культурної спадщини, але й стає важливим інструментом для побудови позитивних відносин між різними етнічними групами в країні, створюючи простір для поваги, діалогу та збагачення культурного досвіду.

Список використаних джерел

1. Величко В. В. Міжрегіональна співпраця України з Китаєм: історичний спадок і актуальне сьогодення. Науковий вісник Дипломатичної академії України. 2007. Вип. 13. С. 180–190.
2. Кефен Ван. Поступальна історія китайського танцю. Шанхай: Народне Видавництво, 1989. 389 с.
3. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність*: матеріали XVI міжнародної наукової конференції, 30 листопада 2022 р. Київ–Львів–Торунь: Liha-Pres, 2022. 260 с.

4. Лю Цяньгун. Культура КНР. Пекін: Міжконтинентальне вид-во Китаю, 2015. 212 с.
5. Цзінь Сінь Сінь. Традиційна культура її роль у розвитку освіти Китаю. URL: <http://surl.li/sckvi>
6. Чжан Гомінь. Традиції народного танцю в Китайській Народній Республіці. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*, 2019. № 67. С. 82–86.
7. Чжан Юй. Методика засвоєння національних мистецьких традицій у процесі фахової підготовки майбутніх вчителів музики і хореографії : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Суми, 2021. 226 с.
8. Шень Цзяньбо. Особливості народного танцю в Китайській Народній Республіці. *Культура і мистецтво: актуальні дискурси: матеріали I Студентської наукової конференції (3 листопада 2021 р., м. Суми)*. Суми, 2021. С. 81–82.
9. Jonathan Fenby. *The Penguin History of Modern China. The Fall and Rise of a Great Power 1850 to the Present*. London: Penguin, 2019. 848 p.

ЗНАЧЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА В СИСТЕМІ ЖИТТЄВИХ ЦІННОСТЕЙ ЛЮДИНИ

Ван Пенчен

У статті висвітлюється роль життєвих цінностей у формуванні особистості сучасної людини; аналізується хореографічне мистецтво у контексті складової загальнокультурних цінностей; розглядається актуальність аксіологічного дослідження хореографічної культури на сучасному етапі.

Ключові слова: життєві цінності, ціннісні орієнтації, аксіологія, хореографічне мистецтво.

Ще з давніх часів, у процесі свого історичного розвитку людина пізнавала світ, у якому живе. Під впливом певних факторів формувалася система життєвих цінностей. У стрімкому сучасному світі головними критеріями є швидкий темп життя, ритм, трансформація суспільства і свідомості самої людини. Але ті життєві орієнтири, ті пріоритетні цінності, за якими живе особистість, залишаються вічними у всі періоди розвитку людства.

У ХХІ столітті науки, які досліджують проблеми історії культури та суспільств, орієнтовані на Людину. Це зумовило зростання інтересу у всьому світі у філософській, культурологічній, соціологічній, історичній думці до різностороннього осмислення духовності різних народів, їх споконвічних цінностей. Це стає чудовою можливістю відновити зв'язки із минулим та визначити перспективи майбутнього [3, с. 52].

У концепції науки культурології хореографічне мистецтво розглядається у системі загальнолюдських цінностей, оскільки танець виступає як потужна сила збереження етносу будь-якої країни – її самобутності, культурних традицій, обрядової культури, самоідентифікації тощо. І головним елементом цього процесу виступає народний танець. Саме він є засобом формування духовних основ та цінностей особистості.

Хореографічне мистецтво за своєю природою може відігравати роль духовних орієнтирів у людському житті. Ціннісні орієнтації певної особистості пов'язані із закріпленням у колективній свідомості системи певних етнокультурних архетипів і танцювальне мистецтво народу, якому належить та чи інша особистість, цьому сприяє [3, с. 64].

З погляду аксіології, науки про цінності, за своєю художньо-естетичною сутністю хореографічне мистецтво багатогранне. Як філософська теорія цінностей, аксіологія будує ціннісну систему творчості, мистецького феномену та психологічного здоров'я. Саме через емоції танцю людина компенсує негативні переживання. Естетичні цінності хореографічного мистецтва дають можливість візуально спілкуватися із танцювальними образами. Це допомагає трансформувати негативні емоції у позитивні, а також сприяє усвідомленню власної цінності.

Сучасні філософи розглядають аксіологію із здатністю людської свідомості фіксувати і відображати значення реальних, уявних об'єктів, духовних чи матеріальних для задоволення своїх інтересів. Хореографічне мистецтво за своєю природою є мистецтвом синтетичним, тож досить важливим є погляд аксіології танцю на духовне збагачення національно свідомої особистості [4, с. 54].

Аксіологія хореографічного мистецтва сприяє збереженню високих художніх цінностей, кращих зразків класичного, народного, бального, сучасного танців. Розуміння світових шедеврів мистецтва хореографії, практичне оволодіння танцювальною мовою будь-якої країни, своєрідною манерою і стилем виконання сприяє формуванню творчого досвіду особистості у ціннісній багатогранності етнокультурних і історичних традицій танцю.

Загалом, аналізуючи хореографічне мистецтво через призму аксіології, ми можемо зазначити, що цінності виступають майже завжди провідною складовою сутності сучасної людини майже в усіх розвинутих країнах світу. У залежності від того, наскільки глибоко занурені у життя людини ціннісні пріоритети хореографічного мистецтва, відбувається її особистісний внесок у розвиток суспільства. А також власне життя особистості наповнене смыслом і реальним гуманістичним змістом [4, с. 55].

Різні втілення життя знаходять свої відображення у кожному виді мистецтва у притаманній саме цьому мистецтву художній формі. Так, провідною базою літератури є слово, музики – звуки, живопису – кольори. «Серцевиною» хореографічного мистецтва стало тілесне, пластичне втілення почуттів людини, її переживань; зображення художніх образів та характерів через різноманітні виражальні засоби.

Основною базою мистецтва танцю є музично-організовані, образно-виразні, умовно-символічні рухи людського тіла. Загалом, пластиці людини притаманна образна виразність. Особливості характеру та життєві цінності індивіда проявляються у тому, як він жестикулює, рухається, тілесно реагує на інших людей чи на ситуації [1, с. 90].

Ці характерні елементи та граційні комунікації можна визначити як пластичні мотиви чи пластичні інтонації. Вони, безумовно, мають хореографічну цінність. Музично-організовані, іноді умовні та образно-модельючі рухи тіла танцівника є

базою мистецтва танцю. До того ж, вони спрямовують творчо розвинену особистість і на здоровий спосіб життя, і на якісну модель її діяльності.

Жест, міміка, пластика – це емоційна реакція на події, своєрідне візуальне втілення почуттів. У створенні пластичної історії значну роль відіграють вид діяльності, побут людини, географічне положення, відносини у соціумі, традиції та обряди, ритуальні дії, естетичні ідеали та інші цінності певної культури [1, с. 92].

Аксіологія хореографічного мистецтва включає в себе і самі танці, і науку їх запису, і творчість балетмейстерів, наукові дослідження в галузі хореографії та соціокультурну цінність мистецтва танцю. В усі часи втілення засобами танцю цінностей певної культури сприяло її візуалізації та осмисленню. А також, формує світоглядні та естетичні зв'язки конкретної людини з соціальним середовищем.

Багато провідних культурологів, мистецтвознавців та педагогів минулого і сучасності у своїх працях підкреслюють актуальність аксіологічної характеристики хореографічного мистецтва. Неокантіанець Р. Лотце наприкінці XIV століття був одним із засновників аксіології у якості самостійної галузі філософії. Він трактував поняття «цінності» як синонім поняття «значущість». Його наступник Г. Коген розвинув ідею свого попередника і трактував цінності як поняття «безумовного», тобто у сенсі мети та морального блага [5, с. 98].

Д. Дьюї як засновник напряму прагматизму вибудовує свою натуралістичну версію аксіології, яку називає прагматичний інструменталізм. Згідно з нею, все корисне, яке виступає інструментом успіху, може вважатися цінним. Також проблема цінностей є основною у філософських дослідженнях антропологів XX століття Г. Плеснера, М. Шелера, А. Гелена та інших.

Саме за М. Шелером, «цінності» – сфера феноменального і визначається через практичний досвід. Він стверджував, що завдяки актам духовної діяльності чи творчості можливо зануритися у світ цінностей, тобто у аксіосферу культури.

Науковець Г. Плеснер зазначав про приналежність людини одночасно до сфери духовного і природнього. Він розглядав аксіологічний постулат цілісності людського буття, у якому поєднується дух і тілесність [5, с. 99].

Якщо звернутися до історичних процесів, які відбувалися у світі, певні аксіологічні проблеми завжди мали місце як у попередні епохи, так і на сучасному етапі. Тому природньо, що пошук цінностей (духовних, моральних, етичних, культурних тощо) відбувається у суспільній свідомості як реакція на зміни у культурних парадигмах. Тож, в періоди загального знецінення духовних традицій естетичні питання цінностей є дуже актуальними для людей XXI століття.

Визначення цінності традицій хореографічної культури спирається на аксіологічне розуміння природи культурних традицій, обрядів та звичаїв, основна сутність яких втілюється в історико-генетичних умовах. Саме дякуючи аксіосфері хореографічного мистецтва передається у спадок культурний і суспільний досвід для подальшого розповсюдження. Також відбувається й певна символізація художньо-естетичної свідомості [2, с. 14].

Занурення особистості у художньо-естетичну діяльність якісно сприяє формуванню у неї індивідуального ціннісного відношення до аксіосфери танцювального мистецтва. Посилює цей процес не тільки удосконалення пластично-хореографічних, але й розумових та естетичних здібностей людини, яка займається хореографією. Це збагачує хореографічну лексику, розвиває почуття, уяву і фантазію, загальну культуру.

Доцільність аксіології у хореографічному мистецтві незаперечна. Вона виступає необхідною умовою формування цілісності людської особистості, яка займається хореографією. Творча людина є активним учасником формування естетичних та морально-етичних доміант у суспільстві. Хореографічне мистецтво, завдячуючи аксіології, транслює культуру певного народу як дорогоцінну спадщину у світовий простір [1, с. 94].

Однією із яскравих форм вияву і збереження національних цінностей та традицій, культурної пам'яті певного народу є народна хореографія, яка створювалася впродовж різних історично-культурних періодів. Маючи дуже довгу історію, танцювальне мистецтво з часом набуло статусу феномену художнього втілення. Він насичений драматургією, цікавими сюжетами, оригінальною стилістикою. При цьому різноманітні самобутня етнокультура певного народу практично зберігається.

Вітчизняні мистецтвознавці та культурологи (К. Балог, В. Авраменко, В. Верховинець, К. Василенко, В. Литвиненко, Ю. Станішевський та багато-багато інших) завжди проявляли великий інтерес до історико-культурного феномену народного хореографічного мистецтва. Свої дослідження вони присвятили відновленню хореографічних традицій у народному танці. Безсумнівно, що митці Китаю, моєї рідної країни, також займалися цією проблематикою, а саме: Сісі Я, Чжан Юй, Кефен Ван, Чжан Гомін та інші.

Тож, у будь-яку історико-культурну епоху традиції хореографічного мистецтва завжди були носіями світоглядних та естетичних сенсів певної етнокультури. Ці традиції вирізняються системою тілесно-пластичних образів, які пов'язані із символами світосприйняття, а отже і з певними духовними цінностями людини. Саме через

народні традиції танець демонструє основу внутрішньої свободи людини і одночасно зображає зовнішній світ через пластичні танцювальні образи [1, с. 94].

Сучасний період розвитку світової культури значно актуалізує народне хореографічне мистецтво. Його характерною рисою виступає традиційно-орієнтований характер та насиченість прообразною символікою. Особливого значення набуває вивчення зв'язків хореографічних традицій із життям певного етносу – його уявленнями, ритуальною та святково-обрядовою сферами тощо. На танцювальній сцені з'являються образи, які виступають посередниками у культурному діалозі між різними архетипами і символікою народної хореографії.

Тому, з огляду на реалії сучасності, необхідно створювати підґрунтя для повноцінного сприйняття традиційних цінностей різних народів, культур, соціальних груп в мистецьких, освітніх та духовних сферах. І єдиною цінністю, яку б сферу життя ми не розглядали, самою значущою для людини і будь-якого суспільства є **цінність людського життя**. Розуміння цього напряму залежить від рівня внутрішньої культури людини і відповідає умінню робити моральний вибір заради власних цінностей і ідеалів.

Список використаних джерел

1. Кіндер К. Р. Антропоморфні символіобрази в українській танцювальній культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 1. С. 90–95.
2. Лопуга О. І. Духовна культура сучасної української молоді: Соціально-філософський аспект: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.03. «Соціальна філософія та філософія історії»: Одеса, 2016. 21 с.
3. Ліндсі Д. Коротка історія культури: від первісного суспільства до доби Відродження / пер.з англ. Віри та Лесі Герасимчуків. Київ: Мистецтво, 2020. 431 с.: іл. (Алетей).
4. Полухтович Т. Моральні цінності в житті людини. *Науковий вісник Східноєвропейського Національного університету ім. Л. Українки*. Філософська антропологія та філософія культури. Вип. 11. 2013. С. 54–59.
5. Ручка А. О. Цінності і смисли як компоненти соціокультурної реальності. *Смислова морфологія соціуму* / за ред. Н. Костенко. Київ, 2012. С. 91–123.

ВПЛИВ ЕТНІЧНИХ МЕНШИН КИТАЮ НА ФОРМУВАННЯ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ ПІДНЕБЕСНОЇ

Ван Шичжан

У статті висвітлюється питання впливу різних етносів на формування танцювальної культури Китаю. Етнічна фольклорна спадщина Піднебесної характерна своєю самобутністю і тривалою історією етнічних спільнот, які населяли території Китаю; відіграє важливу роль у формуванні самоідентичності та світогляду китайського народу.

***Ключові слова:** фольклорна спадщина, танцювальна культура, етнічні меншини, національні особливості.*

Розвиток китайського національного танцю як важливої складової фольклорної спадщини Піднебесної відбувався від одного покоління до іншого, від епохи до епохи. У сучасному вигляді народний танець Китаю – це комплекс традиційних основ, збереження і вивчення яких є пріоритетним. Для кожного народу фольклорний танець є самим розповсюдженим. Він найкраще демонструє національні особливості кожної країни та кожного народу.

На думку багатьох дослідників, сусідство різних етнічних груп дуже впливає на формування фольклорного танцю. Від культурно-історичних, регіональних особливостей та соціальних умов життя залежить колорит танцювальної культури певного народу. Виникненню і формуванню танцювальних стилів із різними національними особливостями сприяє те, що різні етноси мають різну релігію, історію, народні звичаї та живуть у різних умовах [2, с. 215].

Автентичний фольклорний танець має традиційні, притаманні тільки певній місцевості, рухи, костюми, ритми тощо. Він виконується у звичному для певної етнічної групи природному середовищі. Фольклорні танці міцно пов'язані з народними традиціями і виникли у той період, коли побутували відмінності між танцями простого китайського народу і танцями вельмож.

Впродовж багатьох століть формувалася найдавніша культура Китаю, який є країною багатонаціональною. Вона є взірцевою для Кореї, Монголії, В'єтнаму та виступає своєрідним культурним орієнтиром для цих східних країн. З'являючись поступово, склалися різноманітні стилі етнічних танців, які залежали від способу

життя певних етнічних груп на території Китаю, своєї самобутньої історії та релігії. Велике значення мали накопичені звичаї, природне середовище їх існування [3, с. 81].

Однією із національних меншин Піднебесної є корейський народ. Він проживає в основній своїй масі у китайських провінціях Ляонін, Дзилінь, Хейлунцзян. Етнос народу Кореї відомий своїми стародавніми культурними традиціями. Він славиться своїм танцювальним мистецтвом та співом. Самими відомими фольклорними танцями корейців, які дійшли до сучасників у спадщину, є Танець монаха. Танець довгого барабана та Танець збору урожаю.

За чотири тисячі років своєї цікавої історії та становлення культури, корейці набули своєрідного характеру – скромного, працелюбного та щирого. Саме ці національні прояви втілюються у їхньому народному танці. Звичка переносити речі на своїй голові досить розповсюджена у корейців [3, с. 82].

Враховуючи цю особливість, корейські танці мають певні характеристики у способі переміщення виконавців. Це проявляється у відносно малій рухомості верхньої частини тіла задля балансу і швидких, дрібних рухах ніг. Ще однією специфічною особливістю корейських танців є використання дихання під час виконання. Воно наче продовжує рух танцівника і супроводжує крики, згинання і розгинання колін та втілюється усім тілом. При цьому рухи рук здійснюють різні хвилі, дуги та кола.

По праву, корейські танці вважаються фольклорною спадщиною багатоетнічного Китаю. Один із самих розповсюджених етнічних танців є Танець журавля. Корейський народ журавлів вважають символом чистоти і щастя. Вони захоплюються їхніми красивими і граційними рухами, наслідуючи їх у своїх танцях – «кроки журавля», «середні кроки журавля», «політ журавля» тощо. Навіть для своїх національних костюмів корейці обрали білий колір, що символізує журавлів [3, с. 82].

Ще однією етнічною групою, яка проживає на території Китаю є народ дай. Він займає південну частину провінції Юньнань Дайського автономного району і має дуже довгу історію свого розвитку. Він славиться оригінальними, автентичними народними танцями з втіленням природи. Сьогодні найпопулярнішими фольклорними дайськими танцями є Танець гагуан, Танець павича, Танець барабану ніг та багато інших.

Це красиві танці, які вибудовуються на витончених позах та рухах і мають своєрідний чуттєвий стиль виконання. Національним тотемом для дайської етнічної групи є Павич, якого цей народ вважає своїм символом успіху, щастя і прекрасного.

Однією із специфічних рис дайських танців є те, що у виконавців дуже гнучкі і рухомі суглоби, які вигинаються у різних напрямках. Завдяки цьому, виконуються унікальні «три повороти». Для демонстрації внутрішньої сили танцівників використовуються пружні поштовхи долонь і їх перевертання. При цьому стегна гнучко рухаються з боку і бік, формуючи поступово позу «три повороти» у динамічній проекції. Самим специфічною рисою дайських танців є тремтіння тіла виконавців згори до низу [1, с. 61].

Наступною етнічною групою, яка населяє землі Піднебесної і поповнила фольклорну спадщину Китаю є народ уйгури. Вони населяють регіони, розташовані недалеко від Шовкового шляху, що сприяло становленню танцювальних фольклорних традицій уйгурців. Танцювальні форми цього етносу достатньо збагатилися, дякуючи культурним і торговельним зв'язкам з іншими народами – персами, арабами, індійцями та турками.

В уйгурських танцях спостерігається унікальне поєднання різних музичних ритмів і танцювальних стилів. До того ж, на самотність танцювального мистецтва уйгурів мав великий вплив іслам як одна із провідних релігій. Свої танцювальні традиції уйгури органічно пристосували до норм ісламської релігії, яка, як правило, не вітає танцювальні видовища. Це проявилось у елегантних та скромних танцювальних рухах [1, с. 62].

Біля півніжжі Тибетських гір проживає стародавній тибетський народ із своїми традиціями та фольклорними надбаннями. Танці тибетців міцно пов'язані з обрядами буддистської релігії та несуть ритуальний характер. Вони є значимою складовою релігійних церемоній. Ці танці втілюють у собі історичний зв'язок із своєю автентичною і духовною спадщиною та сьогодні є культурною формою свого мистецького самовираження.

Внутрішню гармонію та душевний спокій символізують медитативні та неспішні рухи тибетських танців, що є важливою складовою буддистського світобачення. Атмосферу медитації створюють звуки дзвіночків, труб та ритмічні удари барабанів, що супроводжують тибетські танці. Про важливість балансу між духом і тілом нагадують плавні та зосереджені рухи танцівників.

У багатьох тибетських фольклорних танцях втілені духовні практики і їх бачення руху до повного просвітлення. Ритуальні складові – молитви, поклоніння, принесення у жертву – насичують танці тибетського народу. Виконавці цих ритуальних дійств-танців упевнені, що це призводить до захисту від зла та до

очищення душі. Тож, танцювальне мистецтво тибетського народу є яскравим свідченням їх віри у зв'язок духовного і матеріального світу [1, с. 64].

Кочовий і мандрівний спосіб життя з давніх давен веде ще одна етнічна група Китаю – монголи. Їх самобутні танці втілюють їх вільний, незалежний дух, який глибоко живе у культурі та історії цього народу. Монгольські танці насичені витривалістю та фізичною активністю. Ці риси є життєво необхідними людині для можливості вижити у суворих природних умовах.

Свободу, силу та гармонійне співіснування з природою символізують у танцях монгольського народу ритмічні рухи, енергійні стрибки та оберти. Фольклорні танці монголів насичені імітаційними рухами, що нагадують їзду на конях. Саме ця активність є відмінною рисою кочового життя монгольського народу. Багато танців цієї етнічної спільноти складаються з швидких та точних рухів, що є вправами зі стрільби з лука, кінні перегони чи інші сторони життя кочового люду [2, с. 217].

Іншою унікальною і самобутньою стороною фольклорних танців монгольського народу є традиційні елементи шаманських ритуалів. Вони є втіленням духовних практик і стародавніх вірувань монголів. Ці ритуали направлені були на відновлення зв'язку з предками, надприродними явищами та духами природи. У танцях ці елементи можуть проявлятися через символіку. Для цього під час танців використовувалися різні атрибути шаманських обрядів – символічні жести, костюми виконавців із натуральних матеріалів, барабани, дзвіночки тощо.

Кочовий стиль життя монгольського народу відображають і традиційні танцювальні костюми. Тож, фольклорні танці монголів є значимою складовою культурної спадщини Китаю, яка не тільки розповідає сучасним поколінням про життя певної етнічної групи, але й, зберігаючи духовні практики і традиції, насичує культуру сучасного Китаю специфічними рисами [2, с. 218].

У тісному контакті з традиційною культурою Китаю перебуває мусульманська етнічна група хуей. Зберігаючи свою вірність ісламу, танці народу хуей відрізняються унікальним поєднанням мусульманських і китайських традицій. Синтез культурного та релігійного спадку цієї етнічної спільноти значно вплинув на їхнє фольклорне мистецтво, зокрема хореографічне.

Оспівуючи гармонію між тілом і духом, танці народу хуей вирізняються граціозними і плавними рухами. Ісламські принципи скромності і покірності та китайські естетичні ідеали втілюються у танцях елегантними і витонченими рухами

виконавців. Особлива увага приділяється самоконтролю над тілом, плавності, співучості танцювальних рухів і повній синхронності з музичним супроводом. Все це разом формує відчуття духовної рівноваги і повного занурення у власний світ [1, с. 65].

Вплив ісламських ритуалів та символіки відчувається у фольклорному танці хуей. У них часто зустрічаються рухи, які символізують подяку чи молитву. У деяких танцях присутні жести, що означають звернення до святих чи поклоніння Аллаху. Все це є яскравим свідченням духовного аспекту народних танців хуей та засобом спілкування з вищими силами, в уявленнях представників цієї етнічної спільноти.

Фольклорні танці народу хуей, як правило, супроводжуються традиційною музикою. У ній органічно поєднуються народні китайські інструменти з елементами музичної культури мусульман. Танцювальні мелодії бувають як спокійними та медитативними, так і ритмічними, енергійними. Все залежить від характеру певного фольклорного танцю і підкреслює гармонію між різними культурами.

Культурний синтез танців народу хуей підкреслений костюмами виконавців. Танцівниці часто одягнені у традиційні мусульманські хустини хіджаби, прикрашені китайськими орнаментами. Довгі сукні підкреслюють витонченість і стриманість жінок народу хуей. Чоловічі костюми також містять елементи традиційного китайського вбрання [1, с. 67].

Аналізуючи етнічні меншини Китаю та їх вплив на формування автентичної і фольклорної спадщини Піднебесної, не можливо обійти увагою етнічну групу хань, яка складає майже дев'яносто два проценти населення Китаю. Національним танцем цієї чисельної етнічної спільноти є Танець Дракона. Загалом, цей танець є улюбленим для жителів всієї Піднебесної.

Під час святкування Нового року за місячним календарем, головного традиційного свята Китаю, виконують ще один національний танець народу хань – танець Лева. За віруваннями ханьського народу, Лев у новорічну ніч проганяє злих духів, приносячи у дім китайців добробут, щастя і злагоду.

Фольклорний танець Лева народу хань вважається у Китаї перлиною традиційного танцю, який дійшов до сучасних днів у вигляді культурної танцювальної спадщини з минулого. Різноманітні танцювальні колективи Піднебесної після становлення Китайської Народної Республіки включають цей національний традиційний танець у свій професійний репертуар.

Танець Лева, як правило, танцює два виконавці. Передній тримає в руках голову звіра, а його ноги втілюють передні лапи цієї тварини. Тулуб і задні лапи Лева виконує другий танцівник. Для імітації шерсті тварини його тулуб покритий золотистою тканиною. Задля реалістичної і достовірної передачі рухів Лева, Царя звірів, обидва виконавці мають бути діяти максимально злагоджено. Іноді у танці з'являється Левеня – грайливе і кумедне, якого виконує ще один танцівник.

Перераховані нами етнічні групи значно вплинули на формування багатой і самобутньої фольклорної спадщини Китаю. Їх унікальні культурні традиції, зокрема танцювальні, додали глибини культурі Піднебесної та характеризують загальний мистецький фон країни. Впродовж тривалого історичного процесу національні танці різних етнічних спільнот Китаю формувалися колективною творчістю народних мас. Втілюючи почуття і прагнення свого народу, його ідеали і цінності, поступово формувалася колоритна, різноманітна і автентична фольклорна спадщина загадкової країни Піднебесної, де кожний мистецький витвір – цінна перлина для сучасних поколінь.

Список використаних джерел

1. Jonathan Fenby. *The Penguin History of Modern China. The Fall and Rise of a Great Power 1850 to the Present*. London: Penguin, 2019. 848 p.
2. Помпа О. Д. Чинники формування народних танців. *Актуальні питання культурології*. 2016. Вип. 16. С. 215–218.
3. Шень Цзяньбо. Особливості народного танцю в Китайській Народній Республіці. *Культура і мистецтво: актуальні дискурси: матеріали I Студентської наукової конференції (3 листопада 2021 р., м. Суми), 2021*. С. 81–82.

ПОЛІМИСТЕЦЬКІ ВТІЛЕННЯ МІСТИЧНИХ ТВОРІВ МИКОЛИ ГОГОЛЯ

Гончар Д. О.

У статті розглянуто втілення містичних творів в українському мистецтві, зокрема в опері та балеті на прикладі твору М. Гоголя «Травнева ніч, або Утоплена»; здійснений аналіз містичних елементів та їх потенційного використання у хореографічній композиції для кваліфікаційної роботи.

Ключові слова: містика, українська драматургія, українська опера, український балет, Микола Гоголь.

У ХІХ столітті, під час стрімкого наукового прогресу, коли нові відкриття розширювали горизонти знань, відбувалося романтичне захоплення незвіданим. Люди прагнули до чогось більшого, ніж міг осягнути розум. Саме в цей період у літературі розквітла містика. На думку української літературознавиці Н. Висоцької, містичне перестало відображати глибинні вірування, «трансформуючись на формальний художній прийом», щоб досягти більшого ефекту [2, с. 210].

Це призвело до збагачення проблематики творів та ускладнення літературних образів, зокрема у творчості Тараса Шевченка, Лесі Українки, Нечуя Левицького, Григорія Квітки-Основ'яненка, Миколи Гоголя. Вони не лише кинули виклик традиційним поглядам на зв'язок людини з природою, а й відкрили «нічну сторону життя», наголосили на незбагненності, фатальності та силі людських пристрастей.

В українському літературознавстві тема містичного досліджувалася переважно у контексті релігійних вірувань. Іван Франко акцентував увагу на незбагненності та надприродній суті містики, стверджуючи, що її основою виступає глибинне почуття «безмежної любові, увільненої, наскільки на се дозволяла людська вдача, від примішок усього тілесного, любов до бога і до людей» [2, с. 212].

Тарас Шевченко використовував містичні елементи та образи, щоб дослідити теми кохання, смерті та долі. Образ русалки зустрічається у творчості Кобзаря найчастіше. Найяскравіше він розкривається у поемах «Причинна», «Утоплена» та «Русалка». Ці твори об'єднують не лише спільні соціальні мотиви та містичний образ русалки, а й спільний символізм. Це уособлення трагічної долі української дівчини.

Драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» – це не просто вигадка, а й відображення давніх вірувань та уявлень українців та інших сусідніх народів. Тут присутні такі постаті, як мавка, водяник, лісовик, чугайстер, перелесник, потерчата.

У праці Івана Нечуй-Левицького «Світогляд українського народу» автор досліджував давню міфологічну систему вірувань українців. Він детально описав різноманітних містичних істот, таких як русалки, вовкулаки, полісуни, відьми, домовики та упирі. Русалок Іван Нечуй-Левицький називав «богинями земної води» та стверджував, що найбільше їх живе у Дніпрі [2, с. 213].

«Конотопська відьма» Григорія Квітки-Основ'яненка поєднала у собі містичні уявлення та вірування забобонних людей у народну демонологію. Автору вдалося створити переконливий образ відьми завдяки етнографічній ґрунтовності, що досконало проявилось в описі ворожіння та інших відьомських ритуалів. У «Конотопській відьмі» він відобразив тогочасні суспільні настрої, які тісно переплетені з нинішніми подіями, зокрема ставленням українців до росії.

У гострій сатиричній манері Г. Квітка-Основ'яненко стверджує, що місцем збору українських відьом є Лиса гора неподалік від Києва, саме туди вони й літають, а от із «москалями та з російськими чортами вони, відьми, відомо, незнаються» [1, с. 41].

Та одним із найбільш містичних письменників не лише України, а й світу беззаперечно вважається Микола Гоголь. Автор майстерно використовує містичні мотиви у своїй творчості, зберігаючи при цьому їх реальну основу. У його творах майстерно переплітаються реальне життя з життям містичним, панує атмосфера загадковості та таємниці, які не може досягнути звичайна людина.

Повість «Травнева ніч, або Утоплена» входить до першої збірки М. Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки». Користуючись посадою сільського голови, староста села починає залицятися до Ганни, нареченої його сина – Левка. Парубок, прагнучи захистити наречену та помститися батьку, підговорює інших хлопців до пустощів. Але врешті йому допомагає відновити справедливість одна з русалок – загибла панночка.

Цікаво, що Гоголь для зображення містичного простору вводить головного героя у сон, про факт якого останній дізнається лише після пробудження. Таким чином сон стає ніби порталом до іншого світу, у якому можливо все, що неможливо у реальності. Варто відзначити, що прокинувся Левко опівночі, адже саме у цей час нечиста сила набуває свого розмаху. Це свідчить про те, що він має чисте серце і «утоплени» легко його відпускають [3, с. 46].

Світ гоголівських повістей, сповнений яскравих образів, динамічних сюжетів та емоційних переживань, сприймався як готовий сценарій для театральних

постановок, опер та інших сценічних творів. «Травнева ніч, або Утоплена» – один з найпопулярніших творів автора, адже він неодноразово слугував основою для балетних та оперних постановок.

Одним з найвидатніших українських композиторів того часу був Микола Лисенко. Його опера «Різдвяна ніч» (1883), написана за мотивами повісті Гоголя, мала успіх. Тому композитор взявся за роботу над «Травневою ніччю». Лібрето до «Травневої ночі» підготував драматург Михайло Старицький. Прем'єра відбулася 14 (2) січня 1885 року в Одеському оперному театрі.

Микола Садовський, засновник першого стаціонарного театру у Києві (1907), першим включив до репертуару своєї трупи «Травневу ніч», прем'єра якої відбулася в 1913 році. Він писав: «Всі ми пішли від Гоголя, це наш великий учитель. Поруч з безсмертним Тарасом Шевченком геній Гоголя завжди буде витати в нашій літературі» [4, с. 68].

Минуло більше ста років, а «Травнева ніч, або Утоплена» і досі актуальна. У далекому 1989 році на сцені Палацу «Україна» вперше з'явився балет «Травнева ніч» у постановці талановитого балетмейстера Віктора Гаченка, музику написав видатний композитор Євген Станкович.

Через 26 років постановку вирішили відродити, і 23 травня 2015 року Київський муніципальний театр опери та балету для дітей та юнацтва вразив глядачів оновленою прем'єрою балету «Травнева ніч» за мотивами повісті М. Гоголя. Фольк-балет «Травнева ніч» витриманий у жанрі ліричної комедії. Щоб підкреслити автентичність, Є. Станкович використав українські народні пісні-романси («Ой звідси гора, а звідти друга», «Ой зійди, зійди ясен місяцю») [4, с. 70].

Балетмейстер-постановник В. Гаченко використав принцип широкого залучення лексичних засобів і структурно-композиційних прийомів, він зумів органічно поєднати елементи українського народного танцю з класичною хореографією. Танець парубоцьких гулянь заснований на грайливих козачкових мотивах, у хореографії русалок та відьми переважає м'яка лірика народного романсу.

У повісті атмосфера українського села переплелася з містичними елементами, що дає балетмейстерам широкий простір для творчої інтерпретації. Це і контраст між добром та злом, і народний український танець, і використання містичних символів – усе це робить постановку незабутньою [4, с. 71]. Отже, твори Гоголя наповнені українським фольклором, у них майстерно поєднані серйозні та комічні елементи, саме це і приваблює вітчизняних митців та лягає в основу їх творів.

Список використаних джерел

1. Буйських Ю. Жіночі образи української міфології «Колись русалки по землі ходили.». Харків : КСД, 2018. 320 с
2. Висоцька Н. Містичне як прийом: постмодерні примари Хайгейтського цвинтаря [Текст]. *Поетика містичного: Колективна монографія // Упорядк. О. Червінська*. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. С. 209–225
3. Гоголь М. Українські повісті. Вид.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА. 2019. 608 с.
4. Микола Гоголь і балетна творчість українських композиторів / М. Загайкевич. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ НАН України, 2009. № 4(28). С. 68–73.

ХАРАКТЕРИСТИКА СИСТЕМИ «24 СОНЯЧНІ ПЕРІОДИ» (節氣) В КИТАЇ ТА ЇЇ ВТІЛЕННЯ У ТРАДИЦІЙНОМУ ТАНЦІ

ГО Чао

У цій статті розглядається значення «24 сонячних періодів» у китайській культурі та те, як вони зображуються в традиційних танцювальних формах.

Ключові слова: *Китай, 24 сонячні періоди, традиційний танець, культурна система, небесний екватор, сільськогосподарська діяльність, оздоровчі практики, сезонні зміни, поклоніння природі.*

Хореографія завжди була важливою складовою естетики та культури різних народів світу. Збереження традицій у хореографічному мистецтві має велике значення для китайців з кількох причин:

По-перше, хореографічне мистецтво використовується для передачі історії та культурних цінностей китайського народу. Танці, які базуються на традиційних рухах та символіках, можуть відтворити події з китайської історії, легенди та міфи, що допомагає зберегти ці характеристики та передати їх наступним поколінням.

По-друге, хореографічне мистецтво вважається важливим аспектом виконання традиційних релігійних та національних обрядів. Танцювальні вистави можуть бути частиною святкування свят, релігійних обрядів або національних урочистостей, що виконують важливу соціальну та релігійну функцію.

По-третє, хореографічне мистецтво відіграє важливу роль у збереженні культурної спадщини китайського народу. Виконання традиційних танців та створення нових вистав може допомогти підтримувати традиції та цінності в сучасному світі, що дуже важливо для збереження ідентичності культури.

У цілому, хореографія відіграє важливу роль у збереженні та передачі традицій китайського народу, роблячи його важливим елементом неповторної культурної спадщини. Одним із традиційних вважається використання у постановках елементів відтворення так званих «24 сонячних періодів».

Система «24 сонячні періоди» є важливою частиною традиційного китайського календаря та культурного способу розуміння часу. Ця система виникла близько 2400 років тому та включає 24 періоди, що відповідають різним фазам природних явищ, які відбуваються протягом року.

О. Матвієнко [2] говорить, що філософія за цією системою полягає в тому, щоб сприймати час як неперервний цикл, взаємодіючи з природою та космосом.

Кожен з цих двадцяти чотирьох періодів відображає певні зміни у природі, такі як цвітіння рослин, зрізання плодів, зміни погоди та інші. Ця система сприймає рік як повний цикл змін, які відбуваються на Землі під впливом сонячного світла та космічних впливів. Така філософія дає китайцям глибоке розуміння сезонності та циклічності природи і розвиває в них повагу до природи та загальної гармонії з навколишнім світом. Вона також вказує на важливість співжиття людини з природою та потребу у взаєморозумінні та взаємодії з нею.

Дана система базується на змінах в рослинності, погоді та активності тварин впродовж року. Вона поділяє рік на 24 рівні періоди, які відображають зміни в природі від початку весняного рівнодення до кінця зимового рівнодення. Кожний з цих періодів має свою назву, пов'язану з конкретними природними явищами, що відбуваються в цей час. Перерахуємо їх:

1. 立春 (Lìchūn) – початок весни, коли зима залишається позаду.
2. 雨水 (Yǔ shuǐ) – період вологості і дощів.
3. 惊蛰 (Jīngzhé) – пробудження комах та природи після зими.
4. 春分 (Chūnfēn) – рівнодення, коли день і ніч мають майже однакову тривалість.
5. 清明 (Qīngmíng) – час сезону чистих ясних днів, коли сільськогосподарські роботи активізуються.
6. 谷雨 (Gǔ yǔ) – період, коли дощі поливають рисові поля.
7. 立夏 (Lìxià) – початок літа і початок спеки.
8. 小满 (Xiǎo mǎn) – період, коли зернові проростають і наближаються до повної зрілості.
9. 芒种 (Mángzhòng) – час для останніх посівів.
10. 夏至 (Xiàzhì) – позначає найтриваліший день в році.
11. 小暑 (Xiǎo shǔ) – період, коли спека підсилюється.
12. 大暑 (Dàshǔ) – позначає найспекотніші дні в році.
13. 立秋 (Lìqiū) – початок осені, коли термометри опускаються.
14. 处暑 (Chǔshǔ) – кінець спеки літа.
15. 白露 (Báilù) – період, коли вологість стає більш відчутною.
16. 秋分 (Qiūfēn) – рівнодення осені.
17. 寒露 (Hánlù) – початок прохолодної погоди.
18. 霜降 (Shuāngjiàng) – період, коли роса переходить в перший мороз.

19. 立冬 (Lìdōng) – початок зими.
20. 小雪 (Xiǎoxuě) – період, коли починається снігопад.
21. 大雪 (Dàxuě) – час найсильнішого снігопаду.
22. 冬至 (Dōngzhì) – найкоротший день у році, початок світанково-вечірнього часу.
23. 小寒 (Xiǎohán) – початок найхолоднішого періоду.
24. 大寒 (Dàhán) – кінець зими, початок весняного світанково-вечірнього часу.

Таким чином ця система використовується для визначення найбільш сприятливого часу для сівби, збору врожаю, риболовлі та інших сільськогосподарських та господарських дій. Крім того, вона має велике значення в китайській культурі, в мистецтві, літературі та філософії.

Система «24 сонячні періоди» Давнього Китаю базується на традиційній китайській астрономії та філософії. Вчені та астрономи Давнього Китаю спостерігали природні явища, такі як сонячні зміни, фази місяця, ріст та зрізання рослин, зміни в температурі та погоді, і вивчали їх вплив на різні аспекти життя [1; 3; 6]. Одним із відомих вчених того часу, пов'язаних із цією системою, є Цінь Ші-У, або Цінь Зіше, який жив близько 1046–256 років до н. е. Він був відомим астрономом та астрологом і зробив величезний внесок у розвиток китайської астрономії, в тому числі у вивчення системи «24 сонячних періодів». Його праці були важливим джерелом знань про астрономію і календарі Давнього Китаю. Крім цього, інші вчені та філософи, такі як Конфуцій, також внесли свій внесок у розуміння часу, сезонів та природніх явищ, що впливали на визначення «24 сонячних періодів» [6]. Завдяки їхнім спостереженням та вивченням, система «24 сонячні періоди» стала важливою частиною культурної та наукової спадщини Давнього Китаю.

Назва «Jiéqì» (節氣) (або «Двадцять чотири сонячні періоди») походить із китайської мови. Вона складається з двох ієрогліфів: «節» означає «свято» або «фестиваль», а «氣» означає «повітря» або «тривання» [1]. Разом ця назва вказує на певне періодичне свято, яке відзначається в певний час року відповідно до сонячного календаря. Таким чином, «Jiéqì» вказує на періоди, коли відбуваються певні природні явища та зміни, і їх назви відображаються в календарі та культурі традиційних китайських свят.

Основні особливості та сутнісний зміст системи «24 сонячні періоди» в Китаї включають наступні аспекти:

Астрономічні явища:

Кожен з «24 сонячних періодів» відповідає певним астрономічним феноменам, таким як різниця в довжині дня та ночі, сонячні затемнення, рівновага між сонячною енергією та земною атмосферою, а також зміни в положенні сонця на небі. Вони є важливими для роботи наших екосистем і впливають на наші життя. Ці періоди можуть бути використані для прогнозування погоди, визначення часу посіву та врожаю, а також для навігації в морі та на суші.

Природний цикл:

Кожен період позначає початок певного природного феномену, наприклад, цвітіння квітів, зерноспій, розпушування листя та інші природні явища.

Сільськогосподарські традиції:

«24 сонячні періоди» були важливим календарем для сільськогосподарської праці в Китаї. Кожний період вказував на певну роботу в полі, таку як посадка, поливка, вирощування та збір врожаю. Так, «24 сонячних періоди» використовуються в китайському календарі як важливі фази для сільськогосподарських робіт. Ці періоди відображають природні зміни, такі як розпускання бруньок, початок опадів чи початок жнив. Вони були використані для планування сільськогосподарських робіт та врожаїв у Китаї з давніх-давен. Ці сонячні періоди є важливим елементом китайського календаря, який допомагає сільському господарству в різних регіонах Китаю вирішувати питання землеробства та сільського господарства відповідно до природних циклів.

Культурні свята та традиції:

Кожен «Jieqi» супроводжується святами, обрядами та традиціями, підтримувачи та відзначаючи різні релігійні, соціальні та культурні події. Наприклад, весняний «Jieqi» відзначається святом Китайського Нового року, а літній «Jieqi» може бути часом для традиційних святкувань дня довгожителю або дня сім'ї. Кожен період має свої власні обряди та свята, які відображаються в різних регіонах Китаю, що сприяє збереженню традицій та спільноти.

Загалом, система «24 сонячних періодів» в Китаї глибоко вплетена у культурні, соціальні та працелюбні аспекти життя китайців, відображаючи взаємозв'язок між природою, людьми та традиціями. Саме за цих обставин її досить часто відображають і у мистецтві танцю.

У китайському традиційному танці «Jieqi» (節氣) втілюються через спеціальні хореографічні постановки, які відображають особливості та характеристики кожної з

цих двадцяти чотирьох періодів у році. Танцівники зазвичай використовують рухи, жести, костюми та музику, щоб виразити зміни природи, ставлення до них та зміни в житті людей, що виникають у зв'язку з кожним «Jieqi» [4]. Тому «24 сонячні періоди» (節氣) в танці відображає взаємозв'язок між природою, людьми та культурним спадком, а також відтворює різноманітні аспекти життя та традицій у китайській культурі.

Традиційний китайський танець, пов'язаний із «24 сонячні періоди», може стати виставою, де на сцені відтворюються різні етапи року, що відповідають цим періодам. Як стверджує Чень Яньфан [5], танцюристи можуть використовувати різні рухи та образи, щоб показати зміни природи, які відбуваються протягом року, від весняного цвітіння до зимових морозів. Такий танець може також використовувати традиційні костюми та музику, щоб створити аутентичну атмосферу, пов'язану з китайською культурою.

Підкреслимо, що хореографія, присвячена «24 сонячним періодам» у китайському традиційному танці, може бути вражаючим та виразним викладенням кожного етапу циклу природних змін. Ця хореографія має за мету відтворення елементів природи, погодних умов та різних стадій росту рослин протягом року. Наведемо деяку детальну характеристику хореографії, якою вона може бути у даному контексті:

Весняне рівнодення:

Рухи тіла: плавні, легкі рухи, що символізують пробудження природи та нове народження. Міміка: яскраві вирази обличчя, що відображають радість та свіжість.

Початок грози:

Рухи тіла: енергійні, стрімкі рухи, що імітують дощ та блискавку.

Міміка: виразне обличчя, що передає напругу та потужність природних явищ.

Початок літа:

Рухи тіла: повільні, граціозні рухи, що втілюють спокій та красу літньої пори.

Міміка: усмішки та погляди, що виражають радість від тепла та сонця.

Середина літа:

Рухи тіла: динамічні рухи, вказівники на польоти птахів та життя на фермі.

Міміка: вирази обличчя, що відтворюють різноманітні аспекти роботи в полі.

І у такому дусі можна продовжувати далі, адаптуючи рухи та міміку для кожного сонячного періоду окремо. Додатковими елементами до танцю можуть бути:

Музика: використовується традиційна китайська музика, щоб підкреслити національний характер вистави. Костюми: одяг учасників відтворює елементи природи, від квітів і листя до сонця та дощових хмарин.

Насамкінець, хореографія має завершуватися гармонійним об'єднанням усіх етапів, що символізує вічний цикл природних змін. Такий танець не лише надає краси виставі, але й передає глибокий зв'язок із сезонами та повагу до природи в китайській культурі.

Отже, використання «24 сонячних періодів» в хореографії Китаю віддзеркалює традиційний китайський світогляд, який покладає акцент на гармонію з природою та впровадження циклічних законів природи у щоденне життя. Кожен сонячний період в танцювальній виставі відображає циклічність природних явищ, що допомагає глядачам краще розуміти та поважати природу в її неперервному русі. Рухи тіла та міміка в хореографії не лише передають фізичні аспекти кожного періоду, але й виражають емоції, пов'язані зі змінами в природі. А використання традиційної китайської музики та автентичних костюмів сприятиме збереженню та передачі культурної ідентичності через хореографічне мистецтво. З іншого боку така хореографія сприятиме розвитку екологічної свідомості, вказуючи на важливість збереження природи та розуміння взаємозв'язку між людиною та оточуючим середовищем.

Загалом, використання «24 сонячних періодів» в хореографії Китаю є виразом глибокої поваги до природи, витонченим мистецтвом та засобом передачі культурних цінностей через мову танцю.

Список використаних джерел

1. Китай – країна великої культури. URL: <http://www.nbu.gov.ua/node/4683>. (дата звернення: 29.01.2024).
2. Матвієнко О. Філософія Стародавнього Сходу: навчально-методичні рекомендації. Навчально-методична серія «КАФЕДРА ФІЛОСОФІЇ»; [Ужгород. нац. ун-т; Ф-т сусп. наук; каф. філософії]. Ужгород: В-тво УжНУ «Говерла» 2020. 48 с.
3. Унікальна культура Стародавнього Китаю. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/11279/>. (дата звернення: 11.01.2024)
4. 潘志涛. 中国民间舞蹈教学手册与方法. 上海: 上海音乐出版. 2001. 第331页
5. 陈艳芳. 中国传统文化对人的影响研究 语文教育[J]. 人才, 2018.
6. Wilkinson E. Chinese History: a Manual, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000, 2013.

«НАТАЛКА ПОЛТАВКА» І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО ЯК УСОБЛЕННЯ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Кортєва Д. В.

У статті розглянуто втілення жіночого образу в українській літературі, музиці, кінематографі на прикладі твору І. Котляревського «Наталка Полтавка»; здійснений аналіз основних рис головної героїні у контексті майбутнього її втілення у хореографічній постановці до кваліфікаційної роботи.

Ключові слова: жіночий образ, українська драматургія, українська опера, український кінематограф, Наталка Полтавка.

Видатні українські митці у своїй творчості надавали великого значення віддзеркаленню духовних цінностей у свідомості окремої особистості. Особливу увагу вони зосереджували на жіночих образах, які, як «берегині духовних святинь», передавали національні духовні цінності за різних умов буття. Як зауважував сучасний український письменник і публіцист Ю. Канигін у своїй праці «Шлях аріїв» «... зрозуміти до кінця народ України, «таємні» пружини його руху, його душу і мрію, можна лише уявивши в ролі «етнічного центру» жінку-матір, дружину, Берегиню – генетичне і духовне джерело всього того, що називається «українством»» [2, с. 282].

Неперевершені жіночі образи створив великий поет Т. Шевченко, який змальовує українських дівчат і жінок вродливими, тендітними, прекрасними. У Шевченківських жіночих образах щирі, теплі, сердечні почуття українців злилися воедино. У його творах образ жінки опoетизований і виступає символом самої України – прекрасної батьківщини Великого Кобзаря, яка дала йому неймовірний талант.

У своєму «Кобзарі» поет дуже душевно і з любов'ю втілює усі етапи жіночої долі: починаючи з дитячої симпатії («Ми в купочці колись росли», «Мар'яна-черниця»), дівочого кохання («Катерина», «Причинна», «Гайдамаки», «Тополя»), щасливого подружнього життя («Росли укупочці, зросли», «Сліпий»), щастя материнства («Сліпа», «Сова», «Княжна», «У нашій раї на землі»), – до зрадливого кохання («Коло гаю в чистім полі», «У тієї Катерини») та нещасливої старості («Відьма», «Сліпа», «Титарівна») [3, с. 58].

Видатний український письменник та літературознавець Б. Грінченко у своїх творах «Ясні зорі», «Серед бурі», «Степовий гість» та інших зображує образ покірної, терплячої жінки. Українська історія багата подіями, трагічно-романтичними фактами,

що досить часто ставали цікавим матеріалом для осмислення постаті жінки, її душі крізь призму художньої творчості. У п'єсах Б. Грінченка на історичну тему образ жінки є основним персонажем. Одним із таких творів є драма «Ясні зорі», основою для якої була дума про Марусю Богуславку [5, с. 232].

До появи творів Б. Грінченка українськими драматургами ХІХ століття створений значний пласт драматичних творів, де жіночі образи перебувають в епіцентрі уваги. Наприклад, М. Кропивницький створив цілу плеяду прекрасних портретів українських дівчат і жінок впродовж свого літературного життя. Цікавий образ чесної, працьовитої і рішучої Одарки втілений ним у драмі «Дай серцю волю, заведе в неволю».

Подібні риси мають й героїні творів Кропивницького «Глитай, або ж Павук» і «Доки сонце зійде, роса очі виїсть». До списку жіночих літературних образів з такими ж рисами характеру можна долучити у Катрю з драми М. Старицького «Не судилося», і Наталю з п'єси П. Мирного «Лимерівна»; і талановиту співачку *Марусю Чурай* з однойменної п'єси І. Карпенка-Карого, яка бореться за своє кохання та за визнання свого таланту; веселу, дотепну, життєрадісну дівчину *Оксану*, яка вміє за себе постояти, з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського і багатьох інших.

Усі вони схожі на уславлену Наталку Полтавку І. Котляревського – активну та вольову дівчину, здатну на самостійні вчинки та рішучі дії. Саме вона вважається одним із найвідоміших жіночих образів української драматургії.

Видатний український драматург І. Карпенко-Карий вважав п'єсу «Наталка Полтавка» І. Котляревського «праматір'ю» українського народного театру: - «... її герої наче вийшли з глибин народного життя. Це прості люди, працьовиті, високої людської гідності й чеснот. Люди з поетичною відкритою душею, з глибоким ліризмом. Та їм довелося пережити глибокі моральні драми, психологічні конфлікти, викликані соціальною нерівністю і породженим нею зіткненням протилежних інтересів» [1, с. 157].

За свідченнями сучасників, І. Котляревський для сюжету своєї п'єси використав реальний факт. У полтавському театрі, де драматург був директором, працював селянин Мефодій, який розповів Котляревському, що до нього приїхала племінниця, до якої сватається писарчук. Але дівчина не бажає за нього виходити заміж, бо чекає свого нареченого із заробітків.

Тож письменник і зобразив у своєму творі кохання бідної дівчини-селянки, яка відстоює своє право на жіноче щастя. Також до написання п'єси підштовхнули

І. Котляревського народні пісні – побутові, купальські та балади: «Лимерівна», «Брала дівка льон», «Чорна хмаронька наступає», «Ой, оддала мене мати за нелюба заміж» та інші .

Головною героїнею твору є українська дівчина Наталка, яка є уособленням народного жіночого ідеалу – ніжна, вірна у коханні, з повагою ставиться до старших, поважає свою матір. Усі інші персонажі твору говорять про неї тільки добре: - *«Золото – не дівка!.. Окрім того, що красива, розумна, моторна і до всякого діла дотепна, ще й яке у неї добре серце, як вона поважає матір свою. І шанує всіх старших за себе! Яка трудяща, яка рукодільниця, що й себе, й матір на світі держить»* [3, с. 34].

Звичайно, що така гарна дівчина привернула увагу парубків, але вона усім відмовляє, бо чекає з мандрів свого коханого Петра. Вже з її першої появи читач розуміє, що Наталка – яскрава особистість, розумна і щира. Дівчина дає гідну відсіч залицяльнику возному Тетерваковському, підкреслюючи, що добре ім'я – це все її багатство. Наталка усвідомлює власну гідність і не хоче заради забезпеченого майбутнього поступатися власним щастям.

Але заради спокою матері погоджується одружитися з нелюбом, хоч і не відмовляється від свого кохання. Дівчина готова на самопожертву, щоб заспокоїти стареньку матір. Така ситуація була дуже типовою для українського села XVIII–XIX століття, коли бідну дівчину сім'я примушувала або ж вона сама жертвувала своїм коханням, щоб забезпечити злиденне життя родини.

Проте, покійна в одній ситуації, Наталка здатна і до рішучих дій. Коли її Петро нарешті повертається, вона твердо виступає проти звичаїв і заявляє, що краще у води Ворскли кинеться, ніж стане дружиною возного. Дівчина, протестуючи, сприймає одруження з ним як кріпацтво. У цьому проявляється її негативне ставлення до кріпацьких відносин [4, с. 59].

В образі Наталки Полтавки І. Котляревський реалістично змальовує високі розумові та моральні якості низів суспільства того часу. Наталка – образ цілком позитивний, у той час як образ возного показаний у сатиричному плані. Це відчувається не тільки у її поведінці, а й у мові. А мова Наталки багата, співуча, красива – вона часто використовує влучні і дотепні народні прислів'я та приказки.

В образ цієї героїні І. Котляревський втілює найкращі риси української дівчини – щирість, скромність, доброту, вірність коханому, любов до рідних. А ще драматург підкреслює її рішучість і наполегливість. Притаманні їй людські цінності роблять Наталку Полтавку улюбленицею багатьох поколінь читачів і глядачів.

Яскравий образ Наталки Полтавки є свідченням того, що драматургія першої половини ХІХ століття прагнула вирішувати проблеми позитивної героїні. Фактами живої дійсності драматурги, з одного боку, стверджували духовну красу простої жінки із народу, з іншого – показували, що тільки та героїня твору заслуговує на повагу і наслідування, яка вийшла із народу; яка втілює його мрії і сподівання, його життєві ідеали [1, с. 157].

П'єса Івана Котляревського «Наталка Полтавка» та образ її головної героїні завжди були джерелом натхнення для творчих людей. Безліч митців – композиторів, художників, хореографів та режисерів – черпали своє натхнення з цього твору. Багато українських композиторів писали музику до «Наталки «Полтавки».

Однією з найпопулярніших українських опер, написаних за мотивами твору І. Котляревського «Наталка Полтавка» є однойменна опера М. Лисенка. Сам сюжет твору приваблював М. Лисенка щирою любов'ю до простих людей, гумором, оптимізмом, реалістичним зображенням побуту тогочасного українського села. Твір письменника був наповнений гострою сатирою і приваблював соціальною виразністю [4, с. 58].

Головна героїня опери – полтавська дівчина Наталка. Вона наділена найкращими жіночими рисами: розумом, чесністю, скромністю, працелюбністю і благородним характером. Її серце болить за коханим Петром, який перебуває далеко в іншій країні і невідомо, коли повернеться. Мелодією пісні Наталки композитор обрав народну пісню «Віють вітри». Це яскрава, виразна музична картина, досить проста і щира.

Опера М. Лисенка по праву вважається музичною перлиною української культури. Завдяки фольклорній музичній основі вона яскраво розкриває національний побут, типові характери та традиції українців. Сама Наталка – вольова, впевнена у собі – давно стала символом української жінки. Навіть сьогодні «Наталку Полтавку» втілюють на сценах у невеликих прифронтових містечках України, де вистава завжди отримує овації глядачів [1, с. 157].

Фабула опери М. Лисенка, емоційність багатьох сцен, цікаві ліричні та комічні персонажі у свій час викликали цікавість українських режисерів до її екранного втілення. На підставі жанрової основи твору І. Котляревського «Наталка Полтавка» відбулася органічна інтерпретація оперної вистави у кінематографічну.

Першою вітчизняною кінооперою за мотивами опери М. Лисенка вважається стрічка кінорежисера І. Кавалерідзе, знята у 1936 році. Як зазначав режисер, фільм

«Наталка Полтавка» став гарним прикладом збереження історичної театральної традиції у її постановці [1, с. 159].

Друга екранізація опери М. Лисенка «Наталка Полтавка» була здійснена у 1978 році режисером Р. Юхименком на Українській студії телевізійних фільмів.

Чудова актриса Н. Сумська створила динамічний і переконливий образ Наталки. Глядача зачарувала врода молодої актриси, якій дуже личило українське національне вбрання. Це була її перша головна роль.

Вокальні партії у кінострічці Р. Юхименка були записані видатними оперними співаками того часу – М. Стеф'юк, А. Солов'яненком, В. Любимовою, О. Чепурним та іншими. У запису також приймали участь Державний академічний український народний хор імені Г. Верьовки та один з кращих симфонічних оркестрів під керівництвом В. Гнедаша [1, с. 162].

Сьогодні вистава «Наталка Полтавка» вже давно стала візитівкою самого міста Полтава. Пишаються полтавчани і тим, що музика до опери була написана їх земляком – М. Лисенко. Навіть у XXI столітті відомі оперні пісні композитора «Ой, я дівчина Полтавка», «Віють вітри, віють буйні», «Видно шляхи полтавські», «Сонце низенько» та інші часто звучать зі сцен і телеекранів України.

Загалом, жіночий образ в українському мистецтві є дзеркалом суспільства, відбиваючи його цінності, уявлення про жіночу ідентичність та роль жінки в українській культурі, історії та суспільстві. Важливість цього образу полягає в тому, що він впливає на формування гендерної свідомості підростаючого покоління українців.

Список використаних джерел

1. Журавльова Т. Опера «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка на українському екрані//Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. URL: <https://um.etnolog.org.ua> (дата звернення: 16 березня 2024). С. 157–164.
2. Канигін Ю. Шлях аріїв. Вид-во: Арій, 2014. 528 с.
3. Котляревський І. Наталка Полтавка. Москаль-чарівник. Вид-во: Корбуш. 2020. 160 с.
4. Мех Н. О. «Наталка Полтавка» Івана Котляревського в українському мовно-культурному просторі/ «Культура слова»//Інститут української мови НАН України. № 9, 2019. С. 57-62.
5. Сапсаєнко Л. В. Образ української жінки в історичній драматургії Б. Грінченка. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. Сер.: Філологічні науки. 2014. Вип. 4.31. С. 232–236.

РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ХОРЕОГРАФІЇ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЯК ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Ростовська Ю. О.

У статті висвітлюється проблема розвитку творчої особистості майбутніх педагогів-хореографів у процесі вивчення фахових дисциплін у закладах вищої освіти; розглядається суть творчих здібностей майбутнього викладача; обґрунтовується необхідність розвитку творчого потенціалу майбутнього фахівця як динамічної структури творчої особистості; акцентована увага на єдності навчальної і творчої діяльності здобувача в освітньому процесі.

Ключові слова: *творчі здібності, творчий потенціал, творча особистість, майбутні викладачі хореографії.*

Динамічні зміни сучасного світу в усіх сферах людської діяльності призводять до зростання запиту суспільства на формування творчої особистості, здатної до створення та сприймання інновацій у будь-якій сфері. Саме від творчих та креативних фахівців, які здатні досягнути успіхів у своїй діяльності завдяки певним індивідуальним і типологічним рисам, залежить розвиток суспільства.

Усе це зумовлює створення умов, важливих для формування і самореалізації кожної особистості. Одним із пріоритетних напрямів вищої освіти в Україні є розвиток творчого потенціалу студентської молоді, збагачення їх духовного світу; набуття ними соціального досвіду, знань, практичних навичок; розвиток їхніх здібностей, формування сучасного світогляду, заснованих на найцінніших надбаннях вітчизняної та світової культури [1, с. 128].

Вища хореографічна освіта України впродовж останнього десятиліття зазнала суттєвих змін. Цьому посприяла нова культурна і освітня політика нашої країни. Сьогодні система підготовки майбутніх фахівців-хореографів розвивається у педагогічних університетах. Пріоритетним напрямком їх освіти є не лише певні знання та вміння (загальні та фахові компетентності), а й розвиток особистості, здатної вільно і самостійно творчо мислити і діяти.

Від того, яким буде сучасний викладач хореографії, на скільки творчо він працюватиме з майбутніми танцівниками і навчатиме їх основам хореографічного

мистецтва значною мірою залежить рівень освіченості, вихованості і духовної культури підростаючого покоління. Парадигма сучасної хореографічної освіти як в Україні, так і за її межами ґрунтується на залученні студентської молоді до активної та різнобічної творчої діяльності, створенні сприятливих умов для самовираження і самореалізації особистості, збагачення та розкриття її творчого потенціалу у процесі творчості у галузі хореографічного мистецтва [5, с. 151].

Розвиток творчого потенціалу майбутнього педагога-хореографа є чи не найважливішим завданням кожного закладу вищої освіти. Як динамічна структура особистості, творчий потенціал включає у себе комплекс індивідуальних творчих здібностей, які виявляються і розвиваються у творчій діяльності, а також комплекс психічних новоутворень особистості протягом життя. Він базується на уявленні і фантазії, асоціативних зв'язках, багатствах інтуїтивних процесів, емоційному розмаїтті та емпатійних почуттях, які здійснюються у процесі творчої діяльності [2, с. 73].

Творчий потенціал особистості – складна структура, що включає у себе емоційну культуру, генетично задане обдарування, широку загальнокультурну ерудицію, світогляд людини, її образне мислення, здатність моделювати різноманітні способи творчої діяльності. Загалом, творчість – це процес створення суб'єктивно нового, що базується на здатності породжувати оригінальні ідеї та використовувати нестандартні способи діяльності [1, с. 129].

У філософській, педагогічній та психологічній літературі приділяється багато уваги визначенню поняття «творча особистість». Більшість авторів погоджуються з думкою, що *творча особистість – це індивід, який володіє високим рівнем знань, має потяг до нового, оригінального.*

Для творчої особистості її творча діяльність є життєвою потребою, а творчий стиль поведінки – найбільш характерний. Головним показником творчої особистості, її найголовнішою ознакою вважають наявність **творчих здібностей**, які розглядаються як *індивідуально-психологічні здібності людини, що відповідають вимогам творчої діяльності і є умовою успішного виконання* [4, с. 37].

Хореографічне мистецтво як одне із видів художньо-творчої діяльності створює сприятливі умови для розвитку творчих можливостей майбутнього викладача хореографії у закладах вищої освіти. За тривалий період хореографія сформувала цілу систему специфічних засобів і прийомів, що сприяють розвитку творчого потенціалу майбутніх педагогів-хореографів. Тобто, виховання танцювальним мистецтвом зорієнтоване на всебічний розвиток особистості молоді людини, що значно

розширює можливості для активного формування і удосконалення творчих якостей майбутнього фахівця [6, с. 26].

Формування творчого потенціалу особистості майбутнього вчителя хореографії в закладах вищої освіти – складний і багатогранний процес накопичення та актуалізації творчої енергії, у результаті якого розкривається та збагачується творчий досвід, пробуджується потреба особистості у творчості, яка виявляється у реалізації власних творчих сил і здібностей; у постійному зростанні й збагаченні внутрішніх можливостей, у підвищенні своєї професійної компетентності.

Хореографічні теоретичні дисципліни, які майбутні викладачі хореографії вивчають у вищій школі, а саме: історія хореографічного мистецтва, методика роботи з хореографічним колективом, мистецтво балетмейстера допомагають здобувачам усвідомити шляхи їх залучення до хореографічного мистецтва, осмислення ними його специфіки, особливості відображення життя в хореографічних образах; дають основу для аналізу хореографічних творів, виховання естетичних смаків, їх хореографічної культури.

Виконавські дисципліни – теорія та методика класичного танцю, народно-сценічного, історико-побутового, сучасного; сценічно-виконавська майстерність хореографа, методика виконання віртуозних рухів готують майбутнього хореографа-педагога, здатного не тільки навчати бажаючих танцювальному мистецтву, розкривати їх хореографічні та художньо-творчі здібності, а й самому виконувати танець на високому професійному рівні [5, с. 152].

Кожен із видів хореографічної діяльності містить елементи творчості. Так, робота над класичними вправами як основою хореографічної грамоти є необхідною умовою для розвитку виконавської майстерності, координації рухів та пластичності. Оволодіння класичним танцем, його подальше використання як виразного засобу у процесі створення хореографічних композицій вимагає розвитку уяви, що опирається на емоційну і образну пам'ять і є необхідною складовою формування творчої особистості.

Заняття класичним танцем збагачують особистість майбутнього педагога-хореографа, стимулюючи інтерес до професійної діяльності, сприяючи розвитку образного мислення, що характеризується здатністю створювати щось нове; дають можливість здійснювати пошук нових оригінальних шляхів вираження власного художнього задуму та його реалізації [6, с. 26].

Особливим напрямом хореографічного мистецтва, що ефективно впливає на формування творчого потенціалу майбутнього викладача хореографії є народно-

сценічний танець, який сприяє вихованню хореографічної культури майбутніх фахівців та виявленню їх творчої індивідуальності.

Народно-сценічний танець, який викладається у закладах вищої освіти як одна із основних фахових дисциплін поряд із класичним танцем, відіграє значну роль у формуванні танцівника і розвитку його творчої особистості. Вивчаючи танці різних народів, їхній стиль та манеру виконання, майбутній викладач набуває знань, необхідних для творчого сприйняття і відтворення художніх образів [3, с. 5].

Сучасний етап розвитку народно-сценічного танцювального мистецтва вимагає підготовки висококваліфікованих педагогів, що володіють високим рівнем творчого потенціалу; які досконало володіють навчальним матеріалом, мають достатній рівень підготовки і можуть у практичній діяльності передати національні особливості танців різних народів.

Народно-сценічний танець як предмет навчання, є однією з профільних дисциплін спеціального циклу. Запропонований закладами вищої освіти здобувачам-хореографам теоретичний і практичний навчальний матеріал передбачає вивчення фольклорних танців, виконання їх у сценічному вигляді з метою формування у майбутніх викладачів хореографії творчого підходу до проведення занять та створення танцювальних композицій [5, с. 153].

Вивчення основ народного танцю допомагає усвідомити велике значення народної творчості у виникненні і становленні різних видів і форм хореографічного мистецтва. Освоєння багатства і різноманіття народної хореографії удосконалює творчі здібності майбутніх викладачів хореографії. Чим глибше і ґрунтовніше знання фахівцем народної творчості, тим цікавіша і продуктивніша його творча діяльність [1, с. 130].

Особливість народного танцю полягає в осмисленні найрізноманітніших елементів народної хореографії і їх використання у формуванні творчо мислячого виконавця. Дисципліна «Теорія і методика народно-сценічного танцю» передбачає освоєння техніки виконання народних танців, розвитку акторських здібностей; знайомить майбутнього викладача-хореографа із національною, пластичною і музичною культурою народів світу, що, у свою чергу, формує гармонійно розвинуту, духовно збагачену, творчу особистість.

Класичний та народно-сценічний танці поряд із оволодінням мистецтвом балетмейстера є вагомими засобами на шляху професіоналізації майбутнього

педагога-хореографа. Поєднання теорії та методики у процесі вивчення фахових дисциплін сприяє активізації психічних процесів здобувачів вищої освіти [1, с. 131].

Єдність навчальної та творчої роботи передбачає набуття знань і формування наукового світогляду, розвиток пізнавальних та творчих здібностей, вироблення культури розумової праці. Виховання пізнавального інтересу, постійне збагачення науковими знаннями сприятиме акумуляції творчої активності з подальшим її застосуванням у майбутній творчій діяльності.

Навчаючи здобувачів хореографічному мистецтву з орієнтацією на високі показники сформованості творчого потенціалу, на заняттях застосовують творчі завдання, інноваційні та інтерактивні технології; створюють сприятливі умови для комфортного перебігу навчального процесу з урахуванням індивідуального підходу до кожного здобувача. Це значною мірою формує та збагачує творчу особистість майбутнього викладача хореографії [2, с. 74].

Основними завдання теоретичного курсу фахових дисциплін є ознайомлення здобувачів із системою класичного танцю, із національною культурою, багатством танцювальної та музичної творчості різних народів, а також специфікою формування і розвитку методики викладання хореографічних дисциплін.

Завданнями практичних курсів є розвиток професійних якостей майбутніх педагогів-хореографів, їх музичності, виразності виконання, емоційності та артистичності, вироблення танцювальної техніки, здатності до інтерпретації художнього образу, вміння передавати характер, стиль і манеру виконання. Дуже важливе значення мають заняття у студентському хореографічному колективі, які пробуджують у майбутніх хореографів творчий початок, бажання креативно мислити, порівнювати мистецькі явища і факти, робити висновки.

Особливе місце у процесі розвитку творчої особистості майбутнього викладача хореографії займає позааудиторна робота: концертна діяльність, участь у фестивалях та конкурсах, майстер-класах, семінарах-практикумах. Це сприятиме активному розвитку стійкого інтересу до обраного напрямку творчості та самоствердження особистості майбутнього викладача хореографії.

Проведення майстер-класів та семінарів різних жанрів мистецтва створює умови взаємообміну досвідом і майстерністю між педагогами вищої школи і здобувачами, а також творчого задоволення від вдалих експериментів, які призводять до високоякісного результату на шляху професійного становлення творчої особистості майбутнього педагога-хореографа [1, с. 134].

Список використаних джерел

1. Андрошук Л. М. Творчість як аспект формування індивідуального стилю діяльності майбутнього вчителя хореографії: матеріали всеукр. наук.-практ. конф. «Хореографічне мистецтво у контексті культурно-освітніх процесів» (12–13 грудня 2005 р.). Полтава. С. 128–134.
2. Благова Т. О. Особливості професійної підготовки майбутніх учителів-хореографів у системі педагогічної освіти. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2010. № 50. С. 72–76.
3. Зайцев Є. В. Основи народно-сценічного танцю. Вінниця: Нова книга, 2009. 413 с.
4. Ростовська Ю. О. Методика викладання хореографії у шкільних та позашкільних закладах: навч. посіб. НДУ ім. М. Гоголя, 2016. 230 с.
5. Ростовська Ю. О. Професійна підготовка майбутніх учителів хореографії у контексті формування їх педагогічних переконань. *Наукові записки*. Серія «Психолого-педагогічні науки». Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2019. № 1. С. 150–156.
6. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю. Київ: Альтерпрес, 2010. 324 с.

СПЕЦИФІКА ФОЛЬКЛОРНИХ ТРАДИЦІЙ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЧЕРНІГІВСЬКОГО ПОЛІССЯ

Цзен Лей

У даній статті проведено аналіз самобутнього танцювального фольклору Чернігівського Полісся; охарактеризовано основні танцювальні жанри, які побутують на території регіону; розкрито культурний вплив інших країн на танцювальне мистецтво Чернігівщини.

Ключова слова: *танцювальний фольклор, народні традиції, хороводи, гопак, полька, козачок.*

Людська пам'ять із давніх давен принесла до нас, сучасних українців, невичерпні скарби культурної спадщини нашого народу – звичаї та обряди, казки і легенди, пісенний та танцювально-музичний фольклор. На жаль, більшість цікавих обрядів збереглися лише фрагментарно. Але, на мальовничій Чернігівщині, у цьому заповітному куточку Полісся, самобутні культурні традиції у значній мірі збереглися. Сьогодні танцювальний фольклор Чернігівського Полісся – це органічне поєднання традиційного і новаторського, оригінального і запозиченого, в якому все взаємопов'язано та розвивається в тісній діалектичній єдності.

У перекладі з латині, «традиція» означає – переказ, звичай. Тобто, це елементи культури, які впродовж тривалого часу зберігаються та регулюють стосунки певного суспільства. Традиції хореографічного мистецтва Чернігівщини теж є колективною соціальною пам'яттю людства. Колективна хореографічна пам'ять доносить до нас стародавні форми художнього віддзеркалення світу наших пращурів у пластичних образах і дозволяє нам успадковувати принципи сучасного танцювального мислення [1].

Майже усі жанри українських народних танців яскраво побутують у районах Чернігівського Полісся. Вони відображають найхарактерніші національні риси танцювального мистецтва України і саме тому є основою української національної хореографії. Враховуючи характерні особливості народної хореографії, вивчення музичного і хореографічного матеріалу дає можливість визначити три основні жанри танців Чернігівського Полісся: *обрядові, побутові та сюжетні.*

Одними із найдавніших видів народного танцювального мистецтва, які досі зустрічаються на території Чернігівського Полісся, є хороводи. Колись їх

виконання пов'язувалося з обрядовими діями, традиційною зустріччю весни (весняний цикл танців), відзначенням літа (купальський цикл танців), зустріччю Нового року. Найпоширенішими на Чернігівщині були веснянки, гаївки, танки.

Сьогодні хороводи втратили своє обрядове значення [3, с. 109].

Більшість хороводів Чернігівського Полісся дійшли до нас у такому вигляді, що вже не можливо виокремити нашарування різних епох. Більшість українських науковців вважають це тому, що хороводи, виникаючи у різні періоди, часто формувалися за вже існуючими тоді правилами і виконували різні функції.

Хоровод є унікальним явищем народної творчості Чернігівщини. Майже усі сторони життя людей того часу охоплює зміст хороводів цього регіону. Він у трьох вимірах зображає картину світу тогочасного українця. Так, у верхньому ярусі цього хореографічного полотна розташоване сонце, небо і птахи. У середньому ми спостерігаємо родючу землю і людину на ній. Третій ярус хороводу втілює у собі таємничі глибини з їх фантастичними жителями [3, с. 111].

Фольклор Чернігівського Полісся має свій яскравий колорит, самобутній характер. Це не могло не позначитися на музичній, танцювальній та поетичній складовій хороводів. А також на їх виконавській манері. Найсуттєвішою рисою поліських хороводів є тісне поєднання танцю, ігор та пісні. Ми виявили, що в одних хороводах головною є пісня, в інших – безпосередньо ігрова дія, у третіх – на першому плані є танець.

Жанри хороводів Чернігівського Полісся умовно поділяються на групи: *хороводні танці*, *хороводи ігрові* та *хороводні пісні*. Цей розподіл відбувається з урахуванням способу вираження змісту та певних засобів виразності. На сучасному етапі хороводи Чернігівського Полісся зберігаються у репертуарах концертних програм самодіяльних та професійних хореографічних колективів регіону.

У цих хороводах втілені трудові процеси українського народу, його родинно-побутові стосунки, любов до української землі: «А ми просо сіяли», «Шевчики», «Ковалі», «Ой, гілля-гілочки», «Перепілочка», «А вже весна красна», « На Івана, на Купала» та багато інших [3, с. 114].

Побутові танці займають вагоме місце у житті та побуті українського народу. Вони виконуються на сімейних та масових святах, гуляннях. Також, вони є невід'ємною складовою багатьох національних обрядів, ритуалів та звичаїв. Особливість українського побутового танцю Чернігівського Полісся – життєдайність, емоційність та колективний характер виконання, бурхливий темперамент.

Як правило, вони супроводжуються побутовими мелодіями, у яких втілений емоційний стан виконавців, характерно образно-тематичний та ідейний зміст. У побутових танцях Чернігівщини досить рідко зустрічається текст. Виключенням є окремі викрики та примовки з триндичками частівкового плану. Зважаючи на стилістику побутових танців Чернігівського Полісся, їх розподіляють на: *метелиці, гопак, козачки, польки, кадрили* [4, с. 54].

Найстародавнішим побутовим танцем вважається метелиця, в основі якої лежить прародич-хоровод з такою ж назвою. Їх спорідненість помічена і у масовому, і в змішаному виконанні. А також, у простоті танцювальної лексики та композиції танцю. Українська метелиця починається як традиційний хоровод – повільно, адже танцюристи виконують ще й пісню.

Лексика метелиці складається з динамічних рухів, що імітують поведінку людини на холоді і яка намагається зігрітися. Використовуються вибиванці, голубці, підкуйки, прибівки, дрібушки, крутки-соло та в парі, гра в сніжки та ін. Відповідно, композиція метелиці побудована на швидкій зміні найрізноманітніших кругових фігур (коло в колі, декілька кружал, зірочки, змійки, спіралі тощо). Тема метелиці чітко вимальовується у композиції танцю. Звідси і назва: метелиця, сніговиця, віхола, хуртовина тощо.

У цьому побутовому танці зображено початок завірюхи, її найвищий вияв та поступове затухання. Танець з такою назвою побутує і у Литві, білорусі та деяких інших сусідніх країнах, які межують з Чернігівщиною. Цікаво, що всі вони, розкриваючи один і той же образно-тематичний зміст, різні за лексикою та композиційними побудовами [4, с. 55].

Одним із найпопулярніших побутових танців є гопак, який також розповсюджений і на теренах Чернігівського Полісся. Сьогодні він по праву вважається візитівкою народної хореографії України. Вірогідно, назва танцю, походить від оклику «Гоп» підчас виконання танцю та дієслова «гопати». Існують припущення, що саме від пісенних триндичок народилася назва цього танцю: «Гоп, мої гречанки», «Ой, гоп, чобітки», «Гоп, чук, баранчук» та багато інших.

Раніше гопак, який народився серед запорожців, виконувався тільки чоловіками. Тепер, залишаючись чоловічим танцем, він виконується як парний, масовий, змішаний танець з необмеженою чисельністю виконавців. Побутує гопак і в сольному чоловічому виконанні. На Чернігівщині виконується суто коловий гопак за побудовою «Гопак-коло» та ще гопак з бубнами. Лексика гопака складається із

динамічних підскоків, віртуозних обертів, карколомних підсічок, закладок, повзунців, присядок тощо. Жіночі танцювальні рухи також досить складні – усілякі різновиди бігунців, дрібушок, доріжок, поворотів, голубців та інше [2].

До слова, зразки народно-сценічних гопаків зустрічаються у видатних вітчизняних балетмейстерів П. Вірського, В. Вронського, А. Кривохижі та інших. Як і будь які інші українські танці, гопак побутує у сусідніх слов'янських країнах та у Молдові. Також, його іменем названі ансамблі українського танцю у Франції, Канаді та США.

Досить близьким за стилем та характером до гопака є ще один побутовий танець, який можна зустріти на території Чернігівського Полісся – тропак. На Поліссі побутував тропак, пов'язаний з носінням личаків, постолів: *«Бийте, дівки, тропака. Не жалійте лантів!»*. Як видно тексту пісні, цей танець виконується в основному дівчатами. Варто зазначити, що цей жартівливо-емоційний танець сьогодні не користується у сучасних балетмейстерів великою цікавістю[2].

Ще одним цікавим побутовим танцем, який знайшов своє розповсюдження на території Чернігівського Полісся, є козачок. Видатний вітчизняний дослідник української народної хореографії А. Гуменюк пов'язує його виникнення з життям козаків-воїнів. Проте, існує ще одна версія, що назва танцю походить від слова «козачок» – хлопчик на побігеньках у багатого козака, пана. Якщо не вникати у етимологію назви танцю, то варто зазначити, що він відноситься до кінця XVI-го – початку XVII ст. Це період виникнення українського лялькового видовища та вертепу, у другій частині якого головна дійова особа – козак-запорожець, що вміє грати на бандурі та завзято танцювати [2].

Танець «Козачок» виконується у масових композиціях в основному парами. На відміну від гопака, який виконується здебільшого чоловіками, козачок танцюють дівчата. Навіть побутує сольний варіант цього танцю для дівчини та для дуету. Розповсюджена лексика козачка – різноманітні поєднання бігунців, «тинків», доріжок, припадань, голубців; для чоловіків – нескладних присядок, повзунців тощо. Ще однією відмінністю від гопака є те, що козачок не має розподілу на чоловічі та жіночі масові танцювальні епізоди.

Чеський народний танець полька (від чеського «пулька», або половинка, півкроку), який був досить популярним у Європі у другій половині XIX ст., дійшов і до України. Зокрема, на території Чернігівського Полісся від був дуже розповсюдженим. На перших порах полька побутувала як бальний танець, але поступово асимілюючись та запозичивши український національний темперамент, перейшов до сільської місцевості як танець народний.

Ця нова якість цього танцю відобразилася у композиції, у музиці та у цілому ряді образно-тематичних ознак. Різноманітні мелодії польок закладають у характер танцювального руху основне лексичне ядро, яке походить від регіону побутування танцю. Діапазон руху польок дуже широкий – від легких ажурних ходів, або вибиванців до присядок, парних поворотів тощо. Зокрема, у районах Чернігівського Полісся часто зустрічаються елементи трясучок та обертів, подібних до білоруської польки [1].

Загалом, польки Чернігівського Полісся дуже різноманітні. Наприклад, цікава за своїм малюнком полька «Крутуха», у якій виконавці регулярно міняються місцями у напрямку свого руху. А полька під назвою «Зайчик», що побутувала не так давно у селі Заньки Ніжинського району, танцюється з напівприсіданнями і поперемінним відкиданням ніг назад, імітуючи рухи зайця.

Часто польки включають у себе ігрові дії. Так, у польці «Лиходій» до дівчини по черзі підводять хлопців. І з тим, хто їй подобається, вона танцює польку. Якщо ж вона всіх відкидає, до неї приводять «найстарішого діда». Майже у всіх районах Чернігівського Полісся зустрічаються польки, які супроводжуються співом, різноманітними приспівками. Частіше всього вони жартівливі і співаються дівчатами, які є дійовими особами [1].

Самою яскравою і строкатою категорією по своєму змісту на території Чернігівського Полісся є *міські танці*. Вони об'єднують у собі різні хореографічні зразки (обробку народних танців, «відтанцювання» відомих пісень, виконання за запозиченими шаблонами. Міські танці Чернігівщини представляють хореографію багатьох народів світу: від сусідніх – до тих, що населяють інші континенти. Цю групу можна умовно назвати міськими побутовими танцями, оскільки усі вони у тій чи іншій мірі пройшли через місто, випробувавши могутній вплив його танцювальної культури.

Не менш популярні на території Чернігівського Полісся були і є сюжетні народні танці. За тематичним принципом поділяються на: трудові, танці, які відтворюють явища природи, танці, у яких відображаються сімейний побут, життя людини у суспільстві, танці ліричні, героїчні, жартівливі тощо: «Мак», «Льонок», «Гречка», «Хміль», «Косарі», «Обжинки» та інші [3, с. 110].

Сьогодні на території Чернігівського Полісся нараховується більше 60 хореографічних колективів, у концертний репертуар яких входять досить багато різножанрових народних танців, які характерні для даного регіону. Це є свідченням дбайливого зберігання фольклорної танцювальної спадщини. У кожного колективу,

який несе у своїх долонях цінні фольклорні зразки, свій неповторний творчий стиль, свій неоціненний внесок у розвиток хореографічного мистецтва України.

Список використаних джерел

1. Мартинів О. О. Українська танцювальна культура у географічно-етнологічному розрізі етнохореографічних фронтирів. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 2021. № 2 (30). URL: https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30062021/7597 01 May 2021 (дата звернення: 23.03.2024).

2. Пархоменко О. М. Регіональні особливості хороводів Чернігівського Полісся у контексті українського хореографічного мистецтва: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва». Херсон. 2017. С. 108–114.

3. Перова Г. О. Наукове осмислення українського народного танцю: від витоків до сьогодення. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 190–198. URL: https://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2018_34_24 (дата звернення: 05. 03.2024).

4. Стратуленко О. Вплив регіональних особливостей народного танцю на формування хореографічного мистецтва України сьогодення. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі*: збірник матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 20–21 травня 2020 р. Київ: НАККіМ, 2020. С. 53–57.

СИМВОЛІКО-СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ

Чень На

У даній статті розглядається світоглядність символіки Китаю у контексті аналізу традиційного хореографічного мистецтва Піднебесної; його специфічних образно-символічних засобів виразності; способів передачі цінностей і смислів у китайській культурі.

Ключові слова: *символ, мова символів, хореографічне мистецтво Китаю, танець Піднебесної.*

Традиційна культура Піднебесної вважається однією із найбільш образних і символічних у світі – у ній втілена краса, природність, рівновага і гармонія Всесвіту. Китай є багатонаціональною країною з великою кількістю релігійних вірувань, які формувалися у різні епох. Хореографічне мистецтво цієї країни міцно пов'язане із значеннями, смислами, ритуалами та символами. Традиційна китайська культура – це такий спосіб буття її жителів, у якому передача цінностей і смислів переважає над культурними технологіями.

Будь який культурний феномен має свої символічні властивості, що дозволяє доносити певну інформацію. Про це стверджує наука семантика, яка надає певним знакам символізм. Ще на ранніх щаблях розвитку людства знак-образ набув великого значення. Як зазначають археологи, перші пластичні знаки виникли ще у доісторичний період. Про це свідчать зображення на стінах печер тварин, епізодів полювання чи ритуалів [3].

У системі семіотичних наук існує багатозначне поняття «символ». Ю. Лотман, видатний семіотик та культуролог писав: – *«Вільніше розуміння символу відноситься до ідеї деякого змісту, який являється загальним фоном втілення для іншого, набагато важливішого змісту»*. Своє розуміння значення символу німецький драматург Й. Гете висловив такими словами: *«Символіка обертає на ідею явище, а на картину – ідею. Проте, у картині ідея завжди залишається недосяжною і безкінечно впливаючою... І все-одно залишається невимовною, навіть будучи вираженою усіма мовами»* [4].

На ранньому етапі розвитку китайської цивілізації різноманітні рухи служили основною мовою спілкування. Це дає можливість розглядати танець Китаю як чітку

систему знаків та символів. Загалом, у перекладі з грецької мови «символ» – це умовне позначення будь-якого предмету, явища чи поняття. А також художній образ, що умовно зображає якусь ідею, думку чи почуття.

Мова тіла та його рухів – танцювальних чи побутових – належить до найвиразніших утілень людської сутності. Рухи танцю є символічними рухами, завдяки яким людина має можливість проявити себе і зобразити світ. Сам танцювальний образ символічно транслює через пластику тіла думки і почуття особистості. Це додатково призводить до пробудження у людини творчого початку, його потенціалу. У бажанні цілісного втілення дійсності, певний танцювальний образ набуває символічного характеру [2, с. 121].

Символіка танцю пробуджує підсвідомість, відображаючи внутрішні почуття, переживання та думки людини. Єдиною універсальною мовою, якою володіє все людство, є символічна мова. Символічні пози танцю, жести, рухи дозволяють людині налаштувати зв'язок з одухотвореними природними силами та духами пращурів. Проникаючи у свідомість, танцювальна мова сприймається мозком людини як система знаків.

У цьому полягає особливість, до прикладу, ритуальних танців, які є втіленням синкретичного поєднання різних кодових знаків. Розуміючи глибокий зміст жестів, поз чи рухів тіла, людина уловлює внутрішнє значення того, що відбувається. Ці символічні знаки сприймаються як певна інформація. Таким чином, через ті чи інші знаки та символи відбувається пізнання навколишнього світу сьогодні та відбувалося у минулому [2, с. 122].

Символізм виступає найвищим втіленням хореографічної культури Китаю. Танець Піднебесної має ірраціональний початок, тож передає через певні символи явища оточуючого світу. Сформувавшись дуже давно, китайські танці становлять собою систему норм, ідей та поглядів, які знаходяться поруч з народом Піднебесної впродовж всього їхнього культурного життя. Це і є причиною того, що хореографічне мистецтво Китаю належить і до минулого, і до сучасності, і буде існувати у майбутньому [3].

Мовною природою китайської хореографії виступає знаковість та образність. У танцювальному мистецтві основним матеріалом є людське тіло, яке створює візуальну форму танцювального руху. У танцях Піднебесної знак – це складне духовно-матеріальне утворення. Загалом, у витоків китайського танцю знаходяться естетичні поняття: цзин (концентрація), ци (вияв енергії) і Шен (дух). Вони

проникли у хореографічне мистецтво Китаю з трьох основних релігій країни – даосизму, конфуціанству і буддизму [5, с. 54].

Хореографічне мистецтво Піднебесної має міцні зв'язки з тисячолітньою історією та національними традиціями Китаю. Воно вбирало у себе природні основи традиційного танцю, його фольклор, елементи танців придворних, оперного китайського мистецтва, систему рухів з бойових мистецтв і філософії. В основі своєї, національний китайський танець визначається такими архетипами: молитовному до богів, бойовому (демонстрація бойової спритності), драматичному (переказ реальних подій) та сільському, де зображуються явища природи та святкуються завершення праці [1, с. 464].

Китайське хореографічне мистецтво у своїх історичних традиціях має умовний розподіл на народний і сценічний танці. Так, танці народні мали самобутню фольклорність і виконувалися у природньому середовищі. Вони будувалися на характерних для певної місцевості рухах і жестах, музичних ритмах і танцювалися у своєрідних костюмах. У той час, сценічні танці, які виконувалися у палацах імператорів різних китайських династій, відображали зміст поезії, живопису, скульптури того часу. Ці високі види мистецтва насичували хореографію Піднебесної естетичним контекстом.

Розвиток китайської класичної хореографії невинно відбувався завдяки тому, що кожна з династій Китаю привносила у нього власні стилі. Так, за часів правління династії Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.), танець ніс у собі етичне навантаження у вихованні людини. Статусу самостійного виду мистецтв традиційний китайський танець набув у періоді правління таньської династії (618–907 рр. н. е.). Сьогодні за рахунок взаємодії та впливу етнічних спільнот Піднебесної у країні відбувається суміщення та взаємодія різних культурних процесів багатьох народів та етносів [5, 53].

Хореографічне мистецтво Китаю поєднує у собі поезію душі і людського тіла. Це є своєрідним втіленням світу почуттів та переживань виконавцем. Через образ танцівника хореографія транслює його світовідчуття. Пластика і духовний світ артиста разом впливають на внутрішнє значення хореографічного твору. Наприклад, дайський танець, присвячений китайській троянді, набуває певного естетичного навантаження – образ цієї квітки, переданий через рух, символізує процвітання, скромну красу та оновлення [4].

Класична китайська хореографія побудована на єдності усього тіла артиста. Під час танцю професійні виконавці враховують кожен деталь рухів – підйом рук

вгору і опускання їх вниз, рух тіла на місці чи переміщення у просторі, поворот голови і переведення очей тощо. Особливу увагу приділяють диханню. Навіть при виконанні самого маленького поруху, танцівник контролює процес і розуміє, у який момент треба трохи відпочити або розслабитися, регулюючи своє дихання.

Різноманітні танцювальні прийоми, як наприклад, нахили, обертання і вигини усього тіла, утворюють основну форму китайського хореографічного мистецтва. Грація, витонченість і природність традиційного класичного танцю наповнена глибиною і сенсом, низкою внутрішніх складників. Особлива риса, яка притаманна китайським професійним виконавцям – це «Юнь» («внутрішній зміст»). Саме вона надає китайській хореографії тієї неповторності, якою не стомлюється захоплюватися весь світ [3].

Дуже важливими для завершення художнього образу у китайському танці є внутрішні переживання артиста, його погляд, вираз обличчя, «мова» тіла. І поряд з тим, велике значення у традиційному класичному танці Піднебесної має техніка з різноманітними рухами по колу, акробатичними та гімнастичними трюками тощо [5, с. 55].

Важливим елементом китайського хореографічного мистецтва вважається сила, яка визначає контраст між зовнішнім та внутрішнім рухом та є їх своєрідним ритмом. Для виконавського стилю китайського класичного танцю притаманний вільний ритм, який відрізняється від звичних для європейців ритмів 2/4, 3/4, 4/4. Вільний ритм китайських танців візуально краще сприймається, оскільки малюнок хореографії повністю залежить від музики. Танцівники майстерно відображають своїми рухами темп музичного твору та його динаміку. Як і музична фраза, малюнки танцю послідовно і логічно чергуються один з одним [4].

У традиційних танцях Піднебесної образи краси та досконалості точно відтворюються через символічність рухів. Поняття «образ», «ідеал» характеризують поняття «академічності» у змісті китайської хореографії. Воно виступає як духовне, досконале, абсолютне, неперевершене та ідеальне явище з глибинними духовними основами. Це проявляється у внутрішній силі виконавця, його духовності, ментальності, у зовнішньому втіленні ним емоцій у танцювальному образі через символи та знаки [1, с. 464].

Сучасне хореографічне мистецтво Китаю є втіленням традиційної ментальності всієї культури Піднебесної. Понад тисячу видів різноманітних китайських танців нараховується сьогодні. Серед них: ханський «танець дракона»,

який є символом Піднебесної, «танець лева» та «танець із червоним шовком»; монгольський танець «аньдай»; тибетський «сяньцзи»; уйгурський танець «сайнайму» та дайський «танець павича»; корейський «танець з віялами» та багато інших.

Багато китайських танців захоплюють своєю експресією, яскравістю та динамікою, виступаючи символічними відображеннями могутності великої імперії Піднебесної. Деякі танці мають глибоке смислове навантаження, віддзеркалюючи через знаки та символи духовне багатство нації, її епохальні події, релігію та філософію.

Загалом, танцювальній культурі Китаю властива унікальна здатність передавати у лаконічному вигляді із покоління у покоління дбайливо збережену культурну спадщину. Хореографічне мистецтво є хранителем цінного пласту мистецької інформації, яка простягається своїм корінням у глибину віків і у майбутньому продовжуватиме виступати символами Піднебесної [3].

Список використаних джерел

1. Вільховченко Т., Мольдерф Т. Квітка символіка у китайському танці: культурологічний вимір. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. збірник. Вип. 48. Рівно: РДГУ. Інститут культурології, 2024. С. 462–467.
2. Кіндер К. Р. Специфіка пластичного образотворення у первісному танці: символіко-семантичний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. № 2. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 120-125.
3. Леонова С. Є. Символіка тілесності у сучасній театральній хореографії (на прикладі М. Ека). URL: [file:///C:/Users/Admin/Downloads/VKhITK_2011_958\(1\)_44_6.pdf](file:///C:/Users/Admin/Downloads/VKhITK_2011_958(1)_44_6.pdf). (дата звернення: 04. 03. 2024).
4. Сучасні аспекти філософії тілесності як ключ до мови тіла. *Вісник Львівського університету*. Серія : Мистецтвознавство. - 2013. Вип. 12. С. 234–241. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU_Mistec_2013_12_25 (дата звернення: 23.03.2024).
5. Ян Сісі. Міфопоетична символіка лотоса в хореографічній культурі Китаю. *Танцювальні студії*. Вип. № 2. 2018. С. 52–60.

СОЦІОКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПРОВІНЦІЇ ЮНЬНАНЬ: ХАРАКТЕРИСТИКА ТРАДИЦІЙНИХ ТАНЦІВ.

Чжан Вейвей

У статті висвітлений соціокультурний контекст китайської провінції Юньнань – осередку численних етнічних груп; проаналізовані культурні етнічні особливості, які знаходять свої відображення у традиційній хореографії провінції; охарактеризовані народні танці Юньнань та їх значення для культури Китаю.

Ключові слова: соціокультурний контекст, традиційна хореографія, провінція Юньнань, етнічні спільноти.

Провінція Юньнань, розташована на південному заході Китаю, є унікальним регіоном, відомим своєю етнічною і культурною різноманітністю. Це місце, де перетинаються культури багатьох етнічних меншин, які зберігають свої самобутні традиції, мови та мистецькі форми. Завдяки своєму географічному положенню та історичному розвитку, Юньнань став важливим культурним осередком, де народи протягом століть взаємодіяли і впливали один на одного, створюючи унікальний соціокультурний ландшафт [2, с. 105].

Місцеві релігійні традиції, що поєднують елементи з буддизму, даосизму та анімізму, створюють багатий культурний контекст для розвитку унікальних мистецьких форм. Наприклад, в ритуалах та святкуваннях етнічних груп, таких як Бай і Дай, часто використовуються традиційні танці й пісні, що відображають релігійні та міфологічні уявлення, які передаються з покоління в покоління. Вистави, що поєднують музичні і танцювальні елементи, часто мають символічний зміст, що відображає релігійні вірування і культурні цінності.

Провінція Юньнань протягом століть була важливим культурним та торговельним центром, зокрема завдяки своєму стратегічному розташуванню на Шовковому шляху, який слугував основною артерією для обміну товарами, ідеями та культурами між Сходом і Заходом. Це розташування зробило Юньнань ключовим вузлом для взаємодії між різними цивілізаціями, такими як Китай, Індія, Південно-Східна Азія та Тибет, що суттєво вплинуло на культурний ландшафт регіону [2, с. 106].

Завдяки своєму мультикультурному середовищу, Юньнань стала осередком розвитку різноманітних мистецьких традицій, які поєднували в собі місцеві та

зовнішні впливи. Це відобразилося у народній музиці, танцях, театральних виставах та декоративно-прикладному мистецтві. Наприклад, музичні інструменти, такі як піпа (китайська лютня), та стилі виконання, які мали витоки у Центральній Азії, адаптувалися до місцевих умов і стали невід'ємною частиною культурної спадщини Юньнані.

Взаємодія різних культурних традицій, а також взаємовпливи етнічних груп у процесі історичного розвитку Юньнані створюють багатий і різноманітний мистецький контекст. Мистецтво, як форма вираження соціокультурних процесів, відображає не лише етнічні особливості, але й глибші культурні та історичні зміни, які відбувалися в регіоні [4, с. 349].

Соціокультурні особливості Юньнані охоплюють широкий спектр традиційних практик, що виявляються в святкуваннях, ремеслах, народних танцях, піснях та інших формах культурної діяльності, які зберігаються і передаються від покоління до покоління етнічними групами регіону. Ці елементи культурної спадщини є не лише важливими аспектами повсякденного життя, але й глибоко впливають на ідентичність і соціальну структуру місцевих спільнот.

Традиційні свята в Юньнані мають велике культурне значення і часто пов'язані з аграрними циклами, релігійними віруваннями або історичними подіями. Ремесла – мають глибоке коріння в традиціях кожної етнічної групи і включають в себе виготовлення текстилю, кераміки, ювелірних виробів, дерев'яних різьблень та ткацтва [4, с. 349].

Народні танці в Юньнані відрізняються своєю різноманітністю і виразністю, відображаючи різні аспекти життя й вірувань етнічних груп. Пісні є важливим компонентом культурної діяльності і використовуються для передачі фольклору, історій та легенд.

Театральні вистави можуть включати в себе традиційні історії та легенди, що виконуються з використанням специфічних костюмів і сценічних ефектів, які відображають місцеві культурні особливості. Літературні твори, зокрема усна поезія й епічні оповіді, є важливим способом збереження історії та традицій, переданих від покоління до покоління.

Провінція Юньнань відрізняється не лише своєю природною красою та різноманіттям ландшафтів, але й культурним багатством, яке включає в себе різноманітні традиції й мистецькі практики. Однією з найбільш яскравих і значущих форм культурного вираження в Юньнані є традиційні танці, які відображають унікальну комбінацію етнічних традицій, історичних впливів та природних особливостей регіону [2, с. 213].

Танці Юньнань є важливим аспектом культурного життя місцевих етнічних груп, таких як Бай, Дай, Наксі, Хані, Лісу та інших. Кожна з цих груп має свої характерні танцювальні стилі, які відрізняються ритмікою, технікою виконання, костюмами та символікою. Традиційні танці не лише слугують способом розваги і святкування, але й мають глибоке символічне та ритуальне значення, відображаючи вірування, соціальні норми і повсякденне життя їхніх виконавців.

В основному, ці хореографічні постановки часто пов'язані з важливими подіями і святами, такими як сезонні фестивалі, релігійні обряди та аграрні свята. Наприклад, у народів Дай популярним є Водний фестиваль, який супроводжується танцями, що символізують очищення та відновлення. У народів Наксі танці є частиною обрядових практик, що відзначаються на святах, які вшановують природу і предків тощо [2, с. 215].

Разом із тим, танцювальні традиції Юньнані також мають значний вплив від культур Південно-Східної Азії, що зумовлено історичними торговими шляхами і культурними обмінами. Це відобразилося в ритміці, хореографії й музиці місцевих танців, які інтегрують елементи, характерні для сусідніх країн, але зберігають своєрідність та унікальність регіонального контексту.

Умовно традиційні танці провінції Юньнань можна розділити за етнічними особливостями та стилями. Наприклад, танці *народів Дай* часто виконуються під час Водного фестивалю, який символізує очищення і новий початок. Танці Дай характеризуються яскравими, кольоровими костюмами та ритмічними рухами, що зображують сценки з життя природи й води. Виконання таких танців супроводжується веселою музикою, що додає енергії і радості до святкувань [3, с. 227].

Танці *народів Наксі* є невід'ємною частиною їх ритуалів та обрядів. Вони часто відзначаються на святах, які присвячені природним силам і предкам. Танці мають ритуальний характер, включають повільні, медитативні рухи, які символізують гармонію між людиною та природою. Специфічні рухи й хореографічні елементи часто зображують міфологічні історії і легенди.

Танці Хані демонструють динамічність й енергію, відображаючи зв'язок з природою і сезонними змінами. Танці цього народу супроводжуються музикою, що включає традиційні інструменти, такі як барабани і флейти. Характерними є ритмічні, синхронізовані рухи, що часто імітують сільськогосподарську працю або природні явища.

Величезною енергією і драматургією вирізняються танці *народів Лісу*. Вони включають в себе елементи бойових мистецтв та ритуалів. Це часто театралізовані вистави, що відображають історичні події й міфологічні сюжети. Танці Лісу мають

яскраві костюми, що підкреслюють динамічність і емоційний заряд виконання [3, с. 227].

Танці *народів Бай* часто характеризуються швидкими рухами і живою музикою. Популярним є танець «Шао Лін», який виконується під час святкових заходів і вражає яскравими костюмами та ритмічними рухами. Під час свят виконують свої танці і *народи Хань*. Їхні танці мають чіткі і ритмічні структури. Зокрема, танець «Лі Сі» символізує дружбу й є важливим елементом культурних заходів.

Народи Хуей досить часто включають у свої танці елементи бойових мистецтв і характеризуються енергійними рухами та живою музикою. А танці *народів Міао*, як правило, є частиною ритуалів і святкувань. Вони мають складні чіткі рухи, які відображають ритуальні аспекти їхньої культури.

Кожен із традиційних танців провінції Юньнань відображає унікальність культурних традицій народів, що населяють цей регіон. І разом з тим, забезпечують важливе зв'язування між поколіннями, зберігаючи спадщину через живе мистецтво. Найвідоміші хореографічні постановки з цього регіону є: «Танок метеликів» (Butterfly Dance); «Вечірка з Пінг'ю» (Pingu Evening Dance); «Танок тростини» (Cane Dance); «Сільський танок» (Village Dance); «Танок пір'я» (Feather Dance); «Танок з гарбузами» (Pumpkin Dance) та ін. [3, с. 229].

На основі вищесказаного можемо узагальнити, що традиційні танці відіграють значну роль у сучасному культурному житті провінції Юньнань, зберігаючи культурну спадщину, сприяючи соціальній єдності та розвитку туризму, а також впливаючи на сучасні форми мистецтва.

Вони є важливим елементом збереження культурної ідентичності етнічних груп, що проживають у регіоні; передаються з покоління в покоління, зберігаючи знання про ритуали, звичаї та вірування, які є важливими складовими культурної спадщини. Танці слугують живою історією, що допомагає зберігати та популяризувати культурну спадщину серед молоді та відвідувачів регіону [1, с. 186].

Разом із цим, участь у традиційних танцях зміцнює зв'язки між членами спільноти, сприяє соціальній єдності та взаєморозумінню. Танці часто виконуються під час свят і громадських подій, що створює можливості для спілкування і взаємодії різних поколінь. Це допомагає підтримувати культурні традиції живими і сприяє розвитку почуття приналежності до спільноти.

Традиційні танці Юньнані впливають на сучасні форми мистецтва, включаючи сучасну хореографію, музику і театр. Митці використовують елементи традиційних танців для створення нових інтерпретацій і творчих проектів, що допомагає

зберігати культурну спадщину, адаптуючи її до сучасних умов. Така взаємодія традицій і сучасності сприяє збагаченню культурного життя регіону.

Водночас, вони є важливим елементом туристичної привабливості Юньнані. Вони залучають туристів, які прагнуть ознайомитися з унікальною культурою і традиціями регіону. Танцювальні фестивалі та вистави стають важливими подіями в культурному календарі Юньнані, сприяючи економічному розвитку через збільшення туристичних потоків. Також вони впливають на освітній процес, оскільки танці включаються у навчальні програми для молоді. Це допомагає новим поколінням усвідомлювати важливість збереження культурної спадщини і сприяє вихованню поваги до традицій [3, с. 228].

Кожна з перерахованих етнічних груп не лише зберігає свої унікальні культурні елементи, але й впливає на загальну культурну атмосферу провінції Юньнань. Це етнокультурне розмаїття створює неповторний соціокультурний ландшафт, який виявляється у всіх сферах життя регіону, від мистецтва і архітектури до повсякденних звичаїв і традицій.

Юньнань стає своєрідним культурним мостом, де взаємодіють і збагачують одна одну різні етнічні традиції, створюючи багатошарову культурну ідентичність, яка є унікальною не тільки для Китаю, але й для світу. Традиційні танці Юньнані продовжують активно впливати на сучасне культурне життя, зберігаючи багатство культурної спадщини, зміцнюючи соціальні зв'язки, сприяючи розвитку туризму й інтегруючись у сучасні форми мистецтва [4, с. 350].

Список використаної літератури

1. Колесніченко М. В. Концептуалізація поняття «етнічність» у соціофілософській парадигмі. *Гілея: науковий вісник*: збірник наукових праць. Випуск 95. Київ : 2015. С. 185–190.
2. Lutz D. Schmadel. Dictionary of Minor Planet Names. 5-th Edition. Berlin, Heidelberg : Springer-Verlag, 2003. 992 (XVI) с.
3. Чжан Юй. Традиційний танець Китаю як предмет педагогічного дослідження та освоєння. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки, 2018. №. 163. С. 226–232.
4. Чжоу Ілей. Проблеми мультикультуралізму в освіті Китаю. *Традиційна культура в умовах глобалізації: синергія традиції та інновації*. Матеріали науково-практичної конференції (21–22 червня 2019 року). Харків: Друкарня Мадрид, 2019. С. 349–351.

ІНТЕГРАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО РИТУАЛУ ЧАЮВАННЯ ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ

Чжан Цан

Дана стаття аналізує китайське чаювання як частину культурної ідентичності Піднебесної в інтерпретації хореографічного мистецтва країни; розглядає специфічні ритуали, обряди та практики традиційного китайського чаювання; прослідковує взаємозв'язок між традиційним чаюванням і хореографічним мистецтвом в Китаї.

Ключові слова: *традиції чаювання, хореографічна культура Китаю, культурна спадщина, ритуали, церемонії.*

Важливими складовими культурної спадщини Китаю, які відображають унікальні аспекти культурної ідентичності різних народів є традиційне чаювання та хореографічне мистецтво. У китайському контексті ці дві сфери культури мають глибоке коріння, яке переплітається через століття, формуючи особливий культурний ландшафт. Взаємозв'язок між ними є яскравим прикладом того, як різні культурні практики можуть взаємодіяти та впливати одна на одну.

Сьогодні чайні ритуали стають все більш популярним об'єктом дослідження в сценічних постановках, завдяки їхньому глибокому культурному значенню і багатому символічному контексту. Ці ритуали, що є невід'ємною частиною китайської культурної спадщини, не лише зберігають традиції, але й слугують натхненням для створення інноваційних сценічних форм [1, с. 152].

Так, ритуали чаювання пропонують багатий візуальний й символічний матеріал для театральних та хореографічних постановок. Ритуальні рухи, церемоніальні атрибути, такі як чайники і чашки, а також сам процес приготування чаю стають частиною сценічної мови, допомагаючи створити унікальні художні образи і танцювальні композиції. Інтерпретація цих ритуалів через сценічні засоби дозволяє відтворити естетику та атмосферу традиційного чаювання, одночасно вносячи сучасні художні акценти.

Сцени, що відображають чайні ритуали, часто досліджують соціальні й культурні аспекти, пов'язані з цими обрядовими практиками. Хореографічні вистави можуть розглядати взаємодії між персонажами, соціальні ролі і значення чаювання у різних контекстах, таких як: соціальні зустрічі, свята чи особисті моменти. Це дозволяє глядачам краще зрозуміти культурний контекст та емоційний заряд, що супроводжує ці ритуали [1, с. 153].

Вивчення китайських чайних ритуалів через сценічні постановки може сприяти збереженню і популяризації традиційної хореографічної культури країни. Сучасні художні інтерпретації обрядів чаювання не лише зберігають історичну пам'ять, але й роблять її доступною для нових аудиторій, перетворюючи традиції на частину сучасного культурного діалогу.

Вони стають важливою темою для сценічних досліджень, пропонуючи нові можливості для творчого вираження та культурного обміну. Їх дослідження допомагає зберігати культурну спадщину і вносити традиційні елементи в сучасні мистецькі контексти. Сьогодні існує достатня кількість дослідників (Т. Повалій, Ху Ши, А. Дем'янчук та ін.), які вносять важливий вклад у розуміння того, як традиційне китайське чаювання може бути інтегровано у хореографічне мистецтво; як культурні символи та ритуали відображаються через танець і сценічні постановки [2].

Науковці Чжан Лінь і Ван Хуей детально вивчають історичні та культурні аспекти чайних церемоній, що дозволяє розкрити багатогранність і глибину чайних ритуалів. Їхні дослідження показують, як елементи чайного мистецтва, такі як: ритмічні рухи при наливанні чаю та символіка різних інструментів, можуть бути перекладені на хореографічну мову, зберігаючи їхню культурну значимість і красу.

Кіт Чоу та Йоне Крамер, Х. Плуштов акцентують увагу на культурному контексті та міжкультурних впливах, що допомагає виявити, як чайні традиції можуть бути адаптовані та інтегровані у різні культурні контексти через хореографію. Їхні дослідження підкреслюють важливість збереження автентичності традицій при їх адаптації до сучасного мистецтва.

Лам Кам Чуен фокусується на способах, якими традиційні ритуали, включаючи чайні церемонії, можуть бути перетворені в сучасні хореографічні форми, підкреслюючи процес адаптації культурних символів і практик до нових сценічних мов і форматів. Таким чином, усі ці дослідники допомагають краще зрозуміти, як традиційне китайське чаювання не лише зберігається у своєму первісному вигляді, але і трансформується в новітні художні практики, створюючи місточок між традиціями та сучасністю через хореографічні постановки [3, с. 71].

Загалом, китайська сцена досить часто представляє хореографічні спектаклі, натхнені чайною церемонією. Інформацію про такі вистави можна знайти у різних джерелах, включаючи наукові статті та монографії. Мистецтвознавці часто пишуть про інтеграцію чайної церемонії у хореографічні постановки, аналізуючи культурний та символічний аспекти таких композицій. У театральних журналах, а також на спеціалізованих сайтах можна знайти рецензії на вистави, де чайна церемонія є ключовим елементом хореографії.

Національні та міжнародні театральні фестивалі, що проходять у Китаї, часто представляють вистави, натхнені традиційною чайною культурою. Культурні програми та документальні фільми, присвячені китайській культурі та мистецтву, часто включають сегменти про чайну церемонію та її відображення в мистецьких формах, зокрема у танці. Офіційні веб-сайти провідних китайських театрів, таких як Національний балет Китаю або Шанхайський театр містять інформацію про репертуар та постановки, де чайна церемонія виступає як натхнення [4].

Таким чином, відповідні джерела допомагають знайти інформацію про хореографічні постановки, натхненні чайною церемонією, та їх значення у культурному контексті. Яскравими прикладами того, як культурні ритуали можуть бути перевтілені у мистецтво танцю є багато відомих хореографічних композицій. Наприклад, «*Чайна церемонія*» – це постановка, створена танцювальною трупю Національного балету Китаю, яка є яскравим прикладом інтеграції традиційної китайської культури з класичним хореографічним мистецтвом.

У цьому творі гармонійно поєднуються елементи класичного балету та традиційного китайського танцю, що дозволяє глибше розкрити культурну ідентичність та символіку чайної церемонії. Постановка відтворює всі ключові етапи чайної церемонії, починаючи з підготовки чаю, продовжуючи процесом наливання та завершуючи дегустацією. Всі ці дії передаються через витончені, плавні рухи танцівників, які ніби повторюють ритуальні жести майстрів чайної церемонії [4].

Особлива увага приділяється деталям, таким як спосіб тримання чайника, повільність і зосередженість у рухах, що символізує внутрішню гармонію та духовне очищення, яке приносить чаювання. Кожен жест і кожен рух у цій постановці є продуманим та вивіреним, що створює враження справжнього ритуалу на сцені. Танцівники через мову тіла передають не лише фізичні дії, а й емоційний та духовний контекст чайної церемонії, її глибоку символіку як акту єднання з природою та самовдосконалення.

Музичний супровід, що поєднує традиційні китайські інструменти з сучасними музичними рішеннями, створює атмосферу спокою та медитації, яка ідеально доповнює хореографію. Сценографія включає елементи традиційного інтер'єру чайного дому, що дозволяє глядачеві зануритися у світ давньої китайської культури. Ця постановка не лише демонструє красу і витонченість чайної церемонії, але й слугує місточком між минулим та сучасним, зберігаючи та передаючи традиції китайської культури через мову танцю [4].

Сучасна танцювальна композиція *«Чайні листки у воді»* створена відомим хореографом Чжан Ї, яка майстерно поєднує традиційні китайські танцювальні техніки з сучасними хореографічними елементами. В основі постановки лежить символіка чайних листків, які обертаються у воді, відображаючи мінливість і плинність життя. Танцівники, одягнені в білосніжні костюми, створюють враження листків, що пливають за течією, передаючи відчуття легкості, гармонії та спокою.

Композиція використовує плавні, витончені рухи, що відображають гармонію між людиною та природою, яка є центральною темою китайської чайної церемонії. Через цей танець глядачі можуть відчутти невлотимий зв'язок між природою і людським існуванням, який виражається в кожному обертанні та жесті танцівників. Постановка не лише відтворює естетику чайної церемонії, але й підкреслює важливість спокою і гармонії в сучасному світі, створюючи унікальну атмосферу, де поєднуються традиції та сучасність [4].

Унікальною танцювальною композицією, у якій поєднуються традиційна китайська народна музика з елементами чайної церемонії є *«Музика чаю»*. У ній звуки, пов'язані з приготуванням чаю, обертаються на важливі складові хореографії. У цій постановці використовуються реальні звуки, такі як: наливання води в чайник, дзвін чашок під час їхнього зіткнення та шурхіт чайного листя під час його заварювання. Ці звукові елементи гармонійно інтегруються в музику, створюючи унікальну аудіовізуальну атмосферу.

Танцівники синхронізують свої рухи з цими звуками, підкреслюючи ритм і плавність дій, які властиві чайній церемонії. Кожен жест та рух у танці перегукується зі звуковими ефектами, що створює відчуття єдності між музикою і хореографією. Звук наливання води передає спокій і плинність часу, дзвін чашок – момент зосередження, а шурхіт листя символізує природний цикл життя.

Ця композиція не лише відтворює естетику китайської чайної церемонії, але й надає їй нового виміру, де музика і танець стають невід'ємною частиною одного цілого. Використання звуків чаювання як музичного супроводу додає постановці автентичності та підсилює культурний контекст, занурюючи глядачів у атмосферу китайських традицій та ритуалів [4].

«Танець чайного листя» – це видатна постановка відомого китайського хореографа Лю Яна, яка майстерно поєднує традиційні танцювальні техніки з глибокою повагою до культурної спадщини та природної краси чайного мистецтва. У цій композиції танцівники відтворюють повний цикл створення чаю – від дбайливого

збору свіжого листя на туманних гірських схилах до складного процесу сушіння та вишуканої церемонії приготування напою.

Постановка розпочинається зі сцени, що зображає світанок у горах, де легкий туман огортає чайні плантації. Танцівники, одягнені у ніжні відтінки зеленого, плавними та граційними рухами імітують збір молодих чайних листків. Їхні рухи відзначаються легкістю та точністю, підкреслюючи уважність та повагу до природи. Хореографія в цій частині наповнена елементами, що відображають взаємодію людини з природою, передаючи відчуття гармонії та спокою [4].

У наступному акті сцена перетворюється на традиційну чайну майстерню, де танцівники демонструють процес сушіння та обробки зібраного листя. Використовуючи ритмічні та енергійні рухи, вони відтворюють різноманітні техніки обробки чаю, такі як скручування та прожарювання листків. Танцівники використовують спеціальні реквізити, такі як бамбукові кошики та дерев'яні підноси, що додає постановці автентичності та візуальної привабливості.

Фінальний акт переносить глядачів до традиційної чайної кімнати, де відбувається церемонія приготування та дегустації чаю. Танцівники у вишуканих костюмах теплих земляних тонів виконують витончені та медитативні рухи, що відображають спокій та духовність чайної церемонії. Кожен жест, від наливання води до піднесення чашки, виконується з максимальною точністю та грацією, підкреслюючи естетику та символіку цього древнього ритуалу.

Музичний супровід постановки складається з поєднання традиційних китайських інструментів, таких як гуцінь та ерху, зі звуками природи – шелестом листя, дзюрчанням води та співом птахів. Це створює глибоко атмосферний звуковий ландшафт, який підсилює емоційний вплив танцю та занурює глядачів у світ чайної культури [4].

Загалом, ця постановка є глибоким та проникливим вшануванням традиційної культури та ремесла, демонструючи красу та значущість чайної церемонії через мистецтво танцю. «Танець чайного листя» не тільки захоплює глядачів своєю естетикою та майстерністю виконання, але й передає важливі культурні цінності, такі як повага до природи, працьовитість та духовна гармонія.

Наведені приклади хореографічних композицій демонструють, як традиційні ритуали китайського чаювання можуть бути адаптовані й відтворені в сучасних хореографічних формах, зберігаючи їхню культурну та естетичну цінність. Інтеграція традиційного чаювання та хореографічного мистецтва полягає в глибокому відображенні культурних цінностей і ритуалів у танцювальних постановках.

Чайна церемонія, з її увагою до деталей, гармонії та символіки, надає хореографам натхнення для створення витончених танцювальних композицій, що передають атмосферу спокою, краси та духовності. Такий синтез допомагає зберегти й популяризувати культурні традиції, водночас додаючи їм нових, сучасних форм вираження через мистецтво танцю.

Список використаних джерел

1. Китайська цивілізація: традиції та сучасність : матеріали XVII міжнародної наукової конференції, 14 грудня 2023 р., м. Київ. – Львів – Торунь: Liha-Pres, 2023. 352 с.
2. Китайський чай як символ культури та ідентичності. URL: <http://surl.li/ejjph> (дата зверення: 15.04.2024).
3. Lam Kam Chuen, Lam Kai Sin, Lam Tin Yu. The Way of Tea : The Sublime Art of Oriental Tea-Drinking. 2002. 144 p.
4. 陳靜 中國古典舞藝術與教學傳統的形成。 MGUKI 公告. 2012; 第 2 號 (46): 112. (Чень Цзин).

НАШІ АВТОРИ

БЕРЕЗОВА Тетяна Олександрівна, викладач першої категорії КЗПМО «Ніжинська музична школа», викладач кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, хормейстер та солістка Молодіжного хору «Світич».

БОЙКО Анна Михайлівна, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

БУТРЕЙ Дмитро Ігорович, магістрант факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ВАН Ін, магістрант факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ВАН Пенчен, магістрант факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ВАН Шичжан, магістрант факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ВАН Сіцзін, магістрантка факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

ВУ Сісі, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ГАО Цзе, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ГЕРАСИМЕНКО Олексій Володимирович, аспірант кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

ГЛИВАЦЬКИЙ Володимир Володимирович, магістрант факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ГОНЧАР Дмитро Олександрович, магістрант факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ГО Чао, магістрант факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ГУБА-ПЛОСКІНА Алла Володимирівна, старший викладач кафедри вокального мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

ДОВГАНЬ Юлія, студентка III курсу факультету дошкільної, початкової освіти і мистецтв Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

ЄГОРОВА Вероніка, магістрантка факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

КОЛЕСНИК Євгеній Володимирович, магістрант факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

КОРТУВА Дар'я Вікторівна, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

КОСІНОВА Олена Миколаївна, заслужена артистка України, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

КУРСОН Валерій Миколайович, старший викладач кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ЛЕОНТІЄВА Софія Леонідівна, старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

ЛІ Мань, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ЛУ Лі, магістрант факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

НЕМЧЕНКО Катерина Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки, Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

НЕСТЕРЕНКО Олена Анатоліївна, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ПАНЧЕНКО Лариса Олександрівна, викладач вищої категорії Броварської дитячої музичної школи.

ПЕТРИКОВА Оксана Петрівна, доцент, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

РАСТРУБА Анатолій Іванович, спеціаліст вищої категорії, викладач-концертмейстер циклової комісії «Народні, духові та ударні інструменти» КЗ «Ніжинський фаховий коледж культури і мистецтв імені Марії Заньковецької» Чернігівської обласної ради, концертмейстер кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

РАСТРУБА Тетяна Віталіївна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені

Миколи Гоголя, доцент кафедри вокального виконавства Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

РОСТОВСЬКА Юлія Олександрівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

САВЕЛЬЄВ Володимир Михайлович, спеціаліст вищої категорії, викладач-концертмейстер циклової комісії «Народні, духові та ударні інструменти» КЗ «Ніжинський фаховий коледж культури і мистецтв імені Марії Заньковецької» Чернігівської обласної ради, концертмейстер кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

САВІН Євгеній Геннадійович, магістрант факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

САВЧУК Галина Михайлівна, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, керівник студентського хору «Дзвін».

СВІТАЙЛО Світлана Валеріївна, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

СКОРИК Тамара Володимирівна, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

СМАГЛЮК Катерина Русланівна, студентка II курсу, спеціальності 028 Менеджмент соціокультурної діяльності, Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

СОКОЛ Антон В'ячеславович, магістрант факультету дошкільної, початкової освіти і мистецтв Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

СПЛІОТІ Олена Володимирівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

СТУПАК Тетяна Юріївна, викладач кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

СУНЬ Боцао, магістрант Харківської державної академії культури.

ТЯНУТОВА Любов Валеріївна, вчитель музичного мистецтва та мистецтва Комунального закладу «Чернігівський навчально-реабілітаційний центр» Чернігівської обласної ради.

ФУ Жуаньжуань, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ХУА Яньфей, магістрант Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

ЦАО Жуй, аспірант Тернопільського Національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

ЦЗЕН Лей, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ЧЕНЬ На, магістрант факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ЧЕРКАСОВА Анастасія, студентка III курсу факультету дошкільної, початкової освіти і мистецтв Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

ЧЖАН Вейвей, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ЧЖАН Сюань, магістрант Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

ЧЖАН Сюенцзюань, магістрантка Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

ЧЖАН Цан, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ЧЖУНЬ Янь, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ЮЙ Сяочень, магістрант Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

ЯН Цзян, аспірантка Тернопільського Національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

ЯН Ченьци, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ЯРМОЛЮК Олена Валеріївна, викладач кафедри диригентсько-хорових дисциплін та постановки голосу Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради; аспірантка кафедри хорового диригування та теорії і методики музичної освіти Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

Наукове видання

ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ВИКОНАВСТВА

Збірник науково-методичних статей

Випуск 14

Технічний редактор – І. П. Борис

Верстка, макетування – В. М. Косяк

Підписано до друку 15.10.2024 р.
Гарнітура Times New Roman
Замовлення №

Формат 60x84/16
Обл.-вид. арк. 15,45
Ум. друк. арк. 16,97

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.net
www.ndu.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2137 від 29.03.05 р.