

Міністерство культури України  
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв  
Чернігівська філія НАКККіМ  
КЗВО «Ніжинський коледж культури і мистецтв  
імені М. Заньковецької»



# **КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ОБРІЇ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАЦІЇ ДО ЄВРОПЕЙСЬКОГО СПІВТОВАРИСТВА**

Матеріали  
Всеукраїнської науково-практичної  
конференції,

*присвяченої 110-річчю від дня заснування  
Ніжинського коледжу культури і мистецтв  
імені М. Заньковецької*

**Частина I**

Чернігів  
ЧФ НАКККіМ  
2018

УДК [008+37+7]:(477+4)  
К – 90

Друкується рішенням  
Ради Чернігівської філії НАКККіМ  
(протокол № 3 від «13» грудня 2018 р.)

**К – 90** **Культурно-мистецькі обрії України в контексті інтеграції до європейського співтовариства.** Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 110-річчю від дня заснування Ніжинського коледжу культури і мистецтв імені М. Заньковецької / Редкол.: О.А. Астаф'єва, О.М. Грисюк, В.Г. Дорохін, В.А. Личковах, В.М. Малиневська, С.В. Малишко, М.В. Сукретний. – Чернігів: Чернігівська філія НАКККіМ, 2018. – Ч.І. – 220 с.

Перша частина збірника містить матеріали доповідей учасників Всеукраїнської науково-практичної конференції «Культурно-мистецькі обрії України в контексті інтеграції до європейського співтовариства», проведеного у Ніжинському коледжі культури і мистецтв імені М. Заньковецької.

Для викладачів закладів мистецької освіти, науковців і студентів.

© Чернігівська філія НАКККіМ, 2018  
© Автори, 2018

## **ВІТАЛЬНЕ СЛОВО**

**ректора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв**

**Шановні учасники конференції, дирекція та працівники  
Ніжинського коледжу культури і мистецтв ім. М. Заньковецької,  
викладачі, науковці, представники державних установ!**

Щиросердно вітаю вас із початком роботи Всеукраїнської конференції «Культурно-мистецькі обрії України у контексті інтеграції до європейського співтовариства».

Також дозвольте окремо привітати колектив Ніжинського коледжу культури і мистецтв ім. М. Заньковецької із 110-річчям від дня заснування.

Ініціаторами та організаторами конференції виступили Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв у особі Чернігівської філії разом з Ніжинським коледжем культури і мистецтв ім. М. Заньковецької.

Конференція покликана обговорити проблеми розвитку культури й мистецької освіти в українському суспільстві у контексті інтеграції до європейського співтовариства.

Нині світове співтовариство, орієнтуючись на успіхи в матеріальному та економічному житті, часто оминає своєю увагою духовне життя людини, питання історії, культури, освіти, педагогіки тощо. Саме тому окреслена тематика конференції є актуальною і науково доцільною.

У сучасному цивілізаційному розвитку України культура, мистецтво і освіта покликані зайняти більш достойне місце у забезпеченні духовного, професійного і інтелектуального розвитку особистості.

Бажаю плідної роботи і сподіваюсь, що конференція зробить свій внесок в культурно-освітній розвиток України у контексті сучасних євроінтеграційних процесів, а її висновки привернуть увагу не тільки науковців, викладачів, а й органів регіональної влади і стануть вагомим стимулом для успішного розвитку культури і мистецької освіти Чернігівщини.

**Василь Гнатович Чернець,**  
ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,  
доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України,  
академік Національної академії мистецтв України,  
академік Академії Наук Вищої школи України

**ВІТАЛЬНЕ СЛОВО**  
**директора Департаменту культури і туризму,**  
**національностей та релігій**  
**Чернігівської обласної державної адміністрації**

**Шановні учасники конференції!**

Щиро вітаю з початком роботи конференції з нагоди 110-річчя з дня заснування Ніжинського коледжу культури і мистецтв імені Марії Заньковецької.

Проведення науково-практичної конференції «Культурно-мистецькі обрії України у контексті інтеграції до європейського співтовариства» у стінах Коледжу є знаковою подією на Чернігівщині. Конференція покликана висвітлити проблеми мистецької освіти в контексті євроінтеграційних процесів на сучасному етапі.

Вагоме значення має ця конференція для поглиблення дружніх відносин та співпраці між регіонами України.

Бажаю всім учасникам конференції плідної роботи, нових досягнень на благо Вітчизни. Сподіваюся, що всі Ви отримаєте задоволення від результатів роботи Конференції, а рекомендації, прийняті в ході роботи конференції, сприятимуть подальшому розвитку культурно-мистецької сфери України.

**Олександр Володимирович Левочко**  
Директор Департаменту культури і туризму,  
національностей та релігій  
Чернігівської обласної державної адміністрації

**ВІТАЛЬНЕ СЛОВО**  
**директора Чернігівської музичної школи №1**  
**імені С.В. Вільконського**

**Шановні колеги!**

У багатогранному культурно-мистецькому житті нашого краю відбувається велика кількість заходів регіонального, всеукраїнського та міжнародного рівнів.

Мета Всеукраїнської науково-практичної конференції «Культурно-мистецькі обрії України в контексті інтеграції до європейського співтовариства», присвяченої 110-річчю з дня заснування Ніжинського коледжу культури і мистецтв імені Марії Заньковецької, полягає в акумулюванні ідеї для подальшого розвитку мистецької освіти в умовах освітньої реформи та розвитку професійної компетентності фахівця в системі культурно-мистецької діяльності, що є освітньою траєкторією для сучасних фахівців.

XXI століття – це століття освіти, духовності й інформативності, пріоритетності знань і мобільності. Тож, дозвольте, від Ради директорів мистецьких шкіл Чернігівської області побажати учасникам конференції зануритись у непростий світ науково-практичних проблем культурно-мистецьких обріїв України.

**Ольга Андріївна Астаф'єва**  
заслужений працівник культури України,  
директор Чернігівської музичної школи №1  
імені С.В. Вільконського,  
голова Ради директорів мистецьких шкіл  
Чернігівської області

**ПРИВІТАННЯ КОЛЕКТИВУ**  
**Ніжинського коледжу культури і мистецтв імені**  
**М. Заньковецької**  
**з нагоди 110-річчя з дня заснування**  
**від доктора філософських наук, професора,**  
**заслуженого працівника освіти України**  
**Володимира Анатолійовича Личковаха**

**НІЖИНСЬКИЙ КОЛЕДЖ ІМЕНІ М. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ**  
**Акрівірш**  
(сторінка духовної передісторії)

Кордони розсуваючи культури,  
Огонь мистецтва в Ніжині горить,  
Людину повертає до натури,  
Етер свободи розпалює умить...  
Давно до Ніжина з Диканьок їхав Гоголь,  
Жаліючи «філософа» Брутá.

Зодягнений, як той столичний щоголь,  
Академічний дух Вкраїні поверта.  
НЬого чекають «Бульба» й «Мертві душі»,  
Козацькі міфи й Диканьок вечори,  
Оградні стоси сорочинських ватрушок,  
Вино червоне й зелені огірки...  
Ех, «очи черныя», та й ще «стра́стныя» з  
ЦЬого Ніжина вкрай «опасныя»,  
Коли душу рвуть стріли скричи ні, –  
Одзивається серце мічене...  
Її дух не згас, в Заньках світиться,  
через Ніжин наш краєм шириться!

**Володимир Личковах**  
**01.11.2018**

**Антіпіна Інна Олександрівна**  
аспірант кафедри теорії та історії культури  
Національної музичної академії України імені П. Чайковського

## **ПРОФЕСІЙНІ ТА АМАТОРСЬКІ ХОРОВІ КОЛЕКТИВИ ТА ЇХ ЗНАЧЕННЯ В КОНТЕКСТІ ХОРОВОЇ ТРАДИЦІЇ СІВЕРСЬКОГО КРАЮ**

Чернігівська земля здавна славилася хоровими традиціями, саме тому сьогодні ми маємо велику кількість професійних та аматорських колективів, які представляють Чернігівський край як в Україні, так і в міжнародному мистецькому просторі. Формуванню та створенню колективів сприяв високий рівень професійної диригентсько-хорової традиції, гідний рівень виконавської майстерності та висококваліфіковані професійні кадри регіону.

Одним з перших професійних хорових колективів, створених на Чернігівщині, став Чернігівський народний хор при філармонії в 1984 р. Художнім керівником та головним диригентом став заслужений діяч мистецтв України Петро Процько. Вперше новий хор почули вже восени 1985 р. в Києві. В 1988 р. керівником колективу стає заслужений діяч мистецтв України Олександр Стадник. Під його керівництвом, колектив отримав звання лауреата Всеукраїнського фестивалю «Співоче поле», здійснив гастрольні подорожі містами України. Але з незрозумілих причин, вже в 1989 році на посаду головного хормейстера зайняв народний артист України Анатолій Пашкевич. Часта зміна керівників хору, і відповідно, напряму діяльності колективу, не дозволяла виробити певну стратегію розвитку, що впливало на його мистецький та професійний рівень. Репертуар колективу був досить різноманітний і складав твори й обробки українських народних пісень А. Авдієвського, Г. Верьовки, А. Пашкевича, О. Стадника та багатьох інших. Окрім обробок народних пісень, А. Пашкевич підбирав репертуар з класичних творів, беручи до уваги професійні можливості артистів. Протягом 1990–1991 рр. Чернігівський народний хор здійснив великий гастрольний тур по містах України, а потім впродовж 1992–1998 рр. виїздив на гастролі до Австрії, Бельгії, Нідерландів, Німеччини, Росії. Але у 2000 р., через від'їзд А. Пашкевича з Чернігова, на посаду головного хормейстера Чернігівського народного хору було запрошено магістра Київського національного університету культури і мистецтв Сергія Вовка. І вже в

травні молодий керівник презентував публіці нову концертну програму колективу. Велику популярність у глядачів отримали програми «Різдвяний Вертеп» і «На Йвана Купала».

Творчі пошуки привели С. Вовка до створення ансамблю пісні і танцю «Сіверські клейноди», до якого увійшли молоді артисти Чернігівського народного хору: хореографічна труппа, частина оркестру та артистів хору. Так сформувався новий творчий колектив на чолі з С. Вовком. Він залишив посаду керівника народного хору в 2002 р. і активно почав працювати над організацією та розвитком нового колективу. Тому вже з 2003 р. головним диригентом та художнім керівником колективу став Володимир Коцур. Це дало початок новому розвитку вже визнаного професійного колективу та виявлення його яскравих, специфічних рис, що відображають традиції Сіверського краю. Сьогодні колектив має в своєму складі мішаний хор, оркестр народних інструментів та хореографічну труппу. Все це активно сприяє розширенню функціональних можливостей, репертуару, розширює творчі можливості. Про це свідчить різноманітний репертуар колективу: і обробки народних пісень, і духовна музика, і твори класиків української музики, М. Лисенка, Л. Ревуцького, М. Леонтовича, О. Кошиця, К. Стеценка. Окреме місце займають вокально-сценічні постановки, в яких поєднується хореографія та сценічна дія з народним хоровим співом. Високий професій рівень та досконалу виконавську майстерність підтверджують численні перемоги колективу на всеукраїнських і міжнародних конкурсах, а також постійна участь в багатьох мистецьких фестивалях : «Лесині джерела» (2004), «Дніпровські голоси» (Білорусь, 2008), «Rudenines» (Литва, 2010), Третьому всеукраїнському фестивалі-конкурсі народної хореографії ім. П. Вірського (2010). Високий професійний та виконавський рівень колективу було відзначено Чернігівською обласною премією ім. М. Коцюбинського в 2010 р. У 2011 р. колективу було надано статус «академічного», а художньому керівнику і головному диригенту хору Володимир Коцуру було присвоєне почесне звання Заслуженого діяча мистецтв України. Сьогодні «Золоті Клейноди» вдало представляють Сіверський край в гастрольних поїздках по всьому світі. Цьому сприяє і невеликий склад, що забезпечує мобільність колективу. Своєю неперевершеною виконавською майстерністю, професіоналізмом, яскравими постановками, в яких поєднуються традиційні українські танці, майстерна гра на



автентичних музичних інструментах та народний гуртовий спів, з характерними для нього відкритістю, тембровою палітрою, мелодичними зворотами, колектив завоює все більше прихильників серед професійних музикантів та просто вдячних слухачів.

Чоловічий хор «Голдене менер» (Золоті чоловіки) був створений в 1998 р. з ініціативи голови Чернігівської обласної єврейської общини Семена Бельмана. Цей аматорський хор об'єднує чоловіків середнього та поважного віку, але політика колективу дозволяє брати участь усім бажаючим будь-якого віку. В репертуарі хору пісні на ідиші, івриті, українській та російській мовах, обробки народних пісень різних народів, духовна, культова музика. Великою популярністю користуються обробки єврейських народних пісень М. Крошнера та Д. Прицкера. Колектив багато гастролює по Україні, виступав в Білорусії та Росії. Хор є постійним учасником багатьох фестивалів та конкурсів в Чернігові. Незмінний керівник хору, Куліш Тетяна Михайлівна, багато працює з колективом, враховуючи особливості національної співацької школи. В хорі можуть брати участь всі бажаючі, незалежно від віку та національності. На сьогоднішній день це один з небагатьох аматорських колективів, який виконує єврейську музику в автентичному стилі на професійному рівні.

Камерний хор ансамблю пісні і танцю військово-музичного центру Сухопутних військ Збройних Сил України був створений у 2003 р. Керівник хору стала заслужена артистка України Марина Гончаренко, другим хормейстером – Світлана Філін. Протягом чотирьох років з хором працювали І. Ткаченко, С.А. Першин, С.М. Філін, С.В. Макаренко. Колектив був постійним учасником фестивалів «Київ Мьюзик Фест» та «Золотоверхий Київ». За роки існування камерний хор здійснив багато гастрольних подорожей в країни СНД, неодноразово ставав лауреатом міжнародних конкурсів, брав участь у святкових заходах, парадах, навіть у проекті «Зірка + зірка 2» на телеканалі 1+1. В його репертуарі найрізноманітніші за жанрами, стилями та музичною мовою, твори. Особливо глядачам запам'ятався проект «Свіча», за участю Заслуженої артистки України Марини Гончаренко, балету «Модерн», духового оркестру та камерного хор військово-музичного центру Сухопутних військ Збройних Сил України, приуроченого до «Дня пам'яті жертв голодомору». Також колектив плідно співпрацював зі студентським

хором Чернігівського музичного коледжу ім. Л. Ревуцького та з камерним хором ім. Д. Бортнянського. Неможливо не відмітити співпрацю з естрадним оркестром та камерним симфонічним оркестром ВМЦ, що розширювало репертуар колективу та надавало специфічного стилю, завдяки виконанню хорових естрадних творів. У 2012 р. колектив розформовано, деякі артисти хору залишилися працювати в якості солістів ВМЦ та в складі ансамблів.

Народний аматорський хор ветеранів війни та праці був створений в 1960 році з ініціативи Михайла Главецького, який і став художнім керівником та головним диригентом. З 1998 року колектив базується в Міському Палаці культури. Сучасний керівник хору Микола Красножон працює на цій посаді вже понад 10 років. До складу колективу входять ветерани та діти війни, ветерани праці віком від 55 до 86 років. Всі 30 учасників хору складають при хорі окрему жіночу та чоловічу вокальні групи, дуети, тріо і квіртет. Артисти виконують твори військово-патріотичної тематики, обробки українських народних пісень, твори сучасних українських та зарубіжних композиторів. Також у виконанні хору звучать авторські твори керівника колективу, які вже стали їх візитною карткою: «Марш ветеранів Чернігівщини», «Чернігів – місто золоте», «Каштан». Народний хор постійно приймає участь в різноманітних міських та обласних святкових заходах з новим репертуаром, проводить благодійні концерти для ветеранів, військовослужбовців, учасників ліквідації Чорнобильської катастрофи та людей похилого віку. Займається роботою по патріотичному вихованню молоді в навчальних закладах Чернігівщини. На сьогоднішній день це один з небагатьох колективів, де середній вік артистів 70 років. Колектив постійно отримує почесні грамоти міської ради та виконавчого комітету, грамоти Управління культури міської ради.

Одним з найстаріших хорових колективів Чернігівщини є Заслужений аматорський народний хор «Десна». Колектив був заснований у 1951 р. при фабриці первинної обробки вовни. Засновником і художнім керівником став заслужений артист України Леонід Пашин, плідна робота якого тривала протягом 25 років. За час його керівництва, у 1961 р., хор був нагороджений званням «народний», у 1968 – «заслужений народний». Пізніше керівниками колективу були: заслужений працівник культури Григорій Драгинець, заслужений працівник культури Леонід Хатун, заслужений працівник культури Микола Борщ. З 2010 р. народним хором керує Заслужений

працівник культури України Микола Олексієнко. Хор «Десна» аматорський, але більшість артистів професійно займаються музикою та співають в колективі вже понад 25 років. Репертуар колективу дуже різноманітний і містить понад 100 обробок українських народних пісень та пісень інших народів, твори класичних та сучасних українських композиторів, духовна музика. В складі хорового колективу є інструментальний ансамбль, тому твори звучать як з супроводом, так і акапельно. Важливе місце в роботі виділяється збереженню традицій гуртового народного співу, особливої манери звуковидобування та виконання. За роки існування хор здійснив понад п'ять тисяч виступів і відомий не лише на Україні, але й за її межами, у країнах СНГ (Білорусія, Польща, Чехія, Росія). Колектив нагороджений премією ім. Г. Верьовки та має багато відзнак, грамот, подяк, цінних подарунків лауреатів фестивалів.

Найвідомішим хором Чернігівщини, візитною карткою Сіверських земель є Академічний камерний хор ім. Дмитра Бортнянського. Створений в 1996 р. заслуженим діячем мистецтв України Любомиром Мирославовичем Боднаруком (1938-2009), він одразу здобув популярність серед публіки та прихилить багатьох професійних музикантів. З 2010 року художнім керівником та головним диригентом хорового колективу став лауреат всеукраїнського фестивалю-конкурсу Іван Павлович Богданов. З перших років від часу заснування і досьогодні колектив бере активну участь у різноманітних хорових конкурсах та фестивалях України та світу: «Музичні прем'єри сезону», «Київ-Мьюзик-Фест», «Золоті ворота», «Золотоверхий Київ», «Міжнародна Пасхальна асамблея» (Київ), «Мрія» (Львів), «Передзвін», «Галицькі передзвони» (Івано-Франківськ), «Ялта-Вікторія» (Ялта, Крим), «Від Різдва до Різдва» (Дніпропетровськ), «Carmina», «Gaude Mater» (Польща), «Хорові асамблеї в Меммінгемі» (Німеччина). Академічний камерний хор імені Д. Бортнянського є лауреатом десятків міжнародних та всеукраїнських хорових конкурсів та фестивалів. Колектив, що об'їхав всю Україну, виступав у Росії, Німеччині, Польщі, виконує хорову музику вітчизняних та закордонних композиторів від XVI до XXI ст. В основі репертуару – потужний пласт вітчизняної хорової творчості. Не випадково один з перших проектів, здійснених камерним хором, мав назву «Україна музична» і був присвячений спадщині Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, М. Вербицького. Втім, камерний хор імені Д. Бортнянського високо

професійно виконує не лише класичний спадок, але й сучасну хорову музику. До золотого фонду репертуару колективу увійшли твори Я. Цегляра, Л. Дичко, Л. Колодуба, А. Гнатишина, В. Мужчіля, Ю. Свідера, О. Некрасова та інших. Яскравими сторінками в історії колективу є періоди творчої співпраці з видатними діячами музичної культури України: народними артистами України Ларисою Роговець, Валерієм Буймістером, Валентиною Степовою. Сьогодні, як каже сам художній керівник, музику, що виконує колектив можна розділити на чотири групи: духовну, ранню, академічну та неакадемічну. Також окремо можна відмітити нові програми з виконання кавер-версій популярних хітів, «New Age» та «Queen XXI». Все більшої популярності набуває театралізація концертних виступів хору, що збільшує інтерес до ніби то класичного, академічного колективу. Все це сприяє поширенню як академічної, так і популярної музики, але виконаної професійними колективами.

В 2012 р. на базі Чернігівської міської школи мистецтв був створений аматорський хор з викладачів школи «Софія» під керівництвом директорки школи Олени Савченко. В складі колективу викладачі хорового, фортепіанного та теоретичного відділів. Колектив неодноразово ставав лауреатом міжнародних конкурсів, здійснює активну концертну та гастрольну діяльність. В репертуарі однорідного хору класичні та сучасні зразки вершини хорової музики. Колектив виконує як акапельні твори, так і в супроводі оркестру скрипалів «Аніма», оркестру народних інструментів Міської школи мистецтв. Колектив є постійним учасником фестивалів «Воскреслий Христос дарує радість дітям», фестиваль пам'яті Л. Боднарука.

Підсумовуючи, зазначимо, що творча діяльність хорових колективів Чернігівщини характеризується вагомим внеском у розвиток професійного народного та академічного хорового виконавства України. Не викликає сумнівів, що найкращий колектив Сіверщини дуже складно виділити. Діяльність всіх колективів, окреслених в цій статті, активно впливає на розвиток професійного та аматорського хорового виконавства. Своєю діяльністю перші керівники, засновники колективів окреслили стратегічні шляхи їх розвитку, сформували індивідуальні риси колективів, відтворили мистецькі, як вокальні, так і інструментальні та танцювальні традиції регіону, а також сприяли поширенню унікальному музичному матеріалу з місцевих авторських творів. Значення творчої діяльності

Академічного камерного хору ім. Д. Бортнянського в рамках місцевої хорової традиції важко недооцінити. Перший професійний хор зараз поширює чернігівські хорові традиції на теренах України та світу, формує новий мистецький простір та започатковує сучасні традиції професійного академічного хорового виконавства. Загалом кожен, як аматорський так і професійний, як народний так і академічний, як молодий так і досить поважний колектив, має яскраві специфічні риси, що вирізняють його з поміж інших, власний неповторюваний репертуар, стиль виконання, манеру подачі музичного матеріалу. Таким чином, на сучасному етапі творчість хорових колективів Чернігівського краю характеризується опорою на національний фольклор і регіональну пісенну традицію Чернігівщини, природнім синтезом народного гуртового співу, народного хореографічного і інструментального мистецтва, різноманітною жанровою палітрою, формуванням індивідуального виконавського стилю кожного хорового колективу, театралізацією та використанням сучасних новітніх розробок в галузі мистецтва. Чернігівська земля завжди славилася працьовитими, розумними та винахідливими земляками, що ми і спостерігаємо на сучасній сцені. Хорова музика тим і особлива, що творчі пошуки не припиняються, експерименти вражають та захоплюють, а концерти виступи збирають повні зали.

### **Список використаних джерел**

1. Бадалов О. Хорова культура Чернігівщини у соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століть / О. Бадалов. Дис. канд. мистецтвознавства: 26.00.01, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтва. – К.: НАКККіМ, 2014. – 100 с.
2. Васюта О. Сторінки музичної освіти на Чернігівщині / О. Васюта. – Чернігів, 2003. – 80с.
3. Калібаба Д. Відомі діячі культури, науки, політики Чернігівщини / Д. Калібаба / Ред. О. Астаф'єв, І. Каганова. – Чернігів: Редакційно-видавничий відділ комітету інформації, 1998. – 256 с.
4. Клименко В. І хор на вашу честь заспіває... / В. Клименко // Україна молода. – 2009. – 8 грудня.
5. Костановська-Пашкевич Т. Він так любив... / Т. Костановська-Пашкевич. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://cult.gov.ua/blog/2008-02-11-112>

6. Чекан Ю. Золотоверхий Київ: за рік до ювілею. У столиці розпочався дев'ятий хоролий фестиваль / Ю. Чекан // Україна молода. – 2005. – 10 червня.
7. Чернігівський академічний народний хор: етапи становлення і розвитку / О.П. Бадалов // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 2013. – № 2. – С. 11-15.

### **Астаф'єва Ольга Андріївна**

магістр музикознавства, заслужений працівник культури України,  
викладач-методист, директор Чернігівської музичної школи №1  
імені С.В. Вільконського

## **ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ЇХ ВТІЛЕННЯ В РОБОТІ ЧЕРНІГІВСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ №1 ІМЕНІ С.В. ВІЛЬКОНСЬКОГО**

Освіта ХХІ століття і мистецька освіта, зокрема, – це освіта для людини, яка творить саму людину, впливаючи на її інтелектуальний, моральний та естетичний розвиток.

Її стержень – виховання особистості, яка здатна до самоосвіти і саморозвитку, вміє критично мислити, опрацьовувати різну інформацію, використовувати набуті знання і вміння для творчого розв'язання, прагне змінити на краще своє життя і життя своєї країни.

Осучаснення освіти, зміна стандартів діяльності, актуалізація змісту – ось головні вимоги реформи освіти в Україні.

Таке явище, як демографічний спад, різке зменшення кількості здорових дітей шкільного віку при загальному збільшенні навчального навантаження в закладах середньої освіти, недооцінювання значення мистецтва, як одного з важливих засобів формування і розвитку особистості, спад зацікавленості батьків до художньої освіти, вимагають відновити та підсилити роль мистецької освіти в житті українського суспільства. Непідготовленість дітей до діяльності в сфері музичного мистецтва, відсутність звукового оточуючого середовища, яке гармонійно розвиває дитину посилюють неоднорідність контингенту учнів мистецької школи за рівнем

здібностей, сформованих смаків і потреб, ускладнюють процес засвоєння освітніх програм.

В умовах освітньої реформи та децентралізації мистецька школа акумулює ідеї для подальшого розвитку початкової мистецької освіти. Впровадження нових методів і технологій, підсилення ролі моделей навчання, що розвивають, забезпечують активну діяльність дітей в сфері мистецтва, сприяють вихованню стійкої зацікавленості учнів до навчання. Розширення можливостей мистецької школи повинно знайти відображення в кількісному різноманітті запропонованих програм та розширити доступність початкової мистецької освіти для громадян України, незалежно від віку та місця проживання, в тому числі і для осіб з особливими потребами.

Центр навчального процесу – дитина, і задача школи – надати їй найширші можливості для успішного засвоєння вибраної навчальної програми. Для дитини школа повинна стати осередком реального існування і, разом з тим, працювати на перспективу соціального оновлення. Учень повинен орієнтуватись на високі зразки української, зарубіжної, сучасної класики, народного мистецтва, які сформують морально-естетичний рівень особистості.

Психологічна робота з учнями повинна базуватись на диференційованому підході й орієнтованій на співпрацю педагогіці, спрямованій на розкриття духовних якостей, художніх, інтелектуальних здібностей учнів, оволодіння ними механізмом самореалізації через мистецтво.

Вивчення спеціальних, гуманітарних дисциплін повинні сприяти засвоєнню змісту, форми і психології мистецтва, створенню творчого художнього середовища, атмосфери співтворчості і співдружності.

Реалізація цих задач визначає основні принципи і підходи до організації освітнього процесу.

Індивідуальний підхід щодо впровадження освітніх програм різних рівнів та направленості:

- розвиваючі програми груп раннього естетичного розвитку, загальноестетичних відділень;
- програми основної музичної освіти;
- програми додаткової музичної освіти;
- програми допрофесійної, ранньої професійної підготовки для обдарованих дітей, зорієнтованих на вступ до закладів вищої освіти мистецького спрямування.

Музична школа повинна створити реальні умови ефективного розвитку і навчання дітей, які володіють здібностями для подальшого отримання професійної освіти в області мистецтва. Процес їх навчання має бути спрямований на інтенсивний розвиток таланту і обдарування із застосуванням прогресивних педагогічних методик, індивідуального підходу до організації режиму занять.

З метою реалізації системи наскрізної безперервної освітньої програми у 2010 році створений навчальний комплекс «Національна музична академія імені П.І. Чайковського та Чернігівське музичне училище імені Л.М. Ревуцького, Чернігівська музична школа №1 імені С.В. Вільконського».

Цілеспрямоване управління розвитком закладу потребує розробки єдиної концепції. Чернігівська музична школа №1 імені С.В. Вільконського має модель спільної діяльності всього колективу – стратегічне планування якості освіти в концепції розвитку школи:

1. Розробка наскрізної безперервної освітньої програми.
2. Створення і формування в колективі єдиного інноваційного педагогічного мислення.
3. Підвищення кваліфікації педагогів і керівників.
4. Активізація ранньої професійної підготовки з метою пробудження професійного інтересу до спеціальності.
5. Організація психолого-педагогічної служби.
6. Підвищення рівня якості освіти учнів і створення виховного середовища, в якому б проявились здібності й позитивні сторони особистості.
7. Розвиток і формування нових традицій школи.
8. Перехід діяльності педагогічного колективу від методичної до науково-дослідницької роботи.

В свою чергу, освітня програма покликана:

- якісно покращити професійний рівень педагогічних працівників, педагогів-дослідників, експериментаторів-методистів;
- підвищити ефективність освітнього процесу, результативність навчання, виховання інтелектуального, художнього, духовного розвитку учнів.



Особливість освітньої програми пов'язана з новими змістовними аспектами:

- розробка програм безперервної освіти;
- введення і розробка факультативних розвиваючих занять;
- введення в репертуар нових музичних творів з урахуванням регіонального компоненту;
- розширення просвітницької виховної функції;
- організація підвищення кваліфікації педагогічних і керівних робітників школи в рамках реалізації програми.

В освітньому процесі реалізується п'ять рівнів навчальних планів:

- навчальний план групи раннього естетичного розвитку;
- навчальний план підготовчого відділення;
- навчальний плани основної музичної освіти;
- навчальний план допрофесійної / ранньої професійної підготовки;
- навчальний план додаткової музичної освіти.

В школі на 7 відділах займається близько 660 учнів. Навички колективного музичення діти набувають у дитячих творчих колективах.

Викладачами школи протягом багатьох років створено 34 дитячих творчих колективів, різних за кількісним складом та репертуарною спрямованістю.

4 хорові колективи школи стали переможцями на щорічних обласних конкурсах-оглядах. Оркестровий клас виконує важливу роль в освітньо-виховному процесі. В музичній школі №1 імені С.В. Вільконського працює оркестр духових інструментів, який опановує досить цікавий репертуар. Гідним виконавським рівнем, оволодінням серйозними музичними формами вирізняється дитячий симфонічний оркестр. Різноманітну палітру музичних стилів і жанрів опановують діти у ансамблях скрипалів, віолончелістів, домристів, гітаристів, вокалістів, естрадних ансамблях. Колективне музичення допомагає розкрити потенціал кожного учня, а також формує художньо-естетичну культуру як складову національного і громадянського виховання дітей.

Перетворення, що відбуваються в українському суспільстві на початку ХХІ століття, спонукають до відродження національної

культури та духовності, вимагають пошуку нових засобів виховання підростаючого покоління. Музичне мистецтво, здатне пробуджувати творчу активність, розвивати художньо-естетичні здібності особистості, специфічно впливати на глибинні процеси внутрішнього світу людини. Особливо це стосується дитячої творчості.

2009 року відкрито відділ бандурного мистецтва, який надає можливість розширити навчально-методичну та дослідно-експериментальну роботу викладачів-бандуристів, спрямовує її на удосконалення та якісне оновлення освітньо-виховного процесу, вивчення та пошук прогресивних методик. На відділі введено викладання навчального предмету «Кобзарознавство».

Справжньою подією у мистецькому житті міста став виступ для депутатського корпусу та парламентських журналістів у січні 2017 року зразкового ансамблю бандуристів «Соколики» у Верховній Раді України. Колектив презентував палітру кобзарського мистецтва Чернігівщини у день завершення п'ятої сесії Верховної Ради України VIII скликання до Дня Соборності України.

Згідно з Міською цільовою середньостроковою програмою розвитку позашкільної мистецької освіти у м.Чернігові на 2014-2020 роки для більш повного охоплення мистецькою освітою дітей шкільного віку м.Чернігова та покращення умов освітньо-виховного процесу розроблено проектно-кошторисну документацію та розпочато будівництво «Храму дитячого співу» – окремого корпусу музичної школи.

Збільшення навчальних аудиторій також надасть закладу можливість здійснити модульні зміни шляхом включення в освітній процес основ електронно-комп'ютерної музики. Інноваційність проекту полягає у впровадженні нових технологій у викладання предметів композиції, аранжування, розширенні перспектив створення класу естрадного мистецтва зі створенням студії звукозапису та комп'ютерної музики. Задача проекту – надання орієнтирів у сучасному музичному просторі, допомога у розвитку музичних здібностей при оволодінні електронною технікою та пропаганда комп'ютерної освіти у сучасній мистецькій школі.

Програма розвитку школи спрямована на стратегію модульних змін. Введення модульних змін надасть новий поштовх розвитку навчально-виховного процесу школи, забезпечить збільшення кількості зайнятих корисною справою дітей, що сприятиме

зменшенню у дитячому та молодіжному середовищу негативних соціальних проявів.

Формування громадянина України не відбудеться без усвідомлення ним своєї причетності до надбань національної та світової культури; сформувавши це усвідомлення можна шляхом мистецької освіти.

Інтеграція українського соціуму в світовий культурний простір дає можливість збагачуватись досягненнями інонаціональних культур, виявляючи при цьому свою самобутність.

Створення найбільш сприятливих умов організації освітнього процесу з урахуванням домінуючих особливостей учнів, а також забезпечення рішення задач індивідуального підходу до навчання, яке дозволяє точніше визначити перспективи розвитку кожної дитини і тому дає можливість більшій кількості дітей долучитися до процесу мистецького виховання.

Впровадження інноваційних методик зможе забезпечити достатній рівень підготовки учнів до самостійної роботи у галузі комп'ютерного аранжування. Учні отримують необхідний об'єм знань для реалізації музично-творчого потенціалу. Безумовно, впровадження комп'ютерних технологій в музичній школі – це тільки додатковий засіб навчання, який допоможе реалізації цілей і завдань поставлених перед викладачем.

110-річний досвід музичної освіти на Чернігівщині доводить, що виховна сила мистецтва полягає в тому, що воно не тільки дає можливість засвоєння унікальних надбань людства, а, щонайперше, сприяє створенню власного духовного світу.

Інтеграція України до європейських структур наближає нас до європейського мистецького простору, а отже, у співставленні з власними традиціями дає змогу глибше зрозуміти сенс і призначення української мистецької освіти.

Саме культурні цінностей є показником формування позитивного міжнародного іміджу України та її культури, інтеграції до європейського простору за збереження власної культурної ідентичності.

### **Список використаних джерел**

1. Астафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б.В. Астафьев. – Л.: Музыка, 1973. – 144 с.
2. Васюта О. Музичне життя на Чернігівщині у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття / О. Васюта // Просвіта-92

- Громадсько-політичний та літературно мистецький довідник. – Чернігів, 1992. – С.111-114.
3. Васюта О. Ансамбль бандуристів «Соколики» – виразник новітніх тенденцій кобзарського мистецтва Чернігівщини / О.Васюта // Бандурне мистецтво ХХІ ст. тенденції та перспективи розвитку: Зб. Матеріалів II Міжнародної наук.-практ. конф., Київ, 12-13 жовтня 2006 р. – К.: ДАКККіМ, 2006. – С.130-135.
  4. Нівельт М. Інтеграційні тенденції в процесі реформування змісту освіти / М. Нівельт. – Харків, 2006.
  5. Падалка Г.М. Музична педагогіка: курс лекцій з актуальних проблем викладання музичних дисциплін в системі педагогічної освіти / Г.М. Падалка / За ред. В. Бутенка. – Херсон: ХДП, 1995. – С.104.

### **Безпала Світлана Станіславівна**

викладач по класу музично-теоретичних дисциплін,  
завідуюча вечірнім естрадним відділом  
Чернігівської музичної школи №2 ім. Є. В. Богословського

## **ІНСТРУМЕНТАРІЙ УКРАЇНСЬКОГО ДЖАЗУ ЯК КОМПОНЕНТ СТИЛЕУТВОРЕННЯ**

Інструментарій, безсумнівно, може бути зовнішньою ознакою як епохального, так і національного стилю будь якої країни, вужче – окремої стильової течії. Тому, одним з важливих аспектів процесу стилеутворення в джазі є інструментарій та інструментальний склад оркестрів та ансамблів. З одного боку – становлення основних форм джазового музикування нерозривно пов'язане з розвитком даного жанру, з іншого – саме тип оркестру та ансамблю визначав зовнішні ознаки того чи іншого стильового напрямку. Отже відомо, що для «епохи свінгу» характерним був великий склад оркестру – біг-банд, для напряму «бі-боп» – малий інструментальний склад під назвою «комбо», а для раннього джазу новоорлеанського періоду, взагалі, спочатку «випадковий» (тобто використовувалися ті інструменти, що були в наявності в даний час), а згодом – малий склад ансамблю під назвою «диксиленд».

Більш глибинною ознакою стильових напрямків джазу, а також індивідуальних манер виконавства є таке явище як «саунд». Поняття «саунду» висвітлюється в різних джерелах: «саунд (*англ.* sound – звук, звучання), одна з важливих категорій джазу, характеризує індивідуальну якість звучання інструменту або голосу. Є індивідуалізованою формою прояву звукового ідеалу в джазі. Поняття саунду застосовано також до звукового стилю ансамблевого або оркестрового виконання», – таке тлумачення надається у «Великому енциклопедичному словнику» [1]. Існують і більш детальні трактування даного поняття: «саунд (*англ.* sound – звук, звучання), в джазі, рок- і поп-музиці: індивідуальна якість звучання окремого інструменту або голосу, а також ансамблю або оркестру. Визначається способом звуковидобування, типом атаки звуку, манерою інтонування, трактуванням тембрів, а також студійної роботою продюсера в процесі запису музики. До даного терміну подібні за змістом поняття «звуковий ідеал», «звуковий стиль» [5]. За «енциклопедією популярної музики»: «саунд (*англ.* sound) притаманне інструменталісту або групі в цілому студійне/концертне звучання. Залежить від майстерності виконавців, якості апаратури, виконуваного матеріалу та продюсування. Миттєво впізнаваний характер саунду – ознака високої майстерності інструменталіста/групи» [2, С. 10].

Отже, за типом та складом форм джазового музикування (що є зовнішньою ознакою) можливо впізнати окремий стильовий напрямок, а «саунд» (як глибинна ознака, що потребує аналізу) може стати відображенням індивідуальної манери чи стилю виконавства, а також його якісного рівня, професіоналізму.

В історії розвитку українського джазу відкристалізувалися як три основні, традиційні (сольна, ансамблева та оркестрова), так, час від часу, з'являлися і нетрадиційні для джазу форми музикування: на національних народних інструментах, народні склади ансамблів та різні комбінації інструментарію.

Сольна форма в джазі передбачає як музикування поза межами певного складу (тріо, квартету, та таке інше), так і виконання сольних імпровізаційних фрагментів (що властиві для музичних форм джазових композицій) у складі ансамблю чи оркестру. Така форма у вітчизняному джазі репрезентована досить широко та відповідає вже сформованій раніше традиції. Нині можна перерахувати безліч імен джазменів (як старшого так і молодшого покоління), які

представляють дане мистецтво на всеукраїнському та міжнародному рівнях: піаністи – О. Боголюбов, У. Бекіров, С. Давидов, І. Єресько, Р. Іванов, Ю. Кузнєцов, Н. Лебедева, А. Литвинюк, О. Саранчин, Р. Смірнова, В. Соляник, П. Шепета; гітаристи, електрогітаристи – Е. Ізмайлов, С. Капелюшок, Д. Коваленко, В. Лихошва, В. Любченко, С. Овсянніков, І. Осіпов, В. Шабалтас; бас-гітаристи, контрабасисти – М. Гладецький, О. Дмитренко, Д. Дудко, І. Закус, К. Іоненко, М. Токар, В. Фесенко; ударники, перкусіоністи – Р. Барі, В. Волков (мультиінструменталіст), В. Куріленко, О. Марков, В. Мачулін, С. Пучков, С. Табунщик, А. Фантаєв; трубачі, флюгельгорністи – Д. Аду, О. Баковський, Д. Бондарєв, В. Щериця; тромбоністи – Ю. Койніченко, О. Чаркін; саксофоністи – Д. (Бобін) Олександров, І. Бондарєв, А. Бондаренко, А. Васильченко, Б. Гуменюк, М. Євпак, М. Кочетов, А. Мішаков, В. Павелко, О. Рукомойников, А. Ткачов; скрипаль – Д. Боєв;

До цього ж треба обов'язково долучати і вокальну форму. Серед відомих нині виконавців – О. Войченко, Гайтана, Джамала, Т. Лукашова, О. Лукачева, Ю. Рома, Г. Чайковська, А. Долідзе та інші. За традицією яскраві солісти-імпрровізатори часто об'єднуються, створюючи невеликі за складом ансамблі.

В історії джазу сформувалися та ствердилися декілька основних його різновидів: диксиленд, комбо, фортепіанне тріо, «шведський склад» та різноманітні комбінації по типу: квартет, квінтет і т.д. Основною їх рисою (як і в біг-бенді) є розподілення на ритм-секцію (акомпануючу групу) та мелодичну секцію (солюючу групу інструментів). Традиційно до ритм-секції належать: ударні, банджо (в диксиленді) або гітара (в комбо, «шведському складі»), бас (туба – в диксиленді, контрабас або бас-гітара – в комбо), фортепіано (в комбо). До мелодійної секції можуть належати різноманітні комбінації (звідси і назва «комбо») духових інструментів, наприклад: у диксиленді – труба, тромбон, кларнет, іноді саксофон (у більш пізніх варіантах); у комбо 40-х рр. – труба та альт-саксофон, а з 50-х рр. долучали тенор-саксофон та тромбон; у «шведському складі» – три саксофони (альт, тенор, баритон), дві труби та тромбон (як «мобільний» варіант біг-бенду).

Певним виключенням виглядає форма фортепіанного тріо, в якому фортепіано поєднує обидві функції – акомпануючу та сольну. Відповідно, до «супроводжуючих» інструментів належать бас (контрабас/бас-гітара) та ударні. До такого інструментального складу

інколи долучаються вокал та/або духові інструменти, утворюючи квартети, квінтети тощо.

На сучасній вітчизняній джазовій сцені можна спостерігати кожен з перелічених ансамблевих форм. Диксиленд яскраво репрезентують: «Va-Bank» (Луганськ), «Станіслав Диксиленд Бенд» (Івано-Франківськ), «Dixie Friends» (Чернігів) та ін. До різноманітних складів «комбо» належать колективи: «Cherkassy Jazz Quintet», «Acoustic Quartet» (Харків), вокально-інструментальний квінтет «ShockolaD» (Львів), фортепіанне тріо «Kyiv Acoustic Trio» (Київ) та ін. «Шведський склад» яскраво репрезентований «Радіо-Бендом» О. Фокіна. Ясна річ, що окрім зазначених вище традиційних ансамблевих форм де не де можуть утворюватися і «випадкові» або іншого типу склади інструментів (латин-бенди, фьюжн-бенди з електрифікованими музичними інструментами). У вітчизняній джазовій практиці прикладом можуть служити «A Banda Brasil», «Dislocados» (Київ) – латин-бенди та «Aramis» (Суми), «Aziz» (Одеса), «Er. J. Orchestra» (Київ) – фьюжн-бенди.

Оркестрова форма – біг-бенд, досить давно (з 1960-х рр.) вкорінилася у вітчизняному джазі та широко представлена і сьогодні у вигляді як професійних колективів (наприклад «Kiev Big Band» (Київ), «Біг-бенд» ВМЦ СВЗСУ (Чернігів) – військовий біг-бенд), так і «навчальних» – студентських (при музичних училищах та академіях) або дитячих (найвідоміші «Little Band Academy» В. Басюка (Київ), «Біг-бенд» О. Гебеля (Кривий-Ріг)). Такі колективи чітко відповідають традиціям великих оркестрів як з точки зору репертуару, так і інструментального складу: ритм-секція, мелодична група – п'ять саксофонів, чотири труби та чотири тромбони.

До іншої групи можна віднести нетрадиційні для джазу форми, а саме: музикування на народних інструментах та у національних складах ансамблів. Такі форми зустрічаються значно рідше ніж традиційні, та представлені творчістю солістів: джазового бандуриста Романа Гриньківа, домриста Віктора Соломіна і його колективу «Соломін Бенд» та баяніста Костянтина Стрельченка.

Окрім незвичних для цього жанру (за виключенням баянного – вірець Р. Гальяно) інструментальних тембрів (іншими словами «саунду»), нині можна почути і вокальні форми джазу, що базуються на українському народному звукоутворенні («ShockolaD», Млада, «Даха Браха», театр пісні «Джерела»). Ця тенденція простежується і у вигляді вибору ансамблевих форм, а саме – виконання джазу у складі

традиційних для української народної музики «троїстих музик». Прикладом цьому може служити ансамбль «Українські барви», заснований у 1999 р. до складу якого увійшли: О. Стебельська – скрипка, вокал, керівник ансамблю; Р. Кука – кларнет, вокал, українські народні духові інструменти; В. Філонов – скрипка; М. Кашук – баян; Ю. Бербенюк – контрабас; А. Бойченко – ударні. Інші приклади діяльності в цьому напрямку: троїстий камерний джаз-банд «Високий замок» (Львів) та джаз-фолкова група «BRIO» (Тернопіль).

Виконання джазу «троїстими музикантами» виглядає досить природним явищем, оскільки їх інструментальний склад також має ритм-секцію та мелодичну групу, як і в диксиленді або регтайм-банді, що включає скрипку. Варто зазначити, що ця форма має свій неповторний та самобутній саунд, що відзначається як один з компонентів стильової специфіки українського джазу.

Відміченими тенденціями не обмежується практика вітчизняного джазу. Цілком можливо, що в цей час зароджуються нові явища, яким належить ще визначити майбутнє цієї музики, але все це може бути тільки підтвердженням життєвості даного жанру.

#### **Список використаних джерел**

1. Большой Энциклопедический словарь [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc3p/>
2. Бондаренко В.В. Энциклопедия популярной музыки / В.В. Бондаренко, Ю.В. Дроздов. – Минск: Экономпресс, 2001. – 415 с.
3. Коваленко О.Н. Теоретические проблемы стиля в джазовой музыке: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения: 17.00.02 / О.Н. Коваленко. – М., 1997. – 22 с.
4. Олендарьов В.М. Вітчизняний джаз та проблема стилю: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: 17.00.02 / В.М. Олендарьов. – К., 1995. – 22 с.
5. Энциклопедический словарь [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/es/>



**Безпалий Сергій Григорович**  
викладач по класу духових інструментів,  
завідуючий відділом «духових та ударних інструментів»  
Чернігівської музичної школи №2 імені Є.В. Богословського

## **ОСНОВИ ПСИХОФІЗИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ УЧНІВ-ТРУБАЧІВ ДО КОНЦЕРТНИХ ВИСТУПІВ**

Уся робота музиканта над твором спрямована на те, щоб він прозвучав у концертному виконанні. Успішність виступу на сцені юного артиста-трубача є наслідком поєднання багатьох чинників, серед яких необхідно відзначити сценічне хвилювання. Цей аспект залежить від рівня передконцертної психофізичної підготовки й вміння контролювати свій стан під час виступу.

Найчастіше психофізичний стан трубача істотно впливає на його гру в цілому. Тому виконавець повинен мати стійку психіку та володіти прийомами психологічної регуляції своїх почуттів. Отже, першочергового та актуального значення має набути діяльність щодо зміцнення і тренування психічного стану, надбання умінь та навиків подолання нервової перенапруги перед відповідальним виступом. Розгляд природи сценічного хвилювання в учнів-трубачів дає поштовх для визначення шляхів його подолання. Тому мета даної роботи – навести комплекс методів психофізичної підготовки учня-трубача до успішного концертного виступу.

Питання сценічного хвилювання розглядалися багатьма дослідниками, зокрема Апацьким В., Докшицером Т., Посвалюком В., Марценюком Г., Усовим Ю. та іншими. На основі даних ними положень, було визначено коло методів, адекватних до досліджуваного матеріалу.

У музичному виконавстві значну роль відіграють складні й тонкі психологічні процеси, що супроводжують виконавську діяльність музиканта. Художній результат виконавського процесу значною мірою залежить від особистості музиканта з його індивідуальними рисами – музичними здібностями, емоційністю, темпераментом, особливостями характеру та іншими індивідуальними ознаками.

Г. Марценюк зазначає, що психологічні особливості, які притаманні передконцертному і концертному стану виконавця можна умовно поділити на п'ять основних фаз: 1.) тривалий передконцертний стан; 2.) безпосередній передконцертний стан; 3.) момент виходу на сцену; 4.) початок виконання; 5.) післяконцертний

стан [5, С. 174-176]. Остання фаза, на жаль, недооцінюється або, навіть, ігнорується багатьма педагогами. Проте, переживання, насичене емоційними перевантаженнями, не може миттєво припинитися з виходом зі сцени, воно триває ще досить довго. У таких ситуаціях дуже важлива спокійна впевненість педагога, без зайвої похвали або необґрунтованих повчань, оскільки нестійкість і вразливість індивідуальних темпераментів і психіки потребує особливо дбайливого ставлення до післяконцертних переживань.

Суттєвий вплив на естрадне самопочуття і відповідний стан психіки під час концертних виступів складають різні типи темпераменту виконавця (сангвінік, холерик, флегматик, меланхолік), розуміння яких допоможе зняти напруження і знизити негативні наслідки сценічного хвилювання на якість виступу музиканта.

Підготовка учня до концертного виступу – складний навчальний процес, що формується з довгострокового етапу (аналізу та обговорення останнього публічного виконання, вибору нової програми, розбору та вчасного вивчення твору напам'ять, накопичення концертного досвіду) та короткострокового, або передконцертного (приблизно за тиждень до виступу). Саме останньому потрібно приділяти посилену увагу, оскільки він включає: дбайливе ставлення учня до свого виконавського апарату, особливості харчування, режим занять та відпочинку, психологічний настрій.

Підготовка до наступного концерту починається вже під час розбору і обговорення підсумків останнього публічного виступу. По-перше, визначається психотип виконавського темпераменту учня. По-друге, викладач бачить, що потрібно робити та над чим працювати в першу чергу. По-третє, бажано робити відео запис виступу з метою аналізу його самим виконавцем. Такий метод демонструє як успіхи учня, так і помилки, та дозволяє прослідкувати творчий зріст юного музиканта за весь час учбового процесу.

Велике значення має гігієна інструменту. Оскільки труба є духовим інструментом, особливості звуковидобування пов'язані з подихом, при якому значна кількість слини потрапляє до інструменту. Згодом на стінках інструменту утворюється наліт, який з часом потовщується та заважає проходженню повітряного стовбуру через інструмент. Це збільшує навантаження на виконавський видих, результатом чого стає погіршення інтонації при грі та перевантаження виконавського апарату. Тому рекомендується

чистити мундштук не рідше одного разу на тиждень та промивати трубу не рідше одного разу на місяць, а перед заняттями на інструменті чистити ротову порожнину. Однак, неможна промивати трубу на передодні концерту. Варто пам'ятати, що інструмент виготовляють зі сплаву міді з додаванням інших металів. Цей матеріал має рихлу структуру, яка створює додаткові завихрення повітря в середині інструменту, а це призводить до погіршення звучання та відчуття самого інструменту виконавцем [1, С. 14]. Для того, щоб такого не траплялося на стінках інструменту повинна бути тоненька плівка нальоту, яка відновлюється приблизно за тиждень занять. Тому оптимальний час промивання інструменту – за два тижні до запланованого виступу мають бути змащені помпи та крони інструменту. Не підготовлений інструмент може підвести виконавця та призвести до «кіксів», ускладнення видиху, або навіть зривів під час виступу, що негативно впливає на психіку учня. Отже, труба повинна мати охайний вигляд не тільки зовні, але і своєчасно наведений лад і в середині.

Задачам публічного виступу повинна бути підпорядкована і вся подальша робота педагога з учнями в класі. Обов'язково потрібно враховувати всі ті обставини, що непомітні в класі, але можуть стати перешкодою на концертній естраді. Необхідно своєчасно і міцно вивчити музичний матеріал. З тих же міркувань не слід передчасно автоматизувати роботу пальців та переходити до швидкого темпу; небажане внесення аплікатурних змін в завершальній стадії роботи над твором.

У спокійній атмосфері класу зазначені недоліки в роботі можуть і не проявлятися. На сцені ж вони обов'язково призведуть до тих «випадкових прикростей», які так часто спостерігаються під час публічних виступів, тому юного музиканта необхідно поступово привчати до умов публічного виступу. На початку уроку він повинен виконувати п'єсу повністю в супроводі фортепіано. Це прослуховування потрібно проводити в абсолютній тиші, імітуючи урочисту атмосферу концертного залу. За своїм значенням і змістом воно являє собою не тільки звіт учня про виконану домашню роботу, але і є репетицією майбутнього концертного виступу. Даний метод доцільно застосовувати на останньому етапі довгострокової підготовки концертної програми.

Учбовими програмами передбачені 3-4 короткочасних появи учнів на концертній естраді (контрольні заходи). Але цього

недостатньо. Розуміючи це, більшість педагогів регулярно проводять концерти класу, організують сольні концерти-звіти з найбільш успішними учнями, залучають своїх вихованців до активної участі у концертах духового відділу, шефських концертах тощо. Концертні виступи мають так розподілятися в часі, щоб між ними виникали певні інтервали. Останні необхідні для того, щоб нервова система юного музиканта встигла «охолонути» і в ній накопичився черговий емоційний заряд. Отже, кількістю концертних виступів неможна зловживати.

Під час перерв учень, тренуючись, набуває таких виконавських якостей, які дозволять йому у черговому виступі показати творчий зріст. Навряд чи виправдана поява музиканта на естраді з не достатньо вивченою програмою, так як існує небезпека отримання негативного досвіду. Тому іноді є доцільним використовувати «старий», вивчений матеріал на концерті, але паралельно вивчати нову програму. Тільки поєднання концертних виступів з інтенсивними «буденними» заняттями між цими виступами дає благотворні результати.

Особливо відповідальними є останні уроки, які завершують підготовку програми до концертного виступу. Деякі учні в цей період доводять себе роботою до повної знемоги. Таку практику підготовки до концерту не можна вважати доцільною [6, С. 4]. По-перше, програма до цього часу вже повинна бути вивченою. По-друге, слід пам'ятати, що до моменту виходу на естраду в хорошому стані повинна знаходитися не тільки програма, але і сам виконавець.

Доречно торкнутися питання дбайливого ставлення виконавців до свого виконавського стану, що передбачає стабільність всіх компонентів виконавського апарату – амбушюра і всіх ігрових м'язів. Особливо це стосується губного апарату, від стану якого залежить успішність всього виконавського процесу. Адже під час гри на духовому інструменті, й особливо на трубі, губи виконавця потерпають величезні вібраційні навантаження, і м'язам амбушюра доводиться виконувати великий і вельми різноманітний обсяг роботи. Сила і витривалість м'язів амбушюра впливає на темброву та інтонаційну якість звука, сприяє правильному і впевненому звукоутворенню, значній свободі і невимушеності процесу гри. За тиждень до концерту рекомендується зменшити навантаження щоденних занять, приділяючи увагу розігріванню та програванню творів з концертмейстером.

Гра на духових інструментах, особливо на трубі, вимагає від виконавця гарної фізичної форми, активного тону всього організму, узгодженої роботи нервово-м'язового апарату. Тому дуже важливі заняття спортом, різноманітні фізичні вправи, ранкова зарядка тощо. Однак, на передодні концерту слід уникати занадто важких фізичних навантажень.

Дуже важливо звернути увагу учня на відпочинок (нічний сон), який має тривати, в середньому, вісім годин. Адже недостатність сну негативно відбивається на відновленні нервової системи, що має особливе значення у передконцертний період.

Під час хвороби забороняються не тільки виступи, а і взагалі вправи на трубі, оскільки це може призвести і до медичних ускладнень, і до втрати контролю над виконавським апаратом.

Важливе значення у діяльності музикантів-духовиків має режим харчування, його якість і кількість [1, С. 346]. Гра на інструменті відразу після прийняття їжі небажана, бо наповнений шлунок зменшує обсяг дихання, підсилює роботу серця, викликає задишку. Крім того, часті вдихи ротом можуть призвести до пересихання слизової оболонки рота, внаслідок чого гальмуються рухи язика, губи стають клейкими, що негативно позначається на якості гри .

Виконавцеві слід оберегати слизову оболонку рота від пересихання, що викликається станом нервової системи. Не слід вживати перед виступом заспокійливі засоби, деякі медичні препарати, що здатні порушувати моторику та швидкість реакцій, або викликати побічні дії та впливати на весь організм. Не можна вживати жареної та гострої їжі, великої кількості солодощів, солодких напоїв (особливо із вмістом кофеїну), кави, шоколаду – всього того, що викликає спрагу та нервові збудження. Щоб не травмувати слизову оболонку ротової порожнини не слід вживати гарячої їжі та напоїв. Забороняється вживання овочів, фруктів та ягід, які мають в'язучі та подразнювальні властивості, наприклад: виноград, хурма, айва, кислі яблука, лимон, ананас та ін. [2, С. 174].

Якщо під час гри виникає пересихання ротової порожнини, то гру слід призупинити. Для цього необхідно перейти на вдих тільки носом для запобігання обдування слизової оболонки рота холодним повітрям, що висушує вологу. Достатньо 10-12 вдихів носом, щоб нормалізувати дихання. Також рекомендується мати під час виступу негазовану воду, для того щоб втамувати спрагу та зволожити слизову оболонку ротової порожнини.

Напередодні концертного виступу виняткове значення мають психологічні чинники: здатність «не боятись», впевненість у досягненні мети. Кваліфікована критика педагога і прискіплива самокритика учня, що є обов'язковою умовою прогресу в повсякденному музичному навчанні, перед концертним виступом повинні бути зведені до мінімуму. Особливо небажані в цей період надмірна критика та осуд вчителя. Досвідчені педагоги намагаються в останні перед виступом дні не робити серйозних зауважень своїм вихованцям, намагаються всіма засобами надати їм впевненості у своїх силах.

Одним з найважливіших психофізіологічних чинників є передконцертні репетиції учня. Вони, по можливості, мають відбуватися у концертному приміщенні та, відносно, в той самий час, на котрий заплановано майбутній виступ. Бажано проводити з метою аналізу і відео фіксацію. Цей метод впливає водночас на декілька факторів: узгоджує розпорядок дня, корегує режим харчування та занять на інструменті (розігрування), надає змогу звикнути до акустики залу, а також налаштувати біоритми учня на час виступу.

Отже, передконцертні репетиції повинні стати прототипом самого «концертного дня». Така практика надає юному музиканту психологічної впевненості, фізичної підготовки, а також дисциплінує, випробовує психофізичну реакцію на предмет різних непередбачуваних негараздів, прикрих несподіванок, що інколи трапляються під час виступу.

Безпосередньо перед виходом на сцену важливо: не перебувати в «холодному» або «жаркому» приміщенні (від цього залежить стрій інструмента та відчуття губ на мундштуці); забезпечити спокійний вихід на естраду (побажати вдачі та проявити позитивний настрій); взяти з собою негазовану воду; налаштувати трубу під акомпануючий інструмент (це надає змогу відчутти акустику залу та підготовлює виконавський апарат до гри).

Коли учень досконало опановує музичний матеріал, коли думки поглинені тільки музикою, коли він може вільно керувати собою і розраховувати миті часу та найтонші рухи м'язів, що народжують звуки, – настає дивовижний стан творчої свободи та натхнення, заради яких варто витратити роки праці.

### **Список використаних джерел**

1. Апатський В. М. Основи теорії та методики духового музично–виконавського мистецтва/ В. М. Апатський. – К., 2006. – 430 с.

2. Докшицер Т.А. Из записной книжки трубача: Заметки об исполнительском мастерстве музыканта / Т.А. Докшицер. – М., 1995. – 108 с.
3. Докшицер Т.А. Путь к творчеству / Т.А. Докшицер. – М., 1999. – 216 с.
4. Докшицер Т. Трубочка на коні / Т. Докшицер. – М., 1996. – 238 с.
5. Марценюк Г.П. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні: навч.-метод. посіб. / Г.П. Марценюк. – К.: Інформаційно-аналітичне агенство, 2007. – 351 с.
6. Посвалюк В.Т. Щоденні вправи учня-трубочка / В.Т. Посвалюк. – К.: Всеукраїнський брасс-бюллетень, 1998. – 40 с.
7. Усов Ю.А. Методика обучения игры на трубе: учебное пособие / Ю.А. Усов. – 1984. – 217 с.

### **Богун Микола Олександрович**

кандидат філософських наук, доцент Національного університету  
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

## **ІДЕОЛОГІЯ ТА ДУХОВНІСТЬ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО САМОВИЗНАЧЕННЯ**

Дуже важливо проаналізувати співвідношення духовності та ідеології в контексті культури для того, щоб збудувати найбільш сприятливу для суспільного розвитку модель ієрархії духовних, культурних та ідеологічних цінностей.

Ідеологія – це сукупність ідей, поглядів, цінностей та настанов, що виражають політичні та правові інтереси певних соціальних груп, класів або націй. Ідеологія панівного класу, групи, корпорації (або державна ідеологія) є систематизованою сукупністю ідей та цінностей, спрямованих на укріплення існуючої влади та політичного ладу, на бачення історії становлення цього ладу крізь призму інтересів пануючої групи. Глибинне обґрунтування цієї ідеології здійснюється в межах філософії (особливо філософії історії) та(або) до цього можуть залучатися певні релігійні практики. Також панівна ідеологія знаходить своє втілення у художніх творах конкретної доби, які підтримуються (видаються, виставляються, вивчаються та популяризуються) державним коштом.

Ідеології, що проголошують необхідність кардинальних змін у суспільстві шляхом знищення певної його частини (класів, народів, соціальних груп), називають радикальними. В межах відповідних ідеологій революція розглядається як «локомотив історії» (К. Маркс), що сприяє розвитку суспільства. Протилежні за характером – консервативні ідеології – виходять з аксіоми про небажаність революційних змін як таких, що призводять до великих людських жертв, війн, економічної та соціально-політичної деградації суспільства у бік менш розвинутих соціальних організмів. Третій напрямок є ліберально-реформаційним. Ідеологія реформ може змінитися на свою протилежність – радикальну ідеологію в разі, якщо еволюційний розвиток суспільства не відбувається. У свою чергу, радикальна ідеологія може демонструвати наступну динаміку: 1) радикальний період; 2) поступова втрата радикалізму: дискурс війни та боротьби поступово відсувається на другий план; 3) заперечення застарілого радикалізму новою його формою. Інший варіант: не відкидаючи на словах попередню ідеологію, певна привладна група заради збереження свого панівного положення в суспільстві докорінно змінює політику, проводить економічні реформи, які реально вже не відповідають старій ідеології і стверджують принципово нові життєві цінності.

Основне протиріччя ідеології – це протиріччя між внутрішньо статичним характером певних ідеологічних цінностей, (що базуються на сукупності конкретних ідеологічних концептів – прогресу, справедливості, миру, національної гідності, мови тощо), та високими темпами старіння ідеології. Це протиріччя, по суті, є виразом діалектичного зв'язку між статикою та динамікою соціальних процесів. У межах культури динамізм ідеології має амбівалентний характер: вона важко піддається змінам і дуже швидко занепадає, тобто перестає відповідати цінностям більшої частини людей – елементарно їм набридає, перестає їх хвилювати. Саме тому деякі ідеології, особливо авторитарні, тоталітарні, посттоталітарні та неототалітарні змушені частково існувати за рахунок семантики та «енергетики» інших форм культури, зокрема релігії та її духовних сенсів.

Використання релігійних ідей та інституцій заради укріплення влади, зближення ідеологічного та релігійного контенту відбувається в процесі сакралізації ідеології. Механізм сакралізації не тільки допомагає укріпити ідеологію певними священними сенсами, але й відповідає статичній природі ідеології, оскільки ставить її над



культурою у формі сукупності певних псевдо-релігійних догм. Як правило, відповідні процеси здійснюються тоді, коли в політичному житті втрачається баланс прагматики та ідеології на користь останньої. Тобто якість життя різко погіршується, а кількість ідеологічних заяв та акцій пропорційно збільшується та стилізується під сакралізовані практики.

Яким чином реагують інші форми культури на відповідні зміни? Державна підтримка філософії та гуманітарних наук, а також художніх практик є дуже важливим фактором розвитку відповідних сфер культури. Однак за умови втрати ідеологією вищезгаданого балансу співробітництво з ідеологією може бути небезпечним в площині довговічності артефактів культури. Наприклад, якщо ми проаналізуємо семантику найбільш видатних творів доби радянського тоталітаризму або посттоталітаризму, то побачимо, що ідеологічні фрагменти у цих творах не заважають сприйняттю позаідеологічного (подекуди і антиідеологічного) сенсу, який несе основне змістовне навантаження. І навпаки, твори, семантика яких може бути зведеною до ідеологічної, втрачають повністю свою культурну актуальність і мають лише певну історичну цінність художньої ілюстрації. Тобто сама природа артефактів культури є такою, що вони або негативно реагують на псевдо-духовність або поглинаються ідеологією та дуже швидко втрачають своє культурне значення.

Піднесення культури в певний період розвитку суспільства співпадає із занепадом ідеології. І навпаки. Що ж до духовної складової культури, то вона, як живить культуру, так і використовується в межах ідеології. У першому варіанті ми отримуємо, як правило, позитивний результат, а у другому – негативний. Це можна пояснити тим, що творчість і духовність мають багато спільного, а влада і духовність, у більшості випадків, не сумісні, як несумісні егоїзм та любов.

Сильною є не та держава, яка має потужну ідеологію, а та, яка має розвинуту культуру (науку, освіту, філософію, мистецтво тощо) і високу духовність. Будь які насильницькі дії проти такої держави є безглуздими та, навіть, небезпечними. Агресор (зовнішній чи внутрішній) рано чи пізно підпаде під вплив високої культури, яка зруйнує його ідеологію і здійснить культурну асиміляцію, тобто перетворить агресора на представника завойованої ним культури. Історія знає чимало тому прикладів як у стародавні, такі і новітні часи.

## **Большак Олена Анатоліївна**

викладач по класу акордеона, концертмейстер,  
завідуюча відділом народних інструментів  
Чернігівської музичної школи №2 імені Є.В. Богословського

### **ДО ПИТАННЯ ВИХОВАННЯ ВІДЧУТТЯ РИТМУ МОЛОДШИХ УЧНІВ В КЛАСІ АКОРДЕОНУ В СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ШКОЛАХ**

«Ритм в музиці – це пульсація, що означає життя», – так визначав ритм Антон Рубінштейн. І дійсно, не можна уявити жодної музичної вправи, жодного муз. твору без пульсації. «Музыка – не простое развлечение и не добавление, которым можно пользоваться по своему усмотрению, а важная часть самой жизни, жизни в целом и жизни каждого отдельного человека, в том числе каждого школьника. «Музыка – это сама жизнь» – так казав видатний вихователь, викладач Дмитро Кабалевський [3, с. 12-17].

Розвиток музичних здібностей, а, зокрема, відчуття музичного ритму, дає можливість повноцінно розкрити внутрішні психологічні якості учнів (мислення, пам'ять, уяву, волю й інше), виховувати емоційно-чуттєву сферу психіки дитини (чуттєвість, вміння пізнавати музичне мистецтво, крізь призму душевних переживань), а саме головне – це постійна змога самореалізовуватись.

Ритм – це «серце музики». В процесі музичного переживання, на відміну від мелодії, музичний ритм впливає на фізіологічний та емоційний стан людини, відмічав В.І. Петрушин [4, с. 6, 28]. Людське тіло має свої ритми: ритми дихання серця, фізичної активності, різноманітних рухів. Психологічний стан людини має свої особливі ритми: горя та радості, сили та слабкості, піднесення та депресії та інші. Отже, вихованням відчуття ритму необхідно займатись з раннього віку. Ритм – один з найважливіших елементів музичної виразності.

В теорії музики ритм визначається як співвідношення тривалостей звуків в їх послідовності. Тривалості нот є різними, але між ними відбувається особливий часовий зв'язок. Об'єднавшись у різних варіаціях, тривалості нот формують ритмові фігури, з яких складається ритмічний рисунок музичного твору. Він не прив'язується ні до яких абсолютних одиниць вимірювання часу, в ньому визначені лише відносні тривалості нот. Отже, ритм відображає емоційний зміст музики, її образно-поетичну сутність. Це

є першою особливістю ритму. Він пов'язаний з передачею різних емоційних станів людини. Друга характерна особливість відчуття музичного ритму – це рухово-моторна основа. Згідно з результатами досліджень, підтверджено, що ритмічні переживання музики завжди супроводжуються тими чи іншими руховими реакціями (підсвідоме відбивання ритму або легкі «акомпануючі» рухи пальцями чи гортанню, корпусом та інше). Метрична стійкість та ритмічна гнучкість учня залежать від природних даних та від вміння викладача виховати в ньому такт здатності. Викладач-музикант має володіти різноманітними формами та прийомами проведення занять та знаходити нові методики, інноваційні можливості педагогічного впливу на дитину [3, с. 14-19].

Виховання відчуття ритму у акордеоністів ґрунтується на розумінні учнем рівномірності ритмічної пульсації та на вмінні ритмічно рухатись. Під час розучування тієї чи іншої мелодії, вчитель визначає, разом з учнем, до якого жанру належить цей твір, будь-то марш, чи танець або пісня. Потім вчитель присвячує частину уроку рухам під музику: вчитель грає, а учень підбирає характерні почутій музиці рухи. Зі статті М.Н. Барінова «О развитии творческих способностей ученика», можна відмітити, що відчуття ритму має бути спочатку слуховим, а не зоровим. Учень навчається на слух розрізняти ритмові фігури, а вже після засвоєння і легкого сприймання можна переходити до вивчення правил правопису цих фігур – роз'яснити що є розмір, такт та інше. «Воспитанием ритма является внедрение в музыкальное сознание ребенка основ ритмического порядка, равновесие и разнообразие ритма в музыке» [1, с. 16, 28].

Отже, виховання відчуття ритму базується на системі навичок. По-перше, це відчуття та здатність відтворити рівномірну послідовність однакових тривалостей (наприклад: рівномірне скандування). По-друге, відчуття чергування наголошених тривалостей ( пульсація). На прикладі дитячої пісеньки «Дін-дон» [5, с. 8], ми можемо побачити алгоритм роботи з учнем:

Дин, дон, дин, дон,  
За – го – рел' – ся кош' – кин дом'.  
Бе -жит' ку' - роч – ка с вед – ром',  
За – ли – ва' – ет кош' – кин дом'.

Разом із дитиною треба визначити, що є короткі та довгі хлопки, як і ноти. Ми їх назвемо «ТА» – довгий, «ТІ-ТІ» – короткі. Тепер визначимось в тексті які слова чи склади будуть довгими, а які короткими, промовивши текст. Довгі «ТА» – дін, дон, ром, дом, а короткі «ТІ-Ті» – всі інші. Отже в нас вимальовується ритмічний малюнок, який ми можемо «проскандувати». Тепер потрібно визначитись з пульсацією, яка може бути «хореїчною», або «ямбічною». Відштовхуючись від тексту та художнього образу цього вірша, це «хорей» – двоскладова стопа з наголосом на перший склад. Наголошену ми маємо виділити, наприклад – «хлопками». Але також ми маємо підтримувати рівномірність пульсації, наприклад – «притопами» на кожен долю. Після засвоєння вище згаданого, ми переходимо до розвитку вміння записати прослухане. Довгі ноти замінюємо вертикальними рисками, а короткі – дві вертикальні риси об'єднані зверху горизонтальною. Далі нам потрібно розставити тактові риси та констатувати розмір. Виходячи з вище згаданих дій, тактова риска ставиться перед кожним хлопком і розмір п'єси  $2/TA$ .

Відтак, подібні дії в процесі навчання гри на акордеоні, утворюють умови розвитку первинного музично-ритмічного відчуття, у складі трьох основних аспектів: темп, акцент, співвідношення тривалостей. «Саме цей період формування музично-ритмічного відчуття визначає подальші перспективи навчання музиці та відіграє важливу роль у становленні «ритмічного майбутнього» учня», – Б.М. Теплов [2, с. 3].

В кожній епосі, історичному періоді є свої певні особливості музичного ритму. Чим більше різних ритмічних стилей освоєно та пережито учнем –музикантом, тим більше підстав говорити про закінченість та цілісність його музично-ритмічного виховання.

#### **Список використаних джерел**

1. Імханицький І.М. Історія баянного та акордеонного мистецтва / І.М. Імханицький. – М.: РАМ ім. Гнесіних, 2006. – 68с.
2. Клімова Є.В. Розвиток та підготовка ігрового апарата учня акордеоніста / Є.В. Клімова. – Єкатеринбург, 2002. – 13с.
3. Олексієв І.Д. Методика викладання гри на баяні / І.Д. Олексієв. – М.: Держ. Муз. Изд, 1961. – 58с.
4. Петрушин В.І. Музична психологія / В.І. Петрушин. – М., 2008. – 64с.
5. Шплатова О. Перші сходинки музиканта / О. Шплатова. – М., 2002. – 18с.

## **Васюта Олег Павлович**

кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, доцент  
Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

### **ДУХОВНІ КОМПОЗИТОРИ ЧЕРНІГІВЩИНИ КІНЦЯ XX СТОЛІТТЯ: Ю. ЗАХОЖИЙ-КАТРЕНКО**

Новітній етап творення церковної музики на Чернігівщині бере свій початок з кінця XX століття. Цей етап можна охарактеризувати як період її відродження. Написання «Української меси» (1991) Ю. Захожим-Катренком стала певним мистецьким явищем і початком нової стадії її розвитку. Багатоголосий циклічний твір для квартету солістів (сопрано, альт, тенор, бас), дитячого хору, мішаного хору та оркестру, присвячено п'ятим роковинам Чорнобильської трагедії «Пам'ятай тих, кого вже немає на цьому світі. Тим, кого доїдають незримі хвороби. Тим, кого зігнали з обжитих праземель. Всім, хто оджив і хто вернувся з чаші Чорнобиля присвячує свій твір автор». Квітень 1991. Чернігів [1].

«Українська меса» складається з десяти номерів: 1. Вступ («Не так давно у Віфлеємі» – ре-мінор); 2. Колискова (соло альта «Спи Ісусе, спи», соль-мінор); 3. Ектинія (жалобний марш «Господи помилуй», до-мінор); 4. В'їзд в Єрусалим («Осанна в вишніх», соль-мажор); 5. Солоспів тенора («Ісус Христос зайшов у храм...», ре-мінор); 6. Алілуя (квартет солістів, мішаний і дитячий хор, адажіо, ля-мінор); 7. Тебе поем! («Свят Господь Саваоф», до-дієз-мінор); 8. Марш Господній («Слово Господнє з неба долинає», сі-бемоль-мажор); 9. Голгофа («Цей день ми не впізнали» для сопрано, альта, тенора, баса, мішаного хору, ля-мінор); 10. Гімн («Світлим сяйвом освіти небеса і всі світи», ре-мажор).

Меса написана у формі ораторії, сюжетною лінією якої є життя і страждання Ісуса Христа. Розгорнуті хорові полотна органічно поєднуються з виконанням вокального квартету, задіянням сольних епізодів, що значно посилює загальну музичну драматургію твору. Близькість «Української меси» до жанру ораторії знаходить своє музичне виявлення у структурній будові, масштабності музичного викладу, об'ємному розгортанні сюжету з певним переважанням оповідального елемента. До того ж, автор сміливо використовує деталі безпосереднього драматичного розвитку, як елемент сценічної дії, властивий ораторії. Подібні якості виявляють себе, зокрема, у дев'ятому номері меси «Голгофа». У композиції цієї частини використано хоровий

речитатив на фоні журливого маршу в ля-мінорі («Цей день ми не впізнали. Цей день був шляхом на Голгофу...»). Музичну драматургію частини доповнюють діалогічні сцени звернень Ісуса до людей, Бога та різного роду благання. Хорова сцена завершується величним апофеозом на словах «Помилуй нас. Помилуй...». Формуючи музичну тканину твору, композитор широко використовує різні види музичного викладу, що знаходить свій вияв у логічній будові музичного складу: від поліфонічного до гомофонно-гармонічного.

Мелодична самостійність партій є додатковим засобом музичної будови, що знаходить свій яскравий вияв у другій частині меси («Колискова»). Широке застосування імітаційної поліфонії, де мелодичне зерно (соль, ля, сі – бемоль, соль, ре) по черзі проводиться у різних, але рівноправних хорових партіях (сопрано, альти), чим послідовно вибудовується класична форма канону. В даному випадку використано форму неточного двоголосного канону, оскільки при проведенні головної теми в ній виникають, у ході розвитку, певні зміни (інтервальне співвідношення, змінність метро-ритмічної будови (2/4, 3/4, 4/4), задіянням хорового антифону («Паки і паки ми Богу Молимося!»).

Гомофонно-гармонічний виклад музичного мислення композитора найбільш повно виявляє себе, зокрема, у шостій частині меси «Алілуя», яка розпочинається з соло сопрано у ля – мінорі. У наведеному прикладі гомофонна структура мелодії і гармонічний супровід мають самостійну ритмічну пульсацію, що сприяє сприйняттю мелодичного розвитку у всій музично-виражальній повноті, де мелодико-гармонічне поєднання спрямовується до піднесеної, апофеозної хвали Господу.

Оскільки «Українська меса» Ю. Захожого-Катренка є першою спробою композиторів Чернігівщини кінця ХХ століття щодо опанування циклічною канонічною музичною структурою, варто наголосити наступне. Поява ораторії, як способу музичного викладу на переломному етапі розвитку мистецтва регіону (1991), стала певною ознакою його зрілості щодо відображення глибоких соціально-духовних зрушень, які стали наслідком, Чорнобильської трагедії. «Українська меса» явила собою зразок музично-системного підходу, в якому, з одного боку, утвердилася новітня тематична спрямованість, а з іншого, продовжилося життя старої традиції регіонального творення церковної музики, яка в певному сенсі стає ще й формою світського музикування у новій соціокультурній реальності кінця ХХ століття.

До того ж, як не типове для попереднього етапу музичного розвитку, змістовного значення набуває використання ладової системи української народної музики, як засобу музичного розвитку при розкритті канонічних біблійних сюжетів. Зокрема, композитор Ю. Захожий-Катренко використовує ладову організацію, властиву українській народній пісні, яка поєднує безпівтонові і півтонові тетра хорди. Приміром – ля, соль, фа, ля, соль-дієз; чи – соль, фа, мі, соль, фа-дієз у вступі до меси. Мелодичний зворот соль, ля, сі-бемоль, соль, ре (з другої частини меси «Колискова»), є дуже близький до терцових звукорядів української календарно-обрядової традиції. При розгортанні музичної думки меси, композитор глибоко усвідомлює формотворчу роль гармонії, зокрема, нестійкість як стан мелодичного руху. Нетипові розв'язання як завершення побудови і підсумовування окремих частин. Показово, що упродовж усієї меси модуляційні епізоди стають активним засобом музичного розвитку, особливо, при переході від одної частини меси до іншої. В музичній тканині меси представлені усі основні способи модуляції: тональна, функціональна, ладова тощо. До того ж, музика меси витримує усі параметри, що випрацьовувалися упродовж історичного існування жанру церковної музики з її виваженим голосоведенням, злагодженими акордовими послідовностями, що відповідають класичній поліфонії і мелодико-гармонічній будові. Композитор широко використовує імітацію, у якій задіяно цілі пласти музичного втілення (від ансамблю солістів до хорових тутті). Простежується широке задіяння тембрового поєднання різних хорових партій (дитячого хору, жіночого хору, дуєту солістів та інші форми хорового письма).

Музична мова меси демонструє вмиле використання хорової фактури, яка в даному випадку є перемінною, різноманітною за викладом, рухливою, що наближує її до так званого «концертуючого стилю», властивого українській бароковій музиці (партесного хорового концерту). Активне використання змінності хорової фактури виступає як формотворчий засіб. Певна конкордація (узгодженість) між частинами меси досягається завдяки чергуванню різних музичних сполучень. Інтонаційно-сміслова єдність кожної частини об'єднує месу в музичне ціле, яке виразно сприймається на слух.

#### **Список використаних джерел**

1. Захожий-Катренко Ю. Українська меса [Авторський рукопис] / Ю. Захожий-Катренко. – Чернігів, Б.р.

## **Грисюк Олена Миколаївна**

кандидат педагогічних наук, доцент,  
викладач-методист вищої категорії Чернігівської міської школи мистецтв,  
заступник директора з методичної роботи Чернігівської філії НАКККіМ

### **МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ПРОФЕСІЙНОГО САМОВДОСКОНАЛЕННЯ ВИКЛАДАЧІВ ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

Реформа освіти в Україні вимагає від закладів культурно-мистецької освіти осучаснення, зміни стандартів діяльності, актуалізації змісту педагогічного процесу. Сучасна мистецька школа потребує нових підходів до свого кадрового забезпечення в частині підвищення якості та оновлення системи оцінювання результатів роботи педагогічних працівників. Сьогодні є потреба у креативних викладачах, здатних до реалізації творчого підходу до навчання мистецтву [3].

Динамічні зміни сучасного суспільства зумовлюють наявність низки протиріч процесу мистецької освіти, серед яких:

- між об'єктивними вимогами суспільства до формування духовної культури підрастаючого покоління і суб'єктивними утрудненнями, стереотипним мисленням, традиційними підходами до реалізації цього процесу;
- об'єктивною потребою суспільства у реалізації художньо-педагогічного процесу на засадах суб'єкт-суб'єктної взаємодії та недостатньою технологічною розробленістю її реалізації;
- між необхідністю осучаснення, зміни стандартів мистецької діяльності, актуалізації змісту, реформування функцій керування на всіх рівнях та змістом мистецької діяльності у закладах мистецької освіти, що залишається консервативним як з точки зору методології, так і з точки зору репертуару в навчальних програмах;
- невідповідністю вимогам сьогодення у сфері надання освітніх послуг та сучасними технічними можливостями мистецької освіти;
- конфліктом між тим, що пропонують заклади, та тим, що від них очікують споживачі мистецько-освітніх послуг.

Найважливіша місія мистецької освіти виявляти, плекати і розвивати здатність до створення, у кожного, хто виявив здібності та бажання навчатися мистецтву [3].

Узагальнюючи підходи до організації мистецької освіти доцільно окреслити деякі завдання:



- підвищення якості та оновлення системи оцінювання результатів роботи педагогічних працівників;
- потреба у креативних викладачах, здатних до реалізації творчого підходу до навчання мистецтву;
- переосмислення ролі професійного розвитку педагогічних працівників закладів мистецької освіти.

У контексті сказаного, варто акцентувати увагу на питаннях підвищення кваліфікації працівників закладів мистецької освіти. Подоланню проблем, які можуть виникнути у процесі саморозвитку та самовдосконалення, сприятиме орієнтація вказаного процесу на підходи: культурологічний, аксіологічний, синергетичний, суб'єктно-діяльнісний, системний, компетентнісний, середовищний.

Культурологічний підхід зумовлює подолання явищ дегуманізації в освіті та передбачає вивчення світу людини в контексті її культурного існування. Об'єктивний зв'язок людини з культурою, як системою цінностей виступає підґрунтям педагогічних явищ та педагогічної діяльності, як сукупності культурних компонентів на широкому культурному фоні соціуму з урахуванням локальної культурної ситуації.

Варто погодитись із думкою, що культурологічний підхід визначає ставлення до мистецької освіти – як культурного процесу, в якому відбуваються: діалогічна взаємодія між його учасниками, обмін цінностями і смислами, співробітництво у досягненні цілей особистісного саморозвитку. У такий спосіб, підвищення кваліфікації викладачів доцільно розглядати на загальнокультурному фоні, вивчати її властивості у контексті інтеграції мистецтва і культури.

Методологічного значення набуває думка, що культурологічний підхід може розглядатись як конкретно-наукова методологія перетворення мистецько-педагогічної реальності, що має своєю основою вчення про цінності та ціннісну структуру світу – аксіологію.

Аксіологічний підхід проголошує людину як найвищу цінність суспільства і самоціль суспільного розвитку. Це дозволяє вивчати явища з точки зору закладених у них можливостей задоволення потреб людини.

Вказаний підхід реалізує культурно-гуманістичні функції освіти: розвиток духовних сил, здібностей і умінь, які дозволяють людині долати життєві труднощі; формування характеру і моральної відповідальності в ситуаціях; оволодіння засобами досягнення

свободи, особистої автономії, щастя і здоров'я; створення умов для саморозвитку творчої індивідуальності особистості та розкриття її духовних потенцій.

Процес професійного самовдосконалення та саморозвитку має характеризуватися системністю. Отже, системний підхід дозволяє відносно самостійні компоненти розглядати не ізольовано, а в їх взаємозв'язку в системі з іншими. Увага звертається на розмаїття внутрішніх і зовнішніх зв'язків системи, на процес об'єднання основних понять у єдину теоретичну картину, що дає змогу виявити сутність цілісності системи.

Коллективною взаємодією суб'єктів мистецької діяльності обумовлений синергетичний підхід. Освітній процес є процесом здобування його складовими якості новизни, як у структурі, так і змісті. У центрі освітнього процесу знаходиться особа, яку виховують засобами мистецтва (мотиви, цілі, психологічні особливості). Особистість є суб'єктом діяльності, що, формуючись у мистецькій діяльності і художньому спілкуванні з іншими людьми, визначає характер і цієї діяльності, і спілкування. Особистість педагога, як складна система, характеризується перебудовою ціннісних орієнтацій, самопізнавальною і самовиховною активністю, отже, саморозвивається.

Не викликає заперечень, що у процесі художньо-педагогічного спілкування максимально враховуються національні, статеві, вікові, індивідуально-психологічні, статусні особливості. У вчительсько-учнівських взаєминах відображаються позиції розуміння вихованця, його визнання і безумовне прийняття, справедливе ставлення до дитини.

Компетентнісний підхід зумовлює приведення освіти у відповідність із новими умовами й перспективами освіти. Отже, актуалізується стратегічна установка на «адекватність поведінки», як вміння передбачити дії інших учасників виховного середовища і робити свої дії зрозумілими і зручними для інших. У світлі сучасних бачень набуває вагомості «соціальна адекватність», як вміння бути адекватним у суспільстві: розуміння очікувань оточуючих, готовність відгукнутися на них, знання і усвідомленість соціальних шаблонів.

Відтак, наріжним каменем компетентнісного підходу варто вважати «педагогіку партнерства», яка передбачає: повагу до особистості, доброзичливість і позитивне ставлення, довіру у відносинах, розподілене лідерство, реалізацію соціального партнерства, запровадження тріади «діалог – взаємодія – взаємоповага».

Професійну компетентність учителя необхідно розглядати як єдність складових:

- особистісна складова (етичні та соціальні позиції й установки, риси особистості фахівця);
- когнітивна складова (наявність системи педагогічних і спеціальних предметних знань);
- операціонально-технологічна складова (володіння методами, технологіями, способами художньо-педагогічної взаємодії, методами мистецького навчання).

Освітнє середовище об'єднує умови, які забезпечують ефективне функціонування форм, методів та засобів художнього впливу та цілеспрямовану взаємодію суб'єктів освіти. Виховний простір варто розглядати не тільки як середовище, а й як духовний простір учня і педагога, як простір культури, що впливає на розвиток особистості. У ньому має бути представлений весь спектр цінностей культури і культурних форм життя. Це простір соціальних, культурних, життєвих виборів особистості, яка самореалізується у різних виховних середовищах.

Особливою формою взаємин між рівноправними суб'єктами гуманістичної форми взаємодії, що не допускає будь-якого домінування і передбачає свободу думок та відповідальність за дії та рішення є діалогічність в освіті. Як відомо, діалог – універсальна форма відношення “Я-Ти”, спосіб дослідження сутності людини та визначення її реального призначення у житті форма художньо-педагогічного спілкування, основа співробітництва й взаєморозуміння між людьми у процесі спільної мистецької діяльності.

Узагальнюючи проведений аналіз варто зазначити, що здатність до художньо-педагогічної діяльності – інтегрована професійно значуща якість педагога, що характеризується усвідомленням важливості та прагненням активно вирішувати завдання мистецької освіти.

### **Список використаних джерел**

1. Електронна бібліотека НАПН України <http://lib.iitta.gov.ua>. – Назва з екрану
2. Електронна бібліотека підручників, <http://www.info-library.com.ua>
3. Концепція сучасної мистецької школи. Наказ Міністерства культури України від 20 грудня 2017 року № 1433 <http://mincult.kmu.gov.ua/control/publish/article>. – Назва з екрану

4. Васильєва Л.І. Тенденції розвитку післядипломної мистецької освіти в сучасному інформаційному просторі / Л.І. Васильєва. [http://journals.uran.ua/sr\\_edu/article/](http://journals.uran.ua/sr_edu/article/) – Назва з екрану

### **Гуріч Зоя Владиславівна**

кандидат педагогічних наук,  
старший викладач кафедри образотворчого мистецтва і дизайну  
Херсонського державного університету

## **ОКРЕМІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ ПІВДНЯ УКРАЇНИ**

Розвиток художньої освіти Півдня України у перші десятиліття ХХІ ст. відбувається у контексті сучасних тенденцій реформування національної мистецької, мистецько-педагогічної освіти на основі врахування вітчизняного і зарубіжного теоретичного і практичного педагогічного досвіду. Особливої актуальності набуває підготовка фахівців, що не тільки володіють необхідним обсягом знань та умінь з художніх дисциплін, вміють відповідно до сучасних вимог методики здійснювати процес викладання, але й займатись творчою діяльністю.

Саме тому необхідно окреслити основні аспекти розвитку художньої освіти як складової мистецької з екстраполяцією на її розвиток у південному регіоні, а також виявити специфіку художньо-педагогічної підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва, охарактеризувати стан художньої освіти у шкільництві регіону.

У вітчизняній і зарубіжній теорії та практиці науковці й освітяни актуалізують проблеми, які свідчать про окреслення тенденцій розвитку мистецької, художньої освіти: визначення необхідності утвердження культурологічних засад її розвитку (С. Коновець, Н. Миропольська, О. Щолокова, А. Бемфорд, Х. Гарднер, Р. Хікман; розробка засад полікультурного підходу у мистецькій освіті (К. Балленджи-Морріс, Г. Беккера, С. Гессена, С. Кахена, З. Коцура, Л. Левицької, Г. Ніколаї, М. Симоненко, А. Томаса, П. Штур та ін.). На основі аналізу праць українських і зарубіжних науковців, освітян, а також освітньої практики нами було сформовано мету статті:

визначити аспекти розвитку художньої освіти у шкільництві Південного регіону.

На Півдні України художньо-педагогічна підготовка здійснюється на мистецьких факультетах таких вищих навчальних закладів, як: Кіровоградський державний педагогічний університет імені В. Винниченка (КДПУ), Криворізький педагогічний інститут КНУ, Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського (ПНПУ) та Херсонський державний університет (ХДУ).

Насамперед, варто констатувати, що одним із аспектів розвитку художньої, художньо-педагогічної освіти є тенденція відродження культурологічних засад, що дозволяє долати кризу аксіологічних орієнтирів майбутніх педагогів, учнівської молоді. На думку І. Зязюна, «виходом із цієї кризи може бути прийняття перспективного, особистісно орієнтованого культурологічного підходу до модернізації освіти, глобальною метою якої стане людина культури, здатна з максимальною ефективністю реалізувати свої індивідуальні здібності, а також інтелектуальні і моральні можливості, людина, якій притаманна потреба і пристрасть до самореалізації» [1, с. 14–36]. Культурологічні засади художньої освіти формувалися в історичній ретроспективі. На всіх етапах історичного поступу культурологічні основи складали пріоритет змісту освіти, у якому відбувалась реалізація культурних надбань, кристалізація мистецько-культурних традицій, відповідно через освіту культура розвивалась як націєтворчий чинник. Слушною є думка Г. Ніколаї, яка акцентує увагу на тому, що історія мистецької освіти «дозволяє виявляти зв'язки з теперішнім і майбутнім», адже «розгляд мистецької освіти, здійснений у контексті соціокультурних характеристик на широкому тлі культурного життя, дозволяє виявити й прослідкувати тенденції її розвитку» [2, с. 3–17].

На сучасному етапі культурологічні засади художньої освіти реалізуються у структуруванні змісту фахових дисциплін, дисциплін культурологічного, історико-педагогічного спрямування, у виборі традиційних та інноваційних методів і форм, організації педагогічної, пленерної практики у процесі підготовки вчителів образотворчого мистецтва. Водночас, потребує удосконалення система професійної підготовки вчителів образотворчого мистецтва з урахуванням регіональної специфіки, що дозволяє формувати майбутніх учителів як «людей культури», розвивати у них світоглядну позицію щодо

усвідомлення себе як носія історичного, інноваційного досвіду мистецької, художньої освіти в освітньому середовищі конкретного закладу середньої освіти. З цього приводу Л. Масол зауважує, що «мистецька освіта є посередником між суспільно значущими культурними цінностями й особистісними цінностями людини («людина в культурі – культура в людині»), вона забезпечує набуття життєво важливих компетентностей, які дають змогу самореалізуватися у найрізноманітніших видах художньої діяльності відповідно до індивідуальних інтересів і потреб» [3, с. 4].

За твердженням польського дослідника С. Гессена, «бути в культурі означає спілкування з минулим та майбутнім». Освітянин, розглядаючи розвиток педагогіки культури в Польщі (1914 – 1939 рр.), вважає завданням освіти залучити людину до культурних цінностей науки, мистецтва, моралі, права, економіки задля перетворення людини природної на людину культурну [6]. З цією позиції важливим є досвід Херсонського державного університету: викладачі кафедри образотворчого мистецтва підтримують та розвивають традиції Одеської малювальної школи, носіями яких були видатні художники-педагоги (К. Костанді, Г. Ладиженський, О. Шовкуненко, Г. Курнаков та ін.). Викладачі мистецьких факультетів вищих навчальних закладів Півдня України (мм. Кропивницький (Кіровоград), Кривий Ріг, Одеса та Херсон) застосовують елементи музейної педагогіки, тренінгів; залучають студентів до творчих лабораторій, авторських майстерень, конференцій, практикумів на базі бібліотек мистецького спрямування з використанням прогресивного досвіду художників-педагогів Херсонщини. Усе це зумовлює розвиток професіоналізму майбутніх учителів, формує цілісну позицію щодо власного професійного призначення.

Так, співробітники Херсонського обласного художнього музею ім. О. Шовкуненка щороку проводять конференції, читання, семінари, присвячені діяльності художників Херсонської губернії ХІХ – початку ХХ ст., у яких беруть участь студенти художніх факультетів Херсонщини. У переліку заходів: Всеукраїнські ювілейні читання «До 120-річчя від дня народження Георгія Курнакова» (2007), Всеукраїнські ювілейні читання «До 125-річчя від дня народження Олексія Шовкуненка» (2009), науковий семінар для студентської молоді «З нагоди 165-ї річниці від дня народження Г. Скадовського» (2011), регіональна науково-практична конференція «Давид Бурлюк

та його сучасники» (2012), регіональна науково-практична конференція, присвячена 170-ій річниці від дня народження Г. Скадовського «Внесок родини Скадовських у розвиток української та світової культури, освіти, духовності» (2016).

Викладачі художньо-графічного факультету Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського щорічно влаштовують виставки образотворчого мистецтва, залучаючи до спільної виставкової діяльності художників-педагогів і студентів педагогічних освітніх закладів України. Така виставкова діяльність сприяє розширенню уявлень про регіональні мистецькі школи, сприяє обміну творчими задумами, художніми прийомами. Традиція проведення мистецько-педагогічних заходів такого типу була започаткована на Першій Всеукраїнській виставці творів художників-педагогів та студентів педагогічних закладів освіти України, яка відбулася під патронатом Одеського обласного благодійного фонду «Майбутнє» в галереї «Золотий янгол» (м. Одеса, 2010).

У подальшому спільна виставкова діяльність із застосуванням елементів музейної педагогіки була підтримана співробітниками Літературно-меморіального музею О. Пушкіна, Одеського музею західного і східного мистецтва, Одеського художнього музею. Так, у галереї Одеського художнього музею «Жовті велетні», окрім регулярної виставкової діяльності, співробітники музею проводять тематичні лекційні заняття на замовлення для студентської молоді. Тематика лекцій стосується діяльності художників-педагогів Херсонської губернії XIX – початку XX ст., розкриває маловідомі біографічні факти: В. Абрамов «Перша виставка Одеської спілки витончених мистецтв у 1865 році», М. Верховецька «Забутий одеський художник Б. Егіз (1869 – 1947)», М. Верховецька «Б. Егіз. Спогади про К. Костанді», С. Седих «Корифей одеської школи» (К. Костанді).

Сучасний стан реформування художньої освіти позначений окресленням тенденції спрямованості на діалог культур. Власне, йдеться про утвердження її полікультурних засад, розвиток полікультурної мистецької освіти. У дослідженнях сучасних вітчизняних та зарубіжних науковців полікультурна освіта розглядається як спосіб буття людини в універсумі культури, визначається як діалог культур, а розвиток культури передбачає обмін культурними цінностями.

Поняття «полікультурна освіта» або «мультикультурна освіта» у наукових і довідникових джерелах визначається як «педагогічний процес, у якому репрезентується дві або більше культури, що відрізняються за мовною, етнічною, національною або расовою ознакою» (Міжнародна енциклопедія освіти, як «віддзеркалення ідеалів культурного плюралізму у сфері освіти» (Л. Левицька); як «педагогічний процес, спрямований на оволодіння молоддю ґрунтовним знанням про етнічну (рідну), національну та світову культури; формування готовності жити у полікультурному середовищі; виховання поваги і толерантного ставлення до інших народів у процесі вивчення зарубіжної культури (М. Симоненко).

Результатом полікультурної освіти науковці визначають «готовність сприймати культурні особливості різних народів, взаємоповагу, толерантність, взаєморозуміння та взаємозбагачення» (А. Томас) [7, с. 337]; формування полікультурної компетенції особи, яка здатна вести активне і плідне життя у сучасному багатонаціональному світі (М. Симоненко).

Важливо відзначити, що зарубіжний досвід утвердження полікультурних засад художньої освіти репрезентує розробку мультикультурних арт-проектів, які студенти готують у процесі вивчення мистецьких дисциплін, використання різних методів і форм художньо-естетичної діяльності, які відповідають змісту і цілям навчання. Науковці, освітяни стверджують, що вчителі, разом з учнями, мають вчитись з розумінням розглядати традиції інших народів так само, як і культурні традиції свого народу [5].

Аналіз позитивних освітніх процесів у зарубіжній освітній практиці підтверджує, що «полікультурне виховання надає можливість особистості ознайомитись й освоїти цінності однієї або декількох культур задля її збереження і подальшого розвитку» [4, с. 112]. Зокрема у США під полікультурною освітою також розуміють і багатоетнічну репрезентацію студентів у навчальному закладі. Кожен навчальний заклад є моделлю сучасного суспільства, відтак, етнічна, релігійна, гендерна, соціальна різноманітність повинна бути обов'язковою умовою функціонування навчальних закладів, щоб студенти були готові до інтеграції в сучасному полікультурному світі, де культурне розмаїття є нормою.

Необхідно відзначити, що на сучасному етапі розвитку мистецької, художньої освіти в південному регіоні України спостерігається тенденція спрямованості на утвердження



полікультурних засад в організації та проведенні конференцій. На конференціях з проблем художньої освіти відбувається налагодження наукових, педагогічних, мистецьких контактів з науковими і освітніми інституціями. Зокрема викладачі Херсонського державного університету активізували співпрацю з Академією імені Яна Длугоша (м. Ченстохов, Польща), що реалізується у процесі обміну студентами, стипендіатами з метою навчання, проведення досліджень, організації студентських практик, підвищення рівня кваліфікації кадрів.

Відповідно форми співпраці вищих навчальних закладів та іншоетнічних громадських організацій, мистецьких інституцій сприяють інтеркультурному вихованню, полікультурній освіті майбутніх учителів образотворчого мистецтва. На думку Г. Ніколаї, «...в умовах загострення міжнаціональних суперечностей інтеркультурне виховання стає необхідною складовою загальної педагогіки. Важливість інтеркультурної компетентності школярів і студентів зумовлюється потребою виховання сучасної молоді в дусі поваги до інших культур, розширення її потенційних когнітивних можливостей, формування в неї готовності до міжкультурного діалогу, до врегулювання міжнаціональних і етнічних конфліктів» [2, с. 7].

Отже, розглянувши окремі аспекти розвитку художньої освіти ми можемо стверджувати, що на Півдні України вони виявляються у структуруванні змісту фахових дисциплін, предметів культурологічного спрямування; у виборі інноваційних і традиційних методів і форм навчання; у процесі професійної підготовки вчителів образотворчого мистецтва; у співпраці музеїв, (музейна практика); у проведенні конференцій, виставок, лекторіїв; у творчих контактах з міжнародними мистецькими осередками (пенери, конференції, майстер-класи) тощо. Однак, необхідно констатувати, що досвід професійної підготовки вчителів образотворчого мистецтва, представлено фрагментарно. Відповідно виникає необхідність у визначенні перспектив використання перспективних надбань художньої освіти регіону в освітній практиці.

### **Список використаної літератури**

1. Зязюн І.А. Естетичні засади розвитку особисті / І.А. Зязюн // Мистецтво у розвитку особистості: монографія / за ред., передмова та післямова Н.Г. Ничкало. – Чернівці: Зелена Буковина, 2006. – С. 14–36.

2. Ніколаї Г.Ю. Методологічні пошуки у сфері мистецької освіти / Г.Ю. Ніколаї // Актуальні питання мистецької освіти та виховання: зб. наук. пр.; голов. ред. Ніколаї Г.Ю. – Суми: СумДПУ імені А.С.Макаренка, 2013. – Вип. 1 (1) – С. 3–17.

3. Масол Л.М. Художньо-педагогічні технології в основній школі: єдність навчання і виховання: метод. посіб. / Л.М. Масол. – Харків: Друкарня Мадрид, 2015. – 178 с.

4. Backer G. C. Planning and Organizing for Multicultural Instruction. Addison–Wesley Publishing company. USA. – 1994. – 217 p.

5. Ballengee-Morris, Christine; Stuhr, Patricia L. Multicultural art and visualcultural educationin a changing world // Art Education. – 2001. – Vol. 54. – Iss.4. – 6–13 pp.

6. Hessen S. O sprzecznościach i jednościwychowania: Zagadnieniapedagogiki personalistycznej / S. Hessen. – W-wa: Żak, 1997. – 270 s.

7. Thomas A. Psychologie interkulturellen Lernens und Handelns / A. Thomas // Kulturvergleichende Psychologie. Eine Einführung. – Göttingen et.al. Hogrefe, 1993. – S. 337–424.

**Дзюбецька Олена Ігорівна,**

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

## **СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ ЧЕРЕЗ УКРАЇНСЬКУ НАРОДНУ ПІСНЮ**

За останні десятиліття ХХ та початку ХХІ століття естрадний спів став одним з найпопулярніших видів не тільки вокального, а й музичного мистецтва загалом. Формування методичних засад українського вокального виконавства відбувалося під впливом складних історичних, соціокультурних та політичних подій. Джерелами розвитку української національної школи співу були народний спів та церковна музика.

Сучасний науковець О. Прядко вказує, що «українська вокальна педагогіка ґрунтується на методичних засадах вітчизняної та зарубіжної вокальної педагогіки, глибокому вивченні музичних традицій українського народу. Питання збереження традицій

українського вокального мистецтва та використання новаторських ідей у подальшому розвитку є надзвичайно важливим» [3, с. 305].

Голос кожної людини абсолютно унікальний, а щоб розкрити його природну красу, а також додати впевнене виконання, з далеких часів створювалися різні вокальні школи. На сьогодні існує безліч різноманітних європейських та американських вокальних методик, які можуть повною мірою визначити напрямки розвитку співака-початківця. Завдяки співу, який має психологічне підґрунтя, можна ефективно впливати на слухача і на самого артиста. Важливо відмітити, що видатні люди стародавнього світу зазначали в своїх трактатах про вплив голосу на підсвідомість людини.

Якщо зупинитися на розумінні словосполучення «вокальна школа», то можна відмітити декілька визначень. У першому випадку, поняття «вокальна школа» належить до структур, які зумовлюють правильний процес оволодіння вокальною майстерністю. Таким терміном можна називати саме приміщення, де проходять заняття вокалом. У другому випадку, можна говорити про «вокальну школу» з точки зору історії вокального мистецтва та її етнічного плану, адже різноманітність національних вокальних шкіл відображає психологію народу, його музики, поетичної мови та традицій. За думкою мистецтвознавця А. Мельника, в загальному змісті терміну «вокальна школа» фіксуються дві важливі сторони, які необхідні для розвитку співаків: початкові елементи, які пов'язані з технікою постанови голосу, і художні завдання, які виникають під час роботи над вокальним матеріалом [2]. Вокальне мистецтво формувалося у процесі мовотворення та розвитку повсякденного мовлення на вокально-інтонаційній основі.

Дослідник української співацької традиції О. Прядко у праці «Розвиток української вокальної педагогіки» зазначає, що церковні піснеспіви завжди ґрунтувалися на кантілені, на гарному протяжному співу, що виражав справжнє благородство людської душі, слугував для вираження людьми найкращих її душевних поривів. Старовинний церковний спів з октавною протяжною мелодією (унісоном) став одним із джерел розвитку вокальної кантілени в українській вокальній школі [3].

Ще більш давнім джерелом кантілени, як інформує у своїй праці «Феномен української вокальної школи в контексті етнокультурологічних проблем» В. Антонюк, була протяжна народна пісня. Речитатив розвивався із народного «parlando» у співі лірників,

бандуристів, а також із церковного читання та розспівів. Народна та церковна вокальна культура існували поруч і мали, найчастіше, одних і тих самих виконавців [1].

Українська народна пісня завжди була важливим джерелом натхнення видатних вокалістів-виконавців. Вона вирізняється особливою кантиленою, великою художністю слова, музичною мовою, мелодика якої високопоетична та експресивна. Мелодії найкращих українських пісень є результатом ретельного відбору й вдосконалення найбільш виразних мелодичних зворотів багатьма поколіннями виконавців. Українській народній пісні завжди були притаманні свої яскраві самобутні риси, які шліфувалися віками. Типова для народних пісень куплетна форма широко використовується і в професійній музиці.

У працях істориків та мистецтвознавців часто можна зустріти думку про те, що музична культура України носить переважно вокальний характер. Серед відомих у світі українських музичних діячів більшість є представниками вокального жанру. Описуючи народні музичні інструменти, дослідники зазначають, що більшість із них (бандура, торбан, ліра) призначалися не для самостійного виконання музичних композицій, а для акомпанементу. Народна пісня збереглася завдяки народним співцям: кобзарям, бандуристам.

На сучасному етапі мистецтвознавча наука накопичила достатній матеріал щодо аналізу роботи голосового апарату в співі, що дозволяє компетентно підходити до вирішення проблем професійного виховання естрадного співака. Сучасна практика естрадного вокалу потребує використання співаками теоретичних знань для забезпечення сучасного рівня професіоналізму. У цьому контексті слід зазначити, що чим більше вокаліст експериментує і втілює у свою пісенну творчість різні стильові прийоми, вокальні манери, тим неординарніше можна аналізувати й оцінювати його виконавський стиль.

Отже, українська естрадна пісня у ХХІ ст. є явищем загальноєвропейського рівня, оскільки на її формування впливали народний мелос, рок, джазова, академічна, електронна, поп-музика та ін. Тенденції цих музичних напрямів значною мірою збагатили національну естрадну музичну культуру.

Сформувавшись під впливом тенденцій, які виникли у кінці ХХ – початку ХХІ ст., сучасне українське мистецтво естрадного напряму характеризується використанням різноманітної кількості стилів та

жанрів, що зумовлено культурологічною ситуацією з її змінами й темпом розвитку. Саме ці аспекти українського естрадного виконавства досліджено у численних наукових працях вітчизняних теоретиків.

Особливості європейських вокальних шкіл, їх становлення, розквіт, набуття значного впливу у сфері вокального мистецтва, помітно відобразилися на розвитку української естрадної вокальної школи. Аналіз італійської, німецької, флорентійської, російської вокальних шкіл показує, що кожна із них мала свою специфіку, яка зумовлювалася як особливостями розвитку вокального мистецтва, у тій чи іншій країні, так і фонетичними особливостями окремих мов та їх вагомим впливом на розвиток сучасної вокальної школи. Вказані характеристики зумовили й особливий педагогічний та методичний підходи до навчання вокалу, які сформувалися у межах кожної із вокальних шкіл.

Усі європейські вокальні школи на шляху свого розвитку пройшли етап відкидання нав'язаних ззовні правил співу, та пройшов навчання співу, та звернулися до розробки власних національних методик. Такі новації були зумовлені тим, що кожна школа має базуватися на специфіці своєї рідної мови, на тенденціях історичного розвитку вокалу у межах власної країни.

Сучасний український естрадний вокал дійсно має національну специфіку, оскільки наділений специфічними, характерними для української культури властивостями. Естрадне вокальне мистецтво сьогодні, значною мірою, є продуктом масової культури, відображаючи у собі ідеали та потреби сучасного суспільства. При цьому, у його основі лежать і традиційні уявлення про мистецтво вокалу, як загальноєвропейські, так і суто українські, сформульовані українськими діячами – педагогами та майстрами вокалу.

### **Список використаних джерел**

1. Антонюк В.Г. Феномен украинской вокальной школы в контексте этнокультурологических проблем: автореф. дисс. ... доктора культурол. наук: спец. 24.00.01: – Теория и история культуры / В.Г. Антонюк. – М., 2001. – 48 с.

2. Мельник А.В. Вокальная школа как художественно-методическая парадигма/ А.В. Мельник // Весник МСУ. – Х., 2012. – №1. – С. 17-27.

3. Прядко О.М. Розвиток української вокальної педагогіки/ О.М. Прядко // Збірник наукових праць. – К., 2013. – №14. – С. 305-310.

### **Ємець Віталій Олексійович**

художній керівник та диригент народних аматорських духових оркестрів  
Носівського та Бобровицького міських будинків культури

## **ПРЕЗЕНТАЦІЯ ЗБІРКИ П'ЕС ДЛЯ АМАТОРСЬКОГО ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ (ІНСТРУМЕНТОВКИ ВІТАЛЯ ЄМЦЯ)**

Презентація музичної збірки на Всеукраїнській конференції – велика честь. У ній творчий підсумок життя в мистецтві а також пошук шляхів подальшого розвитку української оркестрової духової музики.

Збірка п'ес для аматорського духового оркестру «Грає оркестр! Друзі, це свято...» є результатом плідної співпраці автора з адміністрацією Ніжинського коледжу культури і мистецтв імені Марії Заньковецької та радою обласного методичного об'єднання працівників культури.

На сучасному етапі розвитку української духової музики чільне місце посідає практично-творча діяльність аматорських духових оркестрів. Їх концертно-виконавська діяльність має важливе музично-естетичне та освітньо-виховне значення для збереження традицій оркестрової духової музики в регіонах. Але, слухаючи та аналізуючи виступи аматорських духових оркестрів, стикаємося з проблемою репертуару.

Поштовхом до видання збірки стала перша науково-практична конференція обласного методичного об'єднання керівників духових оркестрів, проведена в грудні 2017 року в Ніжинському коледжі культури і мистецтв імені Марії Заньковецької за участю диригентів будинків культури та закладів освіти Чернігівщини.

Збірка містить близько третини власних творчих напрацювань. Сформований репертуар складається з обробок патріотичних, народних, естрадних та дитячих п'ес а також власних музичних та поетичних творів. У цій збірці пропонуються марші на основі українських народних та козацьких пісень. Духова музика є одним із

актуальних чинників національно-патріотичного виховання молодого покоління, а піклування про творчу молодь – запорукою розвитку духової музики у майбутньому. Відтак, зважаючи на це, важливо вже сьогодні забезпечити духові оркестри якісним та цікавим сучасним репертуарним матеріалом.

Усі п'єси пройшли випробування у творчих лабораторіях – народних аматорських духових оркестрах Носівського та Бобровицького міських будинків культури та студентському оркестрі інституту кримінально-виконавчої служби України міста Києва.

Кожний урочистий захід, як новий подих часу, зобов'язує шукати нові п'єси, які відповідають тематиці свят та подій.

Авторські обробки п'єс враховують специфічні можливості виконавського апарату, захищаючи від перевантаження під час довготривалої роботи оркестру на площі, в парку та при зустрічах на урочистих заходах. Стало в нагоді володіння грою на таких інструментах, як: труба, саксофон, акордеон, блок-флейта, ударні, контрабас. Це збагатило власний досвід щодо обробки класичних і сучасних музичних творів, що надало їм кращого звучання і сприяло вихованню музичних смаків виконавців аматорських духових оркестрів. Приємно те, що під керівництвом автора в одному духовому оркестрі співпрацюють представники різних поколінь – від шкільного віку до поважних музикантів, кому й за 70.

Розмаїття репертуару розраховане на різні заходи. Впевнені в тому, що всі урочистості новостворених громад повинні проходити за участю духових оркестрів великої та малої форми. Ми маємо завоювати зацікавленість та підтримку громад у розвитку духового виконавства. Адже духовий оркестр – це свято!

Збірка «Грає духовий оркестр! Друзі, це свято...» розрахована на широке коло фахівців, які працюють у закладах культури і мистецтв області та прагнуть розвивати жанр української духової оркестрової музики Чернігівщини, уславленої іменами трубача Т.О. Докшицера, флейтиста Ф.Д. Проценка, високопрофесійною діяльністю духового оркестру філармонійного центру Чернігова, проведенням щорічного Обласного фестивалю духових оркестрів Чернігівщини (проект Л.І. Смоляка).

*Ємець В.О. П'єси для аматорського духового оркестру «Грає оркестр! Друзі, це свято...» / В.О. Ємець. – Ніжин: Видавець ПП. Лисенко М.М., 2018. – 156 с.*

## **Загорулько Марія Анатоліївна**

кандидат філософських наук, викладач циклової комісії гуманітарних та соціально-економічних дисциплін Чернігівського базового медичного коледжу

### **«СЛОВО О ПОЛКУ ІГОРЕВІМ» В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ КИЇВСЬКОЇ РУСІ**

Феномен «Слова о полку Ігоревім» осягається в контексті культури Київської Русі. Незрівняне за своєю красою та багатством змісту «Слово...» є справжнім шедевром, перлиною давньоруської літератури. Адже з-поміж багатьох літературних пам'яток Київської Русі саме «Слово о полку Ігоревім» увійшло до скарбниці світової середньовічної літератури, зокрема героїчного епосу.

Так само, як і «Пісня про Роланда», «Пісня про Нібелунгів», «Пісня про мого Сіда», «Беовульф», «Витязь у тигровій шкурі» та ін. героїчні середньовічні епоси, «Слово о полку Ігоревім» є виразником своєї епохи. Тому погляд на «Слово...» під цим кутом зору та його аналіз в контексті культури Київської Русі становить мету нашої доповіді.

Відомо, що похід новгород-сіверського князя Ігоря Святославича 1185 року був відображений у двох літописних повістях, зокрема Лаврентіївському та Іпатіївському літописах, а також у «Слові о полку Ігоревім».

На думку А.А. Горського, Ігорів похід 1185 року став «найяскравішою подією в очах сучасників майже чи не за усю домонгольську добу» [3, С.26]. Справді, лише Куликівська битва 1380 року отримала подібний резонанс і привернула увагу давньоруських книжників, а саме: була написана одна велика стаття у літописі, створено «Задонщину» та «Слово про Мамаєве побиття». Тобто, битва 1185 року на річці Каялі та битва 1380 року на Куликовому полі призвели до появи трьох літературних творів. Подібного більше не було в історії давньоруської держави.

Винятковість, унікальність походу Ігоря Святославича в очах його сучасників можна зрозуміти, якщо звернути увагу на шість фактів, які мали місце. Факт перший: Ігор Святославич вдруге здійснив сепаратний похід на половців (вперше – у 1184 році, вдруге – у 1185 році) в умовах єднання сил південноруських князів. Факт другий: затемнення сонця застало військо Ігоря Святославича в поході. Факт третій: Ігор Святославич проігнорував це затемнення сонця. Факт четвертий: ніколи раніше руське військо не гинуло в степу. Факт п'ятий: У 1185 році вперше руські князі потрапили в



полон до половців на половецькій території внаслідок русько-половецького зіткнення, в результаті якого одночасно було захоплено чотири руських князя. Факт шостий: руський князь утік з половецького полону [3, С.30].

Усвідомлюючи наслідки Ігорового походу на половців 1185 року І.У. Будовниць дійшов висновку: «повне знищення військових сил кількох прикордонних князівств, що відкрило половцям, за висловом літописця, ворота на Руську землю; незнаний ще в історії русько-половецької боротьби прецедент у вигляді одночасного полону чотирьох руських князів – все це, звичайно, було значною подією, яка справила на сучасників величезне враження» [1, С.157].

Також О. Пушкін не сумнівався у тому, що Ігорів похід 1185 року справив на сучасників величезне значення. Відомому російському поетові ХІХ ст. належить така фраза: «кому прийшло б на ум взяти предметом пісні темний похід невідомого князя?» [7, С.503].

З іншого боку, «Слово о полку Ігоревім» відрізняється від згаданих вище літописних повістей тим, що це поетичний твір, в якому Ігор Святославич є героєм художнього твору, а відтак, зображений у «Слові...» художньо-поетичний образ князя Ігоря відрізняється від історичного. Тому «Слово о полку Ігоревім» та літописні розповіді про похід Ігоря Святославича на половців 1185 р. мають свої нюанси сприйняття.

Вивчаючи поезику «Слова о полку Ігоревім» Б.М. Гаспаров звернув увагу, що саме затемнення сонця віщувало катастрофу, а поразка з полоном князя Ігоря та його втеча з полону мають характер космічної катастрофи і спасіння світу [2, С.299]. Цю позицію розділяє А.Чернов. Зокрема, він зазначає, що з сонячного затемнення розпочинається «виворітний час» і закінчується лише тоді, коли Ігор повертається на Русь [9, С.245].

За спостереженням А.Горського, у Лаврентіївському літописі акцентується така риса Ігоря, як гординя; в Іпатіївському літописі акцент робиться на гріхопадінні та розкаянні Ігоря; а в «Слові о полку Ігоревім» проводиться паралель до Євангельської притчі про блудного сина: гріх – покарання – розкаяння – прощення [3, С.30]. Адже зображена автором «Слова...» картина загибелі та воскресіння світу цілком осмислюється в межах християнської моралі: гріх – кара – покаяння – прощення [3; 9; 11].

Невідомий автор «Слова ...» наслідує традиції дружинної поезії, яка пов'язана із загальнонародною [8]. Водночас немає сумніву, що

він має прекрасну тогочасну освіту, є християнином, а не язичником. Язичницька міфопоетика «Слова...» є виключно засобом естетизації, пов'язана з усною народною традицією, що своїм корінням сягає в глибші культурно-світоглядні пласти Київської Русі, сформовані в дохристиянську добу.

Непросто осягнути специфіку жанрової природи геніальної літературної пам'ятки Київської Русі – «Слова о полку Ігоревім». Звичайно, ця пам'ятка – героїчний епос. А далі... Як відгомін події 1185 року «Слово о полку Ігоревім» є «словом», тобто розповіддю саме про Ігорів похід. Тому автор намагається об'єктивно подивитися на цю подію і осмислити причини, які привели до того, що сталося. Тому «Слово» адресоване в першу чергу сучасникам, а не нащадкам, і не князю Ігорю Святославичу.

З іншого боку, «Слово о полку Ігоревім» є політичним повчанням, промовою-закликом, хвилюючим публіцистичним твором [5, С.252; 4, С.125; 10]. Тому не дивно, що цей невідомий автор «ламав жанрові межі і канони свого часу» [6] і писав вільно, що є притаманним для геніальних творів.

На час написання «Слова о полку Ігоревім» Київська Русь знаходилась у зеніті свого розвитку, увібравши найкраще від візантійської культури. Невипадково у тексті поеми помітним є вплив візантійського ораторського мистецтва, зокрема наявності у «Слові...» зачину із розмислом автора про метод художньої творчості та призначення поезії, звернення автора до князів. Зачин у «Слові...» можна розцінювати як ораторський твір, політичне повчання [10].

Осмислюючи творче завдання «Слова о полку Ігоревім», народжується думка, що заклик до князів припинити міжусобні чвари та об'єднатись з метою надання відсічі зовнішньому ворогові – половцям і є метазавданням для автора. Науковці не випадково проводять багато паралелей із «Задонщиною». Дійсно, «Слово о полку Ігоревім» надихнуло автора «Задонщини» реалізувати свій творчий задум в такий спосіб, що з'явилась «Задонщина», тобто «Слово про великого князя Дмитра Івановича та про його брата Володимира Андрійовича, як перемогли супостата свого царя Мамаю». «Задонщина» відрізняється від інших пам'яток Куликівського циклу більшою поетичністю. Це пояснюється тим, що автор «Задонщини» використав «Слово о полку Ігоревім» як зразок для написання свого твору. У цьому полягає художня цінність обох пам'яток.

Своєрідність «Слова о полку Ігоревім» полягає у тому, що «Слово...» є світською авторською поемою XII століття, написаною тонічним алітераційним віршем, який в деяких місцях переходить у вільний алітераційний вірш. Коли починаєш вимовляти редуковані напівголосні (ъ, ь), то в тексті виникають додаткові рими [9, с.7, 271-294]. Автор «Слова...» був обізнаний із дружинною поезією, добре знав тогочасну європейську (передовсім візантійську) та давньоруську літературу, як світську, так і церковну. Він творчо підійшов до реалізації свого задуму, внаслідок чого «Слово о полку Ігоревім» милує читача дивовижною ліричністю, захоплює яскравими поетичними засобами та художніми образами.

«Слово о полку Ігоревім» є коштовним скарбом духовної культури Київської Русі. Незважаючи на існуючі численні наукові дослідження, «Слово...» містить багато таємниць та різночитань, які потрібно розкрити та з'ясувати.

#### **Список використаних джерел**

1. Будовниц І.У. Идейное содержание «Слова о полку Игоревом» / И.У. Будовниц // Изв. АН СССР. Сер. истории и философии. – 1950. Т.7. – №2. – С. 147-158.
2. Гаспаров Б. Поэтика «Слова о полку Игореве» / Б. Гаспаров – М.: Аграф, 2000. – 605 с.
3. Горский А.А. «Всего еси исполнена земля русская...»: Личности и ментальность русского средневековья: Очерки / А.А. Горский. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 176 с. – (Studia historica. Малая сер.)
4. Гудзий Н.К. История древней русской литературы / Н.К. Гудзий. – М.: Учпедгиз, 1953. – 488 с.
5. Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве»: (Историко-литературный очерк)/ Д.С. Лихачев // Слово о полку Игореве / АН СССР; Под ред. В.П. Адриановой-Перетц. — М., Л.: Изд-во АН СССР, 1950. – С. 229–290.
6. Назаревский А.А. О жанровой природе «Слова о полку Игореве»/ А.А. Назаревский // Наукові записки, т. XIV, вип. 1 /Збірник Філологічного факультету Київського Державного університету. – №7. К., 1955. – С.113-144.
7. Пушкин А.С. Полное собр. соч. в 10 т. – Т. 7. Критика и публицистика. – М., Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1949. – 768 с.

8. Росовецкий С.К. «Слово о полку Игореве» и дружинная поэзия Киевской Руси. Статья первая / С.К. Росовецкий // Русистика. Сб. научн. тр. – К., 2001. – Вып. 1. – С. 52–57
9. Слово о полку Игореве / Под ред. А. Чернова. – СПб.: Летний сад, 2012. – 512 с.
10. Соколова Л.В. Зачин в "Слове о полку Игореве" / Л.В. Соколова // Исследования "Слова о полку Игореве" / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1986. – С. 65–74.
11. Ужанков А.Н. Загадки «Слова о полку Игореве» / А.Н. Ужанков. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://metaslov.blogpost.com/2012/04/1.html>

### **Кирилюк Надія Іванівна**

заслужений працівник культури України,  
викладач диригентсько-хорових дисциплін Ніжинського коледжу культури і мистецтв імені М. Заньковецької

## **НАРОДНА ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ ТА ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ**

### **ЗІ СТУДЕНТСЬКИМ ФОЛЬКЛОРНИМ КОЛЕКТИВОМ**

На сучасному етапі розвитку освіти в Україні перед коледжами культури гостро постає проблема, що стосується збереження національної спадщини, вивчення і пропаганди різних видів народного мистецтва та формування професіональних якостей студентів – майбутніх керівників аматорських творчих.

Як відомо, свою естетичну пам'ять український народ найкраще зберіг у пісні, що стала основою професійної музики. Народні митці створили протягом віків велику кількість різних за жанрами народних пісень, виробили різні способи пісенного виконавства.

Одним із важливих стильових компонентів музичного фольклору є народне виконавство. До питання сутності народнопісенного виконавства та професійної підготовки виконавців народної пісні звертались у своїх працях українські мистецтвознавці К. Квітка, Ф. Колесса, А. Іваницький, С. Грица, російська збирачка та дослідниця фольклору Є. Ліньова та інші дослідники. Народна

манера співу – малодосліджена, нерозкритими залишаються питання вокальної педагогіки і методики народної манери співу. Дехто вважає такий спів непрофесійним. Хоча з таким твердженням можна посперечатися, якщо зважити на помітну складність багатьох народнопісенних зразків, виконання яких вимагає від народного співака неабиякої техніки співу.

Як зазначає С. Грица, «пізнати структуру того чи іншого роду творчості, дійти до його генезису – значить докладно розглянути його у зв'язках з конкретним середовищем народження і побутування. Саме таким шляхом можна з'ясувати... чим зумовлені особливості манери виконання, певні форми словесного і музичного вислову». Автентичний фольклор, а також і манера виконання, виникли і функціонують в народному середовищі і пов'язані, насамперед, з естетичними потребами. Характерною рисою автентичного співу є точність відтворення регіональних особливостей. Дослідники вбачають основну суть народної манери в її зв'язку з побутовою мовою, яка різноманітна в своїх діалектах (адже народна манера співу і фонетика органічно пов'язані у єдності мелодії і слова), з особливостями подачі звуку, тембру та вокальних засобів (відкритий звук, мелізматика тощо). Також особливості народного виконавства, як слушно зазначає Ф. Колеса, залежать від індивідуального модусу мислення виконавця, здатністю переживати особистісно в процесі виконання пісні змістовну наповненість мелодії». М. Хай у праці «Музика Бойківщини» вказує, що народний звук є матеріалізованою основою стильових якостей фольклору у фонічній і виступає найхарактернішою категорією народної манери виконання. Дослідник зауважує, що у вузькому розумінні народна манера виконання – це сукупність засобів художньої виразності: формотворення, темп, лад, тобто те, що впливає з характеру внутрішньої стилістики фольклорного твору, – в поєднанні із зовнішніми ознаками: мовним діалектом, інтонацією, ознаками звукоутворення, виконавськими прийомами і штрихами, особливостями імпровізації та інтерпретації.

Дослідниця Н. Дрожжина зазначає, що «народна (автентична) манера співу наділена напрочуд гарною летючістю, далеко розноситься на відкритому просторі».

Інший дослідник Р. Лоцман вказує, що загальними ознаками народної манери співу усіх регіонів України є природний, близький звук, незначна вібрація голосу (як темброве забарвлення), близька до

розмовної мови дикція, природне головне резонування (без вираженого прикриття звука), щільне грудне звучання, виконавські прийоми (глісандуючі «з'їзди», форшлаги, розспівування окремих складів музичного тексту, «під'їзди» до звука або його оспівування, мелізматична орнаментика, «йотація» – додавання «й» до наголошеної голосної, часткове затримання довгих долей) тощо.

У науковій літературі фольклористи описують також такі особливості народного автентичного виконавства як акцентування звуків (помірне, сильне, дуже сильне), коротке дихання (перехват), словообрив – глибока цезура зі взяттям дихання посеред слова, коротке коливання голосу (тремолювання), використання фальцету, що виникає при переході з грудного регістру в головний, особливості вимови літературного тексту – вживання надрядкових (діактричних) літер, що вказують на редукцію основної літери (звуку). Для пісенного тексту характерним є недоспівування останнього складу вкінці рядка. Головну причину цього дослідники вбачають в тому, що народні співаки за допомогою «незначущих словечок» та різних повторів вирівнюють віршовий рядок.

На жаль, на сьогодні ми маємо зменшення кількості фольклорних колективів, особливо молодіжних студентських. Між тим, очевидним є і той факт, що вікові народні традиції витісняються шоу-бізнесом, а народна пісня поступово зникає з життя, особливо міського.

Специфіка народного виконавства надзвичайно актуальна нині у процесі підготовки співаків та майбутніх керівників творчих колективів. Як слушно зазначав у свій час відомий вокальний педагог Д. Євтушенко, народний спів – це те джерело, з якого живляться всі різновиди вокального мистецтва.

Одним із важливих завдань в роботі з студентським колективом є збирання та запис фольклору, з метою включення в подальшому його в концертний репертуар. Актуальним і доцільним в цьому контексті є сценічне відтворення автентичних зразків, або обрядів. Проте, щоб відтворити певний обряд, або народну пісню, необхідно навчити студентів особливостям народної манери співу, основам хореографії, сценічній майстерності тощо.

Так, особливостями народного виконавства на Чернігівщині є подача звуку з перевагою грудного резонування, мелізматика, переривання слова та взяття дихання посеред слова, додавання складів «го», «ге», «гу», глісандуючі під'їзди до звуків та в кінці, особливо весільних пісень «гукання».

Слід також підкреслити, що особливості виконання народних перлин залежить від творчого підходу, індивідуального мислення й таланту керівника колективу та його здатності передати учасникам-студентам змістовну їх наповненість.

Серед народнопісенних зразків є чимало таких, які вимагають від виконавців відповідної техніки, або школи співу народною манерою, що базується на диханні, звуковеденні, мелізмах тощо. Поряд з цим, в народній манері співу слід добиватися розкутості та яскравості.

Важливо також підкреслити, що для народного співу характерна «розмовність» співу, тобто співаємо так, як розмовляємо, розповідаємо мовою співу. Саме в цьому і полягає один із принципів народного виконавства. Українська мова, як відомо, одна із співучих мов світу: м'яка, зручна, з елементами наспівності, насичена різноманітними змістовними інтонаціями, що складають основу народного співу. Звідси впливає методична установка: артикуляційний механізм вимови слів у народному співі залишається таким, як при розмовній мові.

Отже, завдання керівника народного колективу добиватися природності й невимушеності як розмови, так і співу. З цією метою у своїй роботі практикуємо вправи, скоромовки, декламування текстів пісень тощо. Для зразка рекомендуємо перед дзеркалом промовляти слова пісень по фразах повільно, природно, слідкуючи за артикуляцією і положенням рота. Корисно співати мелодію, зберігаючи розмовне посилення звуку, якщо ж не вдається, слід перейти на розмовну інтонацію, домагаючись зручної вимови слів при співі.

Отже, використання народної манери співу, як природно розмовної, дає можливість залучити більш широке коло студентів до фольклорних колективів.

Поряд з цим зазначимо недоліки, які часто зустрічаються у студентів при співі народною манерою. Це – безтембровий, невиразний, так званий «білий» звук, внаслідок відсутності навички користування головними резонаторами; тяжкий, глухий, горловий, «сиплий» звук, пов'язаний зі співом без опори дихання, а також крикливе звучання. Одним із методів уникнення дефектів народного співу є дотримання «розмовної» манери та провідного його принципу – співати своїм природнім голосом.

Особливою проблемою процесу оволодіння технікою народного співу є досягнення єдиної манери звукоутворення. Для студентського

фольклорного колективу питання єдиної манери звукоутворення має велике значення, оскільки часто ансамблеве і темброве звучання страждає від неоднорідності вокальної манери його учасників.

У художньому виконанні творів студентськими творчими колективами не останнє місце мають сценічні костюми та уміння учасників рухатися під час співу.

Щодо типів звучання народних голосів, то, заслужена артистка України, вокальний педагог з 50-річним стажем роботи – Марія Федорівна Бровченко, яка добре зналася на народній манері співу, радила використовувати змішаний тип звучання, при якому використовуються як грудний так і головний резонатори.

Важливим методичним аспектом в роботі з студентським фольклорним колективом є особистий показ керівника-педагога. Повноцінний професійний показ якого психологічно й фізіологічно настраює голосовий апарат студентів.

Таким чином, багаторічна практика зі студентським колективом дозволяє визначити основні ознаки народної манери співу, а саме: природний близький звук, незначна вібрація голосу, яскраве темброве забарвлення, чітка дикція, як при розмові, природне головне резонування, щільне грудне звучання. Поряд з цим, автентичне виконавство має свої регіональні особливості, пов'язані з діалектом, акцентуванням звуків, вимовою, перехватом дихання тощо.

### **Коломійченко Марина Михайлівна**

викладач вищої категорії Ніжинського коледжу культури і мистецтв  
імені М. Заньковецької

### **КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТЕАТРУ**

У формуванні культурного соціуму особлива роль завжди належала театру. «Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь... Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра» писав М.В. Гоголь. І з цим не можна не погодитися. Театр з часу його виникнення (V ст. до н.е.) завжди був частиною світу, певним духовним засобом пізнання навколишньої дійсності. Ще Арістотель у своїй праці «Поетика» вказував на феномен «катарсису» або очищення людської душі через співпереживання.



На сучасному етапі розвитку суспільства людина постійно стикається з різноманітними чинниками, що здійснюють негативний вплив на формування культурної особистості. Суспільство, де етично-моральні норми, цінності втратили своє значення, а на перший план виступають псевдо норми, потребує особливого засобу формування свідомості. Саме багатогранність театру, невичерпність його можливостей відкриває новий шлях до генерації культурної особистості.

У своїх наукових працях такі дослідники, як О. Семашко, В Ковтуненко справедливо зазначають, що театр більшою мірою, ніж інші мистецтва, є дзеркалом суспільства і, водночас, засобом діагностики, “діагностичною моделлю суспільства”. Тому актуальності набуває питання щодо потенціалу театру, як закладу що формує культуру людини, міста, певного регіону.

Термін «потенціал» у етимологічному значенні походить від латинського «*potentia*» – сила, можливість, міць. У різних джерелах можна знайти різні тлумачення цього поняття. Словник іншомовних слів тлумачить термін як «можливий, прихований, що не проявляється; володіє достатньою силою для прояву будь-яких дій».

У Радянському енциклопедичному словнику 2003 року видання потенціал визначається як джерела, можливості, засоби, запаси, які можуть бути використані для вирішення якого-небудь завдання, досягнення певної мети; а також можливості окремої особи, суспільства, держави у визначеній галузі. Це тлумачення має в собі два аспекти: наявність ресурсів і цільову спрямованість їх використання.

Тлумачний словник української мови також під цим терміном розуміє приховані здатності, сили для якої-небудь діяльності, що можуть виявитися за певних умов.

Сьогодні наукова література має досить різноманітні визначення терміну потенціал, відповідно до різних сфер діяльності, груп явищ і процесів. Наведемо деякі з них.

Категорію «потенціал» дослідник І.П. Отенко розглядає з позиції можливості розвитку, вдосконалення, покращення результату. «Потенціал – поняття, що припускає як діалектичну єдність можливостей, так і процеси їх реалізації, тобто наявність необхідності і створення умов для їх реалізації. ... Процес реалізації залежить від об’єктивних факторів – можливостей, що визначаються станом об’єкту та оточуючого середовища, і суб’єктивних – здібностей їх усвідомлювати (процесу пізнання), створювати, використовувати і

розвивати. Отже, потенціал включає суб'єктну (здібності) та об'єктну (можливості) складові, а також процеси, які їх поєднують – пізнання, реалізація, розвиток» [6, с.173].

Соціально-економічні та гуманітарні науки сутність потенціалу тісно пов'язують з питанням співвідношення понять «ресурс», «резерв», «можливість», «результат діяльності», «властивість», «здатність». В культурологічному аспекті, найчастіше потенціал ототожнюється з ресурсами або їхньою сукупністю. Підтвердженням цьому може бути думка Л.І. Албакіна, який вважає, що потенціал – це «обобщенная, собирательная характеристика ресурсов, привязанная к месту и времени» [1, с.146].

Отже, можна сказати що «потенціал» – це динамічне поняття, і саме з цієї позиції необхідно розглядати складові цієї категорії. Цікавим, на нашу думку, є авторський варіант тлумачення сутності поняття «потенціал» дослідника Реановича Е.А. Він розглядає потенціал за часовими параметрами: минуле (ресурс), теперішнє (резерв) і майбутнє (можливості). Це дає можливість виокремити кілька рівнів прояву потенціалу:

- Потенціал визначає минуле з точки зору відображення сукупності накопичених якостей, що обумовлює здатність до певної діяльності (потенціал набуває значення ресурсу);
- Потенціал відображає теперішнє з точки зору практичного застосування і використання набутого (потенціал набуває значення резерву);
- Потенціал зорієнтований на майбутній розвиток (потенціал набуває значення можливостей).

Для вивчення потенціалу театрального закладу таке тлумачення терміну «потенціал» ми вважаємо найбільш прийнятним. Отже, спробуємо виявити ресурс, резерв і можливості театру. До матеріального ресурсу належить вся матеріально-технічна база – освітлювальний цех, звуковий цех, гримерно-пастижерський, костюмерний, пошивочний, монтувальний цех. Функціонування театральних цехів, які забезпечують вистави декораціями, бутафорією, реквізитом, меблями, костюмами, гримом, освітленням та озвученням створюють художню образність вистав. Художній образ в свою чергу створює певне зорове, соціальне, історичне, побутове та психологічне середовище вистави, виявляє образи героїв і організовує сценічний простір.

Глядачеві зала також належить до нематеріального ресурсу. Таким чином можна стверджувати, що матеріальний ресурс театру досить потужний, аби забезпечити повноцінне функціонування театрального закладу.

До нематеріального ресурсу театру можна віднести – творчий склад, до якого належать актори, артисти балету, художник-постановник, музоформлювач, балетмейстер, режисер.

До нематеріального ресурсу можна віднести і репертуар театру. Зазвичай це вистави різних жанрів: драми, комедії, трагедії, вистави для дітей, театралізовані концерти та інші видовища.

Часто в репертуарі театру є резервні постановки, які відновлюються при необхідності. В основному це тематичні театралізовані концерти, а також дитячі вистави. Відповідно до цього в творчих цехах зберігаються декорації, фонди записів музики, шумів, костюми і т.д.

Маючи достатній ресурс театральний заклад має можливість створювати різноманітні постановки за жанром та стилем. А значить розширити репертуар. Основним же завданням театрального закладу має стати створення потужного культурного продукту.

Отже, узагальнюючи думки різних авторів стосовно визначення категорії «потенціал», можна зазначити, що він уявляє собою наявні (реальні) або приховані сукупні можливості, ресурси, резерви, запаси, що використовуються чи можуть бути використані або мобілізовані для досягнення певної мети, рішення певної задачі, виконання цілеспрямованої роботи в якій-небудь галузі, ділянці, сфері. З одного боку потенціал – це накопичені ресурси та наявні резерви, які використовуються або можуть бути використані для досягнення визначної мети. З іншого – це невикористані можливості підвищення ефективності діяльності. Тобто потенціал характеризується трьома рівнями: досягнутим, наявним та перспективним.

#### **Список використаних джерел**

1. Албакин. Л.И. Неиспользованный шанс: Полтора года в правительстве / Л.И. Абалкин. – М.: Политиздат, 1991. – 304 с.
2. Большая советская энциклопедия (БСЭ). М.: Научное издательство «Большая Российская Энциклопедия», «Гласнет», 2003

3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. – К.: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2004 – 1440 с.
4. Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями / Н.В. Гоголь. Санкт-Петербург. Издательский дом «Азбука классика». 2008. – 317 с.
5. Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов / Н.Г. Комлев. М., 2006 – 672 с.
6. Отенко И.П. Стратегическое управление потенциалом предприятия: научное издание / И.П. Отенко. – Харьков: ХНЗУ, 2006. – 256 с.

### **Копитова Алла Віталіївна**

викладач музично-теоретичних дисциплін Ніжинського коледжу культури і мистецтв імені М. Заньковецької

## **НЕДОЛІКИ ЗВУКОУТВОРЕННЯ ТА ЇХ ПРОФІЛАКТИКА НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО: ІНТЕГРОВАНІЙ ПІДХІД**

Одним із важливих факторів оптимізації навчання в коледжах культури є організація навчального процесу на основі пошуку та зближення міжпредметних зв'язків, тобто інтеграції.

Через інтеграцію музично-теоретичних дисциплін, а саме, сольфеджіо з вокальними дисциплінами можна досягти здійснення міжпредметного зв'язку між ними і сформувати у студентів правильні навички співу, розвиток музичного слуху, ритму, читання нотного тексту та збереження голосу. Практика підтверджує, що особливо важливого значення набувають ці зв'язки на заняттях сольфеджіо в коледжі зі студентами, які не мають відповідної музичної підготовки.

Актуальним в цьому контексті є питання щодо недоліків звукоутворення, та їх усунення на заняттях з сольфеджіо.

Слід також підкреслити, що останнім часом все частіше спостерігаються проблеми неправильного звукоутворення на заняттях з сольфеджіо, пов'язані з хронічними захворюваннями голосових апаратів студентів.

Для здійснення предметної інтеграції дисциплін теоретичного циклу і вокальних дисциплін пропонуються такі форми роботи:

- спів вокальних творів, особливо народних пісень з сольфеджуванням як на уроках вокалу так і сольфеджіо;
- спів вокальних творів з рахунком тривалостей нот адаптує студентів до правильного написання ритмічних диктантів, визначення розмірів, сильних долей такту тощо;
- вивчення мелодій вокальних творів з урахуванням теоретичних знань допомагає студентам швидше їх опанувати.

Отже, переваги інтегрованого підходу до навчання студентів полягають у поглибленні й розумінні кожного предмету з різних точок зору.

Багаторічна педагогічна діяльність в коледжі засвідчує той факт, що студенти, через відсутність вокально-технічних навичок часто й густо мають різні дефекти звукоутворення. З огляду на це, поряд з оволодінням теоретичних і практичних знань на уроках сольфеджіо доводиться одночасно виправляти найпоширеніші недоліки звукоутворення. До найпоширеніших недоліків співацького звукоутворення відносяться: форсований спів, нерозвинений музичний слух, затиснені щелепи, сипота, нерівне звучання, «під'їзди» тощо.

Під форсованим звучанням голосу слід розуміти не просто голосний спів, а такий, при якому голосовий апарат працює з явною перенапругою та надмірною силою звучання.

Студенти часто нераціонально користуються своїм голосом. Вони дуже довго, без перерв, займаються співом без педагогів. непоодинокі випадки, коли студенти співають в теситурі, що не відповідає їх голосу. Деякі студенти без керівництва педагога цілими годинами «працюють» над верхніми нотами свого голосу, без потреби форсуючи та зловживаючи відкритим звуком із перевантаженням дихання.

Поза сумнівом, що нарочите форсування вельми шкідливо відбивається на голосоутворенні та супроводжується зазвичай перевантаженням дихання, різким підвищенням внутрішньобронхіального тиску і порушенням інтонації. Тривале форсування звуку порушує правильну координацію роботи органів голосоутворення і призводить до захворювання голосу.

Дуже прикрий для студентів недолік – це нерозвинений музичний слух. Результат його – фальшивий спів. Цей дефект виправити важко. Тут необхідна, перш за все, наполеглива праця самого студента. Що з того, що йому постійно повторюють: «Співай вище, нижче», коли він сам, своїм вухом, не чує, чи співає він правильно чи фальшиво!

Як же зарадити справі? Часто нерозвинений слух залежить від недостатнього музичного й загального розвитку. Проте, може бути цей недолік і фізичним, тоді виправити його дуже важко.

Найкращий спосіб виправити музичний слух – це спів в ансамблі та хорі, а на заняттях з сольфеджіо гуртом. Щоправда, між студентами, які звикли виступати окремо, поширена думка, ніби спів у хорі псує їх сольний голос,— мовляв, у хорі можна співати посереднім голосам, а солістам це шкодить. Така думка помилкова і шкідлива.

Особливо корисний для студентів спів без музичного інструменту, бо тоді вони звикають співати чисто інтонаційно, підстроювати свій голос, рівняючись на інших студентів. Таким чином успішно виховується і вдосконалюється музичний слух.

Коли у студента нерухома, затиснена щелепа, такі ж затиснені будуть звук і слова. Щоб звільнити щелепу від скутості, роблять перед дзеркалом, не співаючи, такі вправи: рухають ротом і щелепою то праворуч, то ліворуч. Рекомендується також співати перед дзеркалом, старанно вимовляючи всі голосні і приголосні якби на верхні кутні зуби чітко і ясно.

Остання вправа корисна ще й тому, що, дивлячись на себе у дзеркало, легше виправити конвульсивні рухи або гримаси, які іноді роблять студенти.

До поширених недоліків при звукоутворенні у студентів часто зустрічається сипота. Цей недолік найчастіше зустрічається у тих студентів, які співають не своїм голосом, наприклад: сопрано – альтом, тенор – баритоном. Зустрічається сипота і від невміння користуватися резонаторами. Тут ми рекомендуємо спів закритим ротом на «м» і «н». Сипота в голосі може бути і від форсування голосу. В такому разі необхідно на деякий час зробити перерву у співі.

Досить розповсюдженим недоліком є нерівне звучання. Відомо, що правильно сформований звук є результат координації трьох голосоутворюючих факторів: дихання, гортані і резонаторів.

Коли студент, дихатиме легко, вільно, без напруження та перебору (наче вдихаючи аромат троянди), у нього буде вільно

відкриватися гортань та горло, підніметься м'яке піднебіння та «відгукнуться» резонатори. Неперевантажене, вільно відкрите горло і звучання резонаторів дадуть можливість правильній вимові слів, що, в свою чергу, спричинить чисту інтонацію і високу позицію звучання. Отже, нерівність звучання, як правило, виникає від порушення координації дихання, гортані та резонаторів.

Для того, щоб виправити недолік нерівного звучання, рекомендуємо всі звуки «направляти» якби в одну точку, в так званий «резонаторний пункт» (корені верхніх зубів).

Особливо слід підкреслити, що, коли студенти, прагнучи співати в одній позиції, часто починають нехтувати дикцією, тобто чіткою вимовою голосних і приголосних.

Поширеним недоліком звукоутворення є «під'їзди», що впливають на чистоту інтонації. Якщо студент починає «з'їжджати» з верхньої ноти, вона вже не звучить протягом повної своєї тривалості, не зберігає своєї висоти й чистоти, а понижується, випадає з чистого тону. «Під'їзди» та «з'їзди» – це результат невміння користуватися м'якою і твердою атакою звуку та диханням.

Щоб уникнути цих недоліків, треба навчити користуватися м'якою і твердою атакою звуку та тримати ноту на неослабному диханні протягом усієї її тривалості, не послаблюючи звучання.

Оскільки співацький голос – це «живий» інструмент, надзвичайно важливо рекомендувати студентам зміцнювати свій організм та дотримуватися відповідних гігієнічних норм. З цією метою радимо дотримуватися певного режиму і точного розпорядку дня та раціонального харчування.

Деякі студенти скептично ставляться до загартування свого організму, бояться його, вважають, що краще кутати горло шарфом, остерігаються відкритої квартирки тощо. Практика та дані сучасної науки довели, що загартування організму – важливий засіб профілактики застудних захворювань.

Особливо шкідливе для голосового апарату паління. Студентам важливо довести, що нікотин негативно діє на голосовий апарат, викликає спазми гладкої мускулатури та бронхів й сильно подразнює слизову оболонку ротової порожнини.

Важливе значення має також режим харчування. Не рекомендується вживати їжу безпосередньо перед співом та уникати гарячих, гострих страв і т.п.

Таким чином, інтегрований підхід позитивно впливає на удосконалення навчального процесу та допомагає студентам звільнитися від недоліків в процесі звукоутворення.

### **Кошель Олександра Миколаївна**

викладач-методист вищої категорії  
школи мистецтв при Чернігівському музичному коледжі  
імені Л.М. Ревуцького

## **РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО СЛУХУ ТА СЛУХОВИЙ АНАЛІЗ НА УРОКАХ З ФАХУ**

Музичний твір являє собою цілісну єдність змісту та форми. Для розуміння змісту потрібно вміти розпізнавати та розуміти елементи музичної мови, серед яких важливе місце займає гармонія.

Знайомство дітей із виразністю гармонічної мови передбачає й розвиток їх гармонічного слуху. «Гармонічний слух слід розвивати для того, щоб діти чули гармонію, розуміли її» – зазначала відомий вчений-педагог Н. Гродненська [1].

У науковій і педагогічній літературі зустрічаються два визначення гармонічного слуху. Відповідно до широкого розуміння, гармонічний слух розглядають як здатність сприймати та виконувати багатоголосну музику гармонічного та поліфонічного складу (Б. Теплов, В. Серединська та інші). Більш вузьке трактування гармонічного слуху вказує на одночасність сприйняття різних звуків за висотою і сприйняття безлічі звуків як одного цілого (Г. Ципін, О. Давидова та інші).

Виховати в учнів здатність слухового сприйняття багатоголосся, сприяти розвитку в них ансамблевих навичок (уміння вести свій голос і, водночас, слухати інші голоси), навчити створювати супровід до певної мелодії – ось важливі завдання курсу сольфеджіо [2]. Але не тільки для уроку сольфеджіо важливим є розвиток гармонічного слуху: на уроці з музичного інструменту теж здобуваються важливі навички.

Гармонічний слух проявляється, перш за все, у здатності сприймати багатоголосся. Основну роль в цьому сприйнятті відіграють емоційні відчуття. Тому головний принцип методики розвитку слуху в цілому – спочатку явище повинно бути почуте,



відчуте, а потім теоретично осмислено – набуває у роботі над розвитком гармонічного слуху особливо великого значення.

У процесі сприйняття багатоголосся увага може спрямовуватися на різні сторони звучання – на забарвлення акорду, на його «звуковий образ» (фонізм), на функціональне значення акордів, співзвуч, на їх зв'язки між собою. Крім того, увага може бути направлена на окремі голоси або звуки акордів, співзвуч. Для повноцінного розвитку гармонічного слуху необхідно працювати над усіма перерахованими сторонами сприйняття. При цьому потрібно пам'ятати, що сприйняття фонізму і функціональних – будується, переважно, на емоційному відчутті і менш пов'язано з конкретною висотою звуків. В той час третій бік (зв'язки між акордами) ґрунтується на раціональному сприйнятті, на визначенні висоти кожного звуку.

Неправильно було б думати, що сприйняття багатоголосся важке та недоступне для учнів. Багатоголосне звучання, як правило, знайоме та звичне для них. Педагогу важливо виховати як навички володіння такою стороною слуху як усвідомлення гармонії. В деяких випадках гармонія не ускладнює, а полегшує усвідомлення явищ. Так, наприклад, при розвитку відчуття ладу, вивченні зв'язків між звуками, обов'язково використовується гармонія, оскільки відчуття тяжіння визначається якісніше.

Практика ілюструє, що роботу над розвитком гармонічного слуху можна і потрібно починати з раннього віку або на перших етапах навчання. Це – період накопичення слухових вражень. Відомо, що перші враження особливо яскраві і міцні. У дорослій аудиторії – закладах вищої освіти всіх рівнів акредитації – здобувачі вищої освіти, як правило, мають значний досвід у слухання багатоголосної музики. Але часто, в результаті пасивного підходу до явища гармонії в попередні роки, вона сприймається емоційно і несвідомо. Так, вокалісти, які мають великий досвід виконавства із супроводом, легко сприймають мелодію у певній тональності, певній гармонії, але роблять це несвідомо.

Близько десяти років учні нашого класу виступають із задоволенням на святкових концертах, присвячених Різдву Христову (7 січня), пам'яті Жінок-мироносиць (третя неділя після Великодня), Святому Миколаю (19 грудня).

Спостерігаючи за їхніми бажаннями грати ті чи інші колядки або улюблені пісні, ми надаємо їм змогу виконувати ці твори на слух, підбираючи гармонію. Коли була розпочата ця робота з дітьми,

ставилося на меті задовольнити бажання дітей грати в ансамблі свої улюблені твори, а в процесі цієї роботи було досягнуто певних результатів, які, в цілому, поліпшили освітній процес:

- діти стали розвиватися духовно;
- виконано бажання дітей грати ті твори, що їм більше до вподоби;
- навчили грати ці твори в ансамблі, надаючи можливість кожному учню виконати твір різної складності, зважаючи на вік дитини та її розвиток;
- навчили вже з першого року навчання аналізувати гармонічний план твору, навіть модуляцію та відхилення в іншу тональність;
- навчили швидко реагувати та виконувати тонічні, субдомінантові та доміантові тризвуки, арпеджіо та арпеджіато із задоволенням, оскільки ці навички були вироблені в процесі багаторазового виконання саме улюблених творів;
- навчили швидко знаходити відповідні басові ноти та акорди, що стало запорукою якісного виконання творів на уроках з фаху;
- була вирішена проблема зацікавленості учнів до навчання в мистецькій школі, що, в свою чергу, закрило питання плинності контингенту учнів у нашому класі.

З 2005 р. виходять друком збірки творів для бандури О. Вільгуцької з її авторськими аранжуваннями на теми:

- різдвяних пісень та колядок: «Різдвяний подарунок» («Дивная новина», «Старий рік минає»), «Іде зірка чудна» («Святий вечір», «Коляда», «Прилетіли ангелята»), «Чарівниця зимонько» («Свята ніч», «В нічку тихеньку»), «Галицькі колядки» («Темненькая нічка», «В Віфлеємі днесь новина», «Нова радість стала»);
- до свята матусь та бабусь (свята на честь Жінок-мироносиць): «Тобі мамо», «Золоті мої літа» («Рушничок для мами»);
- святого Миколая: «Небесні гостинці», «Прийди до мене» («Святий Миколаю»); «Казкова ніч» («Ходить Миколайко», «Казкові санчата», «Величання святому Миколаю»; «Миколая ми чекаєм»).

Саме з цього репертуару ми й знайшли матеріал для проведення наших свят.

Таким чином, одна із задач педагога – виховати спрямованість уваги учня на ті чи інші сторони багатоголосся, навчити розуміти гармонію. Учні, які навчилися аналізувати гармонічний план музичного твору, легше сприймають та вивчають інтерпретовані твори на уроках з фаху. Маємо надію, що після закінчення мистецької школи та здобувши певні навички з підбору по слуху, діти не залишать свій інструмент.

#### **Список використаних джерел**

1. Гродзенская Н.Л. Школьники слушают музыку / Н.Л. Гродзенская. – М., 1968. – С.19.
2. Давыдова Е.В. Методика преподавания сольфеджио / Е.В. Давыдова. – М., 1975. – С.65-77.
3. Аерова Ф.І. Практичні поради з методики викладання сольфеджіо / Ф.І. Аерова. – К., 1959. – С.48.

#### **Куса Юлія Володимирівна**

викладач фортепіано, синтезатора, концертмейстер  
Чернігівської музичної школи №2 імені Є.В. Богословського

### **ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВПЛИВУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ОСОБИСТІТЬ**

У пошуках оптимальних шляхів та інформаційних засобів формування особистості важливого значення набуває музичне мистецтво як джерело та найвпливовіший фактор формування духовності людини, інструмент не лише пізнання навколишнього світу, але й внутрішнього емоційно-почуттєвого стану особистості та її вдосконалення. З огляду на це, розширення можливостей застосування музичного мистецтва у навчально-виховному процесі школи є своєчасним і перспективним.

Л. Виготський характеризував вплив музичного мистецтва на людину так: «музика безпосередньо нас ні до чого не вабить, вона створює лише невиразну потребу якихось дій, відкриває шлях і розчищає шлях глибоко прихованим нашим силам» [1, с. 480].

В. Сухомлинський підкреслив, що «...музичне виховання – це виховання не музиканта, а, передусім, людини».

Продовжуючи розвивати цю думку, Д. Кабалевський наголошував, що важливим є не те, яку професію обирає сучасна молода людина, а яким буде її духовний світ, світогляд, моральність, ставлення до праці, оточуючих людей, свого місця у суспільстві, тобто мова йде «...про музику не стільки, як про професію, а як про найціннішу складову духовної культури кожної молодої людини, а не лише молодого музиканта... Музика – мистецтво, яке володіє великою силою емоціонального впливу на людину, саме тому вона може відігравати значну роль у вихованні духовного світу дітей та юнацтва» [4 с.24-25].

Музичне мистецтво часто називають „мовою почуттів”, яке може хвилювати і заспокоювати, веселити і співчувати, уводити у стан трансу і лікувати – усе це підвладно її могутності завдяки таким резервам як „музичні емоції” .

Дослідження у галузі фізіології І. Павлова, П. Анохіна свідчать, що емоції, як і м'язи, піддаються тренуванню. Можна в собі виробити життєрадісність, доброзичливість, вміння переключати увагу на чинники, що підіймають настрій: заняття улюбленою працею, бесіда з товаришем, слухання музики тощо. Музика володіє силою емоційного впливу на людину, передбачаючи роботу уяви, творчу активність суб'єкта сприйняття. Саме тому вона має відігравати визначну роль у вихованні духовного світу дітей, у формуванні культури почуттів, розв'язувати завдання естетичного розвитку, художнього сприйняття й творчого початку особистості.

Звернена до почуттів особистості, музика має бути активним засобом морального і психолого-педагогічного впливу на дітей, як сприймають світ у відкритій чуттєво-емоціональній формі, ефективним засобом спілкування з ними, формування їх особистості. Тому важливим завданням вчителя стає не тільки навчання учнів, а й розвиток їхньої здатності чути і відчувати музику, розуміти її чарівну мову. Це є ланкою у розвитку емоційної культури, формуванні інтелектуального, морального й естетичного початку в особистості учня.

Видатний педагог В. Сухомлинський в своїх творах з вертав особливу увагу на музичне виховання й вплив музики на формування духовної культур и особистості, становлення її емоційно-естетичної культури.

На його думку, без музичного виховання неможливий повноцінний розумовий розвиток дитини. Вважаючи музичне мистецтво дієвим засобом «емоційного пробудження розуму», майстер педагогічної справи переконливо довів важливість значення музики як «мови почуттів», «джерела благородства серця й чистоти душі» [7, с. 670]. Саме музичний образ по-новому розкриває перед дитиною особливості предметів та явищ дійсності, загострює емоційну чутливість, а мелодія пробуджує в дітях яскраві фантазії, доносячи до дитячої душі не лише красу світу, а й розкриваючи людську велич і гідність. Розвиваючи чутливість дитини до музики, ми робимо її думку, потреби й прагнення шляхетними.

В основі музичного мистецтва лежить емоційне сприйняття і чуттєве переживання. Однак почуттями музичне сприйняття не обмежується. Після безпосереднього спілкування з музичним твором настає етап післядії, етап осмислення почутого. Тому музичне переживання – це не тільки переживання в процесі сприйняття музики, але й вираження та сприймання її змісту, яке залежить від розуміння матеріалу, який сприймається. За твердженням Д. Кабалевського «... слухаючи музику, ми завжди чуємо не тільки, що в ній закладено композитором, але й те, що під її впливом народжується в нашій душі, в нашій свідомості, словом, те що створює вже наша власна творча уява...» [2 с.24-25].

Так, прослуханий твір пробуджує в людині складний сплав об'єктивного змісту музики і суб'єктивного її сприйняття. До творчості композитора і до творчості виконавця приєднується творчість слухача! «...У тому й полягає велика сила музики, що вона здатна зацікавити, охопити єдиним почуттям будь-яку кількість людей, залишаючи при цьому для кожного свободі свого, особистісного суб'єктивного сприйняття ... У цьому з музикою не може зрівнятись жодне інше мистецтво» [10 с.383].

Завдяки своїй експресивності, зв'язку з рухом й ритмом музика, краще ніж будь яке мистецтво, допомагає особистості виразити свої емоції, переживання, які неможливо передати словами, хіба що в поезії: адже вона також є своєрідною музикою. На відміну від читання, наприклад, яке потребує самоти й зосередженості, сприйняття музики може бути як індивідуальним так і груповим. Створюючи єдиний настрій, музика є важливим засобом міжособистісної комунікації. В поєднанні з танцем або словом вона складає не тільки фон, але й важливий компонент спілкування.

Естетичне ставлення до музики має свої особливості. Активізація мислення засобами музичного мистецтва сприяє більш складним розумовим операціям, розширенню музичних уявлень, підвищує усвідомленість, асоціативність, вибірковість музичного сприйняття й створює передумови для переходу його на більш високу ступінь – від чуттєвого до чуттєво-логічного [5 с.184].

Саме у шкільному віці складається оціночне ставлення до мистецтва, яке необхідно здійснювати на основі розширення музичних знань, свідомого засвоєння музики, в результаті чого формується здатність дитини до абстрагування, суджень, з'являються певні орієнтири для аналізу змісту музичних творів, а, значить і для висновків, важливих для становлення світосприйняття дитини, для формування її духовної культури.

Як слушно зауважив В. Сухомлинський, в музичному вихованні особливо важливі психологічні настанови вчителя, яким він керується, залучити дітей до світу прекрасного, виховуючи їх здатність емоційно відноситись до краси, формуючи потребу художньо-естетичних вражень.

Важлива мета усієї системи виховання полягає в тому, щоб навчити дитину жити в світі прекрасного, зробити красу невід'ємною частиною її життя. Коли діти слухають пісню або музичну п'єсу, треба звернути увагу на те, що краса музики лине з джерела краси навколишнього світу, природи.

На думку Д. Кабалевського «... інтерес до музики, захоплення музикою, любов до неї – неодмінна умова для того, щоб вона широко розкрила й подарувала дітям свою красу, змогла виконати свою виховну й пізнавальну роль». Коли немає зацікавленості, емоційного інтересу до музики, вона не може благотворно впливати на свідомість, на душу дитини.

Творче джерело музики народжує в дитині живу фантазію, природну уяву, а творчість спирається на бажання зробити щось таке, але по-новому, по-своєму, краще.

Інакше кажучи, творчий початок в людині – це завжди потяг вперед, до кращого, до прогресу, до досконалості й, звичайно, до прекрасного в найвищому розумінні цього слова. Саме такий творчий початок і виховує музика в людині, маючи чудову здатність викликати творчу фантазію, без якої не можна зрушити з місця в жодній галузі діяльності.

### Список використаних джерел

1. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Мн.: Современное слово 1998. – 480 с.
2. Бочкарёв Л.Л. Применение психологических знаний в практической деятельности музыканта-педагога / Л.Л. Бочкарёв: Метод. разработ. – М., 1981. — 27 с.
3. Барко В.І. Як визначити творчі здібності дитини? / В.І. Барко, А.М. Тютюнников. – К.: Україна, 1991.
4. Кабалевский Д.Б. Эстетическая культура и школа / Д.Б. Кабалевский // Советская педагогика. – 1970. – №1. – С. 24-25.
5. Коваленко А.Б. Психологія розуміння / А.Б. Коваленко. – К., 1999. – 184 с.
6. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки / В.В. Медушевский. – М.: Композитор, 1993. – 194 с.
7. Сухомлинський В.О. Серце віддаю дітям. Народження громадянина. Листи до сина / В.О. Сухомлинський: вибрані твори в 5 томах. – К.: Рад. Шк., 1970. – Т.3. – 670 с.
8. Рева В. Естетичне виховання школярів у процесі сприйняття музики / В. Рева // Мистецтво та освіта. – 1999. – №1. – С. 4-8.
9. Русова С.Ф. Вибрані педагогічні твори / С.Ф. Русова. – К.: Освіта, 1996. – 303 с.
10. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.

**Личковах Володимир Анатолійович**

доктор філософських наук, професор,  
заслужений працівник освіти України,  
професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

**Файзулліна Ганна Станіславівна**

провідний редактор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

## **РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЕТНОКУЛЬТУРИ В МИСТЕЦТВІ ТА ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

**(авторська презентація книги**

**«Етнокультурологія». – К.: НАКККіМ, 2018. – 256 с.)**

У монографії доктора філософських наук, професора В.А. Личковаха і кандидата культурології Г.С. Файзулліної викладається інноваційна концепція етнокультурології як складової філософії та естетики етнокультури. Етнокультурологія розкривається співавторами через репрезентацію етнокультурних цінностей і традицій українського народу в художній образності його естетосфери. У зв'язку з цим досліджуються особливості українського «святотішання», сім'я і сакральні сигнатури вітчизняного мистецтва і літератури. Предметом аналізу стають сучасний живопис та філософський роман, феномени неоміфологізму, трансавангарду та етнофутуризму. Мистецька етнокультурологія розглядається як один із засобів інкультурації, формування національно-культурної ідентичності.

У сучасному світі, на тлі активних процесів глобалізації, глокалізації та уніфікації культури, особливої злободенності й гостроти набувають проблеми не тільки виживання і збереження, а й подальшого розвитку етнічних культур. Як відповідь на процеси глобалізації, у контексті «універсального діалогу» виникла тенденція різнобічного дослідження регіональних і локальних культур. Це сприяє збереженню та зміцненню етнокультурної ідентичності, де домінують стають саме духовні святості етносу та освоєння етнокультурної спадщини, а етнокультурні цінності й традиції виступають духовними чинниками формування національно свідомої, культурної особистості – носія (агента) етнокультури. В Україні це означає передовсім світоглядно-ментальну самоідентифікацію з традиційною (народною) та етнонаціональною культурою.

Проблематика етнокультурології активно розвивається в Україні з кін. ХХ – поч. ХХІ століть, особливо у зв'язку із створенням кафедр української та зарубіжної культури, відкриттям Інституту



народознавства при Київському національному університеті імені Тараса Шевченка. Своєрідним підсумком велетенської роботи багатьох науковців над проблемами народознавства, етнокультури, історії української культури і мистецтва став вихід «Енциклопедії етнокультурознавства» в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв за редакцією професора В.Г. Чернеця (К., 2001). Великий внесок у розвиток етнокультурології зробили Всеукраїнські конференції з проблем національної й культурної ідентичності, які проходили у Львові, Острозі, Черкасах, Одесі, «Кулішеві читання» з філософії етнокультури в Чернігові тощо.

Серед найновіших етнокультурологічних досліджень спираємося на праці Є. Андроса, А. Бичко, С. Волкова, П. Герчанівської, В. Горського, І. Дзюби, Л. Довгої, М. Кашуби, О. Кирилюка, М. Кисельова, С. Кримського, С. Литвина, В. Нічик, В. Піщанської, С. Повторєвої, М. Поповича, М. Русина, О. Смоліної, Л. Ушкалова, Т. Чайки, В. Чернеця, М. Чмихова, В. Шейка, О. Яковлева, Ж. Янковської та багатьох інших дослідників української культури (світогляду, ментальності, духовності, сакральних цінностей тощо). У зв'язку із запровадженням у вищих навчальних закладах України нового курсу «Історія української культури» ця фундаментальна проблематика набуває ще й прикладного характеру, тим паче, що «історію культури» треба переосмислити й викладати як культурологічну дисципліну – як «філософію етнокультури», що інтегрується в широкий міжнауковий контекст народознавства.

Зокрема, корисними для культурологічного дослідження літератури стали праці в українській літературознавчій думці, виконані в стилі «архетипної критики» – Г. Грабовича, О. Забужко, В. Нарівської, Т. Мейзерської та інших культурологів-літературознавців.

Що стосується міфопоетичного підходу до аналізу художньої творчості, то його розробка і впровадження розпочинаються в Україні ще наприкінці ХІХ століття у працях О. Потебні, І. Франка, М. Грушевського. У кін. ХХ – поч. ХХІ ст. результативність міфопоетичного підходу до культурологічного аналізу літературних явищ підтвердили роботи А. Агаркової, О. Білокобильського, М. Бровка, А. Гурдуз, Н. Жукової, М. Зуєнко, О. Кобзар, О. Колесник, О. Коляди, С. Кримського, Н. Левченко, В. Личковаха, О. Лосєва, Є. Мелетинського, С. Стоян, О. Петрової, Т. Пуларії, Н. Хамітова, І. Чернової та ін. Окремі аспекти міфологічного світогляду в контексті

української культури, мистецтва і літератури досліджували також В.Гнатюк, В. Дашкевич, Ф. Колесса, М. Костомаров, В. Милорадович, І. Нечуй-Левицький, Т. Рильський, А. Свидницький, І. Срезневський, М. Сумцов, І. Франко, В. Шухевич та інші.

Філософія етнокультури корелює з метафізикою культури та етнокультурологією [2]. “Без розбудування національної культури неможлива навіть елементарна форма державності”, – пророче писав Пантелеймон Куліш іще в кінці ХІХ століття. У наш час, коли незалежна і самостійна Україна вже більше ніж чверть століття років іде шляхом цивілізаційного вибору, активного державотворення, ця теза довела не тільки свою історичну спроможність, а й стала ще більше значущою. На початку ХХІ століття соціокультурні чинники цивілізації, державності, громадянського і особистого життя людини набули характеру визначників, які детермінують зміст і форми буттєвих процесів. Саме етнонаціональні традиції українського життя формують ментальність української людини, особливості її характеру, світогляду, культури, стилю соціальної та особистісної екзистенції.

Крім того, роль етнокультури підвищується в сучасну добу глобалізації людства, в умовах викликів і ризиків творення планетарної цивілізації. Перед Україною, як і перед іншими державами світу, постає завдання збереження власної ідентичності, етнонаціональної тотожності. Тут мова, культура, свідомість і колективне позасвідоме людей можуть виступити фундаментом самоідентифікації і громадянського самовизначення. Один з представників української моделі єдності універсалізму і національної державності Володимир Жаботинський вказував на “право й можливість бути і залишатися самим собою і голосно називатися своїм національним ім'ям: лише за цієї умови здійсненне справжнє братство” (журнал “Україна”. – 1993. – №8. – С.9).

Для глибинного самоусвідомлення і самоконституювання кожна нація повинна осмислити власну культуру, зробити її предметом свідомості та свідомого розбудування. Цій меті й підпорядковується *філософія етнокультури* – нова галузь соціокультурного знання, своєрідна методологія народознавства й етнокультурології. В Україні вже багато зроблено для дослідження власної історії культури, для аналізу категорій української етноментальності. Однак у зв'язку із “широким фронтом” наукових пошуків, міжнауковим характером аналітичних процесів постає завдання філософської систематизації, світоглядно-методологічного осмислення українського “Монблана”

фактів, подій, персоналій. Виникає нагальна необхідність побудови філософії етнокультури, яка б теоретично, на рівні філософської рефлексії, узагальнила б й проблематизувала історико-культурний фактаж, обґрунтувала б провідні ідеї, принципи, підходи до вивчення і розуміння суті та історії української культури.

Фундатором української етнокультурології вважаємо Пантелеймона Куліша [4], високо шануючи його наступників – Д. Антоновича, М. Грушевського, Ю. Липу, І. Лисяка-Рудницького, Є. Маланюка, І. Мірчука, І. Нечуя-Левицького, І. Огієнка, Д. Чижевського.

Крім того, автори монографії запроваджують в цей контекст поняття «*етнокультурологія*» для позначення естетичної специфіки репрезентацій етнокультури в мистецтві та художній літературі. Досі феномен мистецьких репрезентацій розглядався в теоріях відображення, мімезису, художньої творчості взагалі (від Аристотеля до Гегеля, Івана Франка, Олексія Лосєва). Але, виходячи з природи репрезентації [1] як відтворення через перенос сутнісних властивостей і характеристик з одного об'єкта в інший, ми надаємо цьому феномену не тільки гносеологічний, але й естетичний зміст. Репрезентація в мистецтві та художній літературі виступає як представлення культурних цінностей в образній формі, як моделювання ціннісно-сислового універсуму (ЦСУ) художніми засобами. У цьому сенсі етнокультурологія є художнім «описом» ЦСУ певного народу, мистецькою «етнографією» його буття, історії, релігії, моралі, звичаїв, традицій, міфопоетики.

Вся історія мистецтва і літератури в Україні, як і в інших країнах Європи, так чи так пов'язана з етнокультурологією. Починаючи від зародження національних мов і літератур (в Україні – І. Котляревський, Т. Шевченко, П. Куліш), до так званого «етнографізму» та «етнофутуризму» в мистецтві відбувається художня репрезентація етнокультурних цінностей. Відтак етнокультурологія досліджує ці історико-культурні й естетичні процеси, розкриває художні засоби і форми відтворення світогляду, ментальності, фольклору, міфопоетичних традицій певного народу в його художніх «літописах», літературно-мистецьких пам'ятках і новочасних естетичних шуканнях.

Для побудови концепції етнокультурології як репрезентації етнокультури в мистецтві та художній літературі у монографії

застосовано виокремлення методологічних та світоглядних засад культурологічного аналізу.

З цієї точки зору досліджено співвідношення філософії етнокультури, етнокультурології та етнокультурології як важливих складових сучасного культурологічного дискурсу в його світоглядно-естетичних і ментально-архетипових вимірах. Тут етнокультурологія покликана осмислити й розкрити українську духовну самобутність, інтегруючи традиції етнокультури, сучасну українську літературу та мистецтво у світовий культурний простір. Тому основним теоретико-методологічним підґрунтям у її дослідженні стає *філософія етнокультури* як система гуманітарних знань, в якій пізнаються загальні закономірності виникнення, сутності й функціонування культурних цінностей окремих етнічних спільнот і регіонів.

У зв'язку з цим доведено, що досить часто етнокультурологія пов'язана з регіональними вимірами національної культури, а, відтак, при культурологічному аналізі українського мистецтва і літератури доцільно використовувати також методологічні засади *культурологічної регіоніки*, яка доповнює етнокультурологічний дискурс топосами «Малої Батьківщини».

Отже, сучасна етнокультурологія може розвиватися як у межах філософії етнокультури, так і в контексті естетики міфу, фольклору, народних ремесел, звичаїв, обрядів, – тобто як *етнокультурологія*, що поєднує знання філософії етнокультури з їх естетичним відтворенням в художньо-образних формах. Значення своєрідної етнокультурології набувають також літературні і мистецькі тексти культури, в яких віддзеркалилися глибинні світоглядно-духовні та художньо-естетичні процеси розвитку нації в її генезисі та перспективах. Наприклад, літературний жанр філософського роману розвивався в Україні з початку ХХ ст. в унісон з духовною культурою, народними традиціями, увібравши у себе міфопоетичний, фольклорний, мистецький досвід минулих століть. У кінці ХХ століття український філософський роман дістав трансформацію, зазнаючи впливу пануючих течій у світовій філософії та модерних стилів у літературі та мистецтві, набувши свого сучасного звучання в естетиці трансавангарду та «етнофутуризму». Відтак він не лише прогностично відображає дійсність, будучи свідком епох і соціокультурних трансформацій, а водночас стає своєрідним способом «етнофілософування» як споконвічного українського

«думання», творячи національний образ світу, що художньо відтворює культурну ментальність, традиційний світогляд, етнонаціональне світовідношення як «святотвідношення».

Крім того, в етнокультурологічному дослідженні сучасного українського мистецтва і літератури стають у нагоді і теоретико-методологічні засади «діалогіки культури» в контексті сучасного «універсального діалогу». Адже будь-який художній твір може будуватися на діалозі митця з певною філософською традицією, через діалоги епох, світоглядів, міфологем, культурних парадигм, стаючи т. зв. «твором-діалогом». До того ж, в етнокультурологічному дослідженні є можливим і вихід на рівень міжвидового діалогу в поліфонії культури, коли відбувається, наприклад, діалог поетичної та мистецької творчості у розбудові світоглядно-естетичної моделі етнокультури, що і фіксується в етнокультурології.

Міфопоетичний струмінь сучасного українського мистецтва й літератури визначає і *лінгвокультурологічний* вектор дослідження, звертаючись до глибинних архетипових символів етнокультури, що семіотично пов'язано з її мовно-ментальною сферою. Міфопоетизм як міфопоетична образність присутня у фундаменті етнокультури, виявляючись у фольклорних джерелах і традиціях, у семіосфері світогляду і мистецтва, піднімаючись у сучасних художніх текстах до рівня високого філософсько-естетичного узагальнення. Тяжіння до традицій міфопоетичних мислеобразів в мистецькій етнокультурології обумовлено не стільки прагненням письменників і митців до оновлення форм, скільки до віднайдення в етнокультурі стабільних цінностей та орієнтирів, традиційного ЦСУ у світогляді народів. З іншого боку, вивчення мовно-ментальної складової художніх творів відкриває невичерпну скарбницю культурних традицій, обрядів, ритуалів, побуту, етноменталітету українського народу, адже саме мова виявляє найглибші світоглядно-ментальні ознаки етнонаціонального світосприйняття, його *Sacrum* – сферу святостей у «святотвідношенні» та мистецтві.

З точки зору етнокультурології українське світовідношення як «святотвідношення» стало джерелом міфопоетичних традицій етнокультури, що знайшло, відповідно, своє вираження (репрезентацію) в мистецтві та літературі. Зокрема, в сучасному українському живописі та філософському романі традиційний міфопоетичний світогляд семіотично виявляється через архетипи, хронотопи, сигнатури української культури, зафіксовані у мистецьких

і літературних текстах «етнокультурології». Наприклад, архетипи «Дерева Життя», «Саду», «Дивосаду», як і міфообрази «яблуні» та «яблука» в українській етнокulturі стають міфо- і образотворчими, визначаючи семантику етноментальності та художньої культури українського народу: її філософічність, кордоцентризм, музичність, сентиментальність, ліризм, романтизм. У семантиці архетипів Світового Дерева (Гори), Саду (Дивосаду) виявляються софійність, антеїзм, панестетизм та екофіліяльність української етнокulturи. Зв'язок її семіосфери з природним і побутовим середовищем досліджується в книзі через аналіз знака Коня і знака Риби в естетосфері етнокulturи.

У сучасному українському мистецтві та літературі етнокulturні мотиви виявляються також на засадах образної маніфестації основних архетипових принципів української культурної ментальності – жіночність, антеїзм, софійність, дивовижність, кордоцентризм, сонячність, химерність. Вони не лише суттєво увиразнюють «культурну душу» сучасного українства, а й стають світоглядно-ментальними складовими процесу відродження етнокulturної ідентичності, до того ж беручи участь у формуванні українського національного характеру. Наприклад, архетиповий принцип «сонячності» виявляється через естетичну чуттєвість, міфопоетичне одухотворення природи, традиційно шанобливе ставлення до всього живого, до Землі і Хліба, вміння мудро влаштувати працю і відпочинок, шанувати предків та цінувати Життя, екзистенціальний топос «Дім – Поле – Храм». Для аналізу архетипових принципів у літературній етнокulturології обрано художньо-філософські твори О. Бердника, В. Винниченка, О. Гончара, В. Дрозда, П. Загребельного, А. Федя, В. Шевчука.

З цієї точки зору в монографії досліджені основні художньо-стильові різновиди українського філософського роману, що дає можливість простежити соціокulturні та ментально-світоглядні особливості формування жанру на теренах України. Зокрема, в літературній етнокulturології виокремлюємо «історіософський» роман, «інтелектуальний» роман, «химерну прозу», постмодерністський філософський роман та філософсько-фантастичний роман (утопія, антиутопія, «альтернативна історія»), в яких відтворюються глибинні культурні традиції та сакральні цінності в ЦСУ вітчизняної духовності. Кожен з цих різновидів сучасного українського філософського роману заснований на

етнонаціональних складниках художньо-літературного дискурсу – ментальності, рідній мові, міфопоезисі, світогляді, – що впливають на формування етнокультурної ідентичності.

Зокрема, у сучасному українському філософському романі, як і в мистецтві загалом, простежується чіткий міфологічний пласт, де особливе місце належить міфові як унікальному способу генерування образності й реінтерпретації культурної спадщини – як національної, так і світової. Відтак в українському філософському романі відчувається глибинний зв'язок міфопоетики та літератури, а вітчизняні автори (О. Бердник, В. Дрозд, Т. Прохасько, А. Федь, В. Шевчук та ін.) активно використовують міфотворчі константи у своїх літературно-філософських творах. Безпосередньо спираючись у своїх творах на етнонаціональне «святівідношення», вони інтерпретують їх відповідно до реалій зображуваного часу, творячи новий міф, «міф України». Тому сучасний літературний і мистецький «неоміфологізм» стає тим духовно-світоглядним чинником, що допомагає художньо окреслити сутність етноментальності та виявити її в образній системі етнокультурології.

Крізь призму образів трансавангарду та етнофутуризму проаналізовані місце і роль сучасного українського мистецтва і літератури у процесах соціалізації та інкультурації, зокрема, у формуванні етнокультурної ідентичності.

Зв'язок етнокультурології з ідентифікаційними процесами в Україні пов'язаний з тим, що визначальна роль у подоланні соціокультурних кризових явищ, новітній консолідації нації та її патріотичному самоусвідомленні надається саме віднайденню етнокультурної ідентичності, що спирається на сутнісні характеристики етнокультури. А саме в етнокультурології відбувається художня репрезентація її головних складових: мова, ментальність, цінності, традиції, світогляд.

Крім того, з точки зору культурології в українському філософському романі, найчастіше в антиутопії, має місце проблема сумісності техніки та гуманістики, а через їх розрив – можливості техногенно-антропологічної катастрофи та, відповідно, феномен технофобії. Остання являє собою світоглядну установку, згідно з якою техніка розглядається як основна причина відчуження людини від природи й від самої себе, що веде до кризи культури. До того ж, в сучасному українському філософському романі актуалізується проблема існуючої загрози підриву етнокультурної самобутності,

суспільних традицій та духовності окремих націй. В українській культурології цю проблему порушують Є. Андрос, Ю. Афанасьєв, Л. Безукладова, Є. Бистрицький, Ю. Богуцький, Р. Демчук, К. Ільянович, О. Кирилюк, В. Личковах, В. Малахов, В. Табачковський, А. Федь, В. Федь, В. Шейко та ін. Але першими звернули на це увагу українські «шістдесятники» у філософії, культурології, літературознавстві.

Сучасне українське мистецтво в комплексі новітніх соціогуманітарних технологій покликане інтегруватися в подолання існуючої кризи етнокультурної ідентичності, пов'язаної, зокрема, із втратою традиційних етнокультурних та світоглядних цінностей.

У цьому аспекті особливої значущості набувають мистецькі феномени сучасного неоміфологізму, трансавангарду та етнофутуризму, в яких у постмодерній формі так чи так репрезентується ЦСУ українського народу. Продовжуючи ідеї «шістдесятників» про етнокультурне відродження України, ці художні феномени виникають у 70-80-ті роки, позначені подальшим розривом між „офіціозом” та „андерграундом” у мистецтві, гонінням національно й демократично мислячих митців (В. Стус, В. Шевчук, Л. Костенко, І. Світличний, В. Ламах). Не зважаючи на суперечності між владою і творчістю, з'являються нові публікації Д. Павличка, М. Вінграновського, В. Симоненка, І. Драча, П. Загребельного, В. Яворівського, У. Самчука, М. Стельмаха, кінообрази І. Миколайчука, пісні В. Івасюка і С. Ротару, поставангардна музика В. Сильвестрова, Л. Дичко, І. Карабиця, Л. Колодуба, М. Скорика. В живописі розпочинається трансавангардний поворот, пов'язаний з іменами А. Савадова і Г. Сенченка („Сум Клеопатри»). Творчі зрушення мистецтва в Україні доповнюються і діаспорними митцями. За кордоном складаються дві провідних поетичних групи – Нью-Йоркська (Е. Андієвська, Б. Бойчук та ін.) і Віденська (Р. Бабовал та ін.). Активно також працюють І. Кочуровський і Є. Сверстюк в літературі, В. Хмелюк, Б. Крюков, В. Макаренко в малярстві, Г. Крук, Л. Молодожанін, М. Черешневський у скульптурі, в т.ч. монументальній (пам'ятники видатним українцям у США і Канаді).

Нова доба незалежності України позначилась в архітектурі орієнтацією на західний постмодерн з відродженням деяких національних ознак (народного, барокового, класицистичного гатунку). Запроваджується т.зв. „техностиль”: хай-тек, лоу-тек, кібер-тек. Серед сучасних будівель відзначимо відреставрований Палац культури



„Україна”, споруду Міністерства фінансів України, офіс-бізнес-центр і житловий 9-поверховий будинок на вул. Мазепи в Києві.

Виникають альтернативні творчим спілкам громадські об'єднання митців, приватні музеї та галереї. Відбувається повернення доробку художників-емігрантів: С. Гординського, Е. Козака, Я. Гніздовського. На Всеукраїнській виставці 2000 р. «Ноїв ковчег» (куратор О. Петрова) були представлені основні тенденції і стильові лінії живопису України другої половини ХХ століття:

- соцреалізм (О. Лопухов, А. Пламенецький та ін.);
- реалізм (О. Животков, В. Пузирков, О. Шовкуненко та ін.);
- андерграунд (Ф. Гуменюк, І. Марчук та ін.);
- «суворий стиль» (А. Горська, В. Рижих та ін.);
- фольклоризм (О. Заливаха, Є. Найден та ін.);
- імпресіонізм (Ю. Луцкевич, П. Сльота та ін.);
- «провесна творчої свободи»: ліризм (З. Лерман, О. Сльота та ін.);
- експресіонізм, фовізм (А. Лимарев, Л. Рапопорт та ін.);
- ретро-класика (В. Реунов, В. Сидоренко, В. Шерешевський та ін.);
- метафоризм, полістилізм (М. Бабак, Г. Вишеславський, М. Журавель, Л. Медвідь, О. Ройтбурд, О. Тістол та ін.);
- нефігуратив (О. Дубовик, П. Лебединець, Г. Сільваші та ін.).

Голосно заявляють про себе мистецькі угруповання „Живописний заповідник”, „Паризька Комуна” (Київ), „Літера А” (Харків), „Мамаї” (Одеса) тощо. Разом з „мультистильовими пульсаціями” в Україні початку ХХІ століття з'являються медіа-арт, постмедійний реалізм, інтерактивна інсталяція, кібернаїв, реаліті-шоу, техноавангард, соціальна скульптура (О. Чепелик) та інші художні форми постмодернізму. Постмодерна українська література репрезентована групою „Бу-Ба-Бу” (Ю. Андрухович), О. Забужко, Ю. Подервлянським, музичний неофольклоризм – Є. Станковичем, учнем Б. Лятошинського та М. Скорика. В театрі експериментують Р. Віктюк, А. Жолдак-Тобілевич, Д. Богомазов. У кінематографі продовжують лінію українського „поетичного кіно” М. Мащенко, Ю. Ілленко, К. Муратова. Головне – утверджуються ідеї національної ідентифікації, відродження духовних коренів українського народу, що помітно по новозбудованих храмах Успіння Богородиці і Новоапостольської церкви в Києві, Покрови Богоматері в Білій

Церкві, Всіх чернігівських святих у Чернігові, свт. Миколая Чудотворця в Києві на Подолі та в Малорічинську під Алуштою. Художньої та національно-одухотвореної виразності набуває цілісний архітектурний ансамбль Майдану Незалежності в центрі української столиці (арх. О. Маліновський, О. Комаровський). Мистецтво України виходить на світовий рівень: міжнародні виставки („Венеціанське бієннале”), музичні, театральні та кінофестивалі.

Сьогодні ключовим світоглядно-естетичним аспектом культурологічного дослідження стає сучасний *«етнофутуризм»* як діалогічне явище синтезу архаїчного світорозуміння й естетики постмодернізму. Етнофутуризм в мистецтві та літературі виступає як один з методів актуалізації й розповсюдження етнокультурних надбань у сучасному світовому культурному просторі. З точки зору прогностичної функції культури і мистецтва етнофутуризм з позицій глокалістики може передбачати загрозливі тенденції у розвитку держави і суспільства в майбутньому, антиципуючи можливу кризу людської та етнокультурної ідентичності.

На прикладі аналізу філософських романів *«Рівне/Ровно (Стіна)»* О. Ірванця, літературно-мистецького діалогу письменника В. Дрозда і художника В. Куша та образотворчого *«етнофутуризму»* Ф. Гуменюка, А. Фурлета та О. Чегорки стверджуємо, що *«етнофутуризм»* приходить на зміну постмодерністській свідомості, утверджуючи етнічне начало у глобалізованому світі. Також у контексті семіосфери етнофутуризму відбувається міжвидовий діалог сучасних мистецтв, зокрема естетичних перетинів літератури та образотворчого мистецтва. Синтез мови поетичної та мови мистецької у поліфонії культури допомагає в осмисленні ментальних та світоглядних смислів вітчизняної етнокультури, до того ж, сприяючи відновленню етнокультурної ідентичності.

Проаналізувавши, в цьому аспекті, філософські романи *«Камертон Дажбога»* О. Бердника, *«Музей покинутих секретів»* О. Забужко та мистецький доробок Віри Жлудько, можемо також стверджувати, що міфопоетичні мотиви Світового Дерева, Святого Граалю та Секрету як міфопоетичні символи єдності Світу, Краю, Роду утверджують в людині патріотичні почуття, родові цінності, шанування минулого, прагнення до щасливого майбутнього. В цілому, українська літературна і мистецька етнокультурологія закликає до удосконалення себе й свого життя, до духовного й

цивілізаційного поступу спільноти, розкриваючи роль українського народу в збагаченні світового культурного досвіду.

### **Список використаної літератури**

1. Герчанівська П.Е. Культурологія: термінологічний словник / П.Е. Герчанівська. – К.: НАКККіМ, 2015. – 439 с.
2. Личковах В.А. Філософія етнокультури: Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури / В.А. Личковах. – К.: ПАРАПАН, 2011. – 196 с.
3. Личковах В. Етнокультурологія: Репрезентації етнокультури в мистецтві та художній літературі / В. Личковах, Г. Файзулліна. – К.: НАКККіМ, 2018. – 256 с.
4. Пуліна В.І. Пантелеймон Куліш як основоположник філософії етнокультури / В.І. Пуліна // Вісник ЧДПУ. – Серія «Філософські науки». – Вип. 66: Кулішеві читання з філософії етнокультури. – Чернігів, 2009.

### **Локоть Олена Михайлівна**

викладач по класу вокалу

Чернігівської музичної школи №1 імені С.В. Вільконського

### **ДОСВІД ЗАРУБІЖНИХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ У КОНТЕКСТІ ВОКАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ**

В контексті Закону України «Про освіту» та в умовах глобалізації світового суспільства, коли активно розвивається процес зближення культур, їх взаємодії на основі спільних інтересів, цілей та цінностей, важливою є проблема збереження національних культурних традицій в мистецькій освіті. Тому обрана тема набуває особливої актуальності у плані використання досвіду зарубіжних педагогів-музикантів для вирішення проблем вокального розвитку дітей на початковому етапі.

Відомо, що в Європі періоду ХХ ст. провідні педагоги і практики створили оригінальні системи, які набули поширення в музичній педагогіці, і є актуальними й сьогодні.

Найбільшою популярністю користуються системи музичного виховання З. Кодая, К. Орфа, Б. Трічкова, які успішно можуть запроваджуватись і у вокальній педагогіці.

Система музичного виховання угорського композитора З. Кодая та австро-німецького педагога-музиканта і композитора К. Орфа, незважаючи на відмінності, мають багато спільного та зорієнтовані на народно-пісенну основу у процесі музичного, а відтак й вокального виховання, дітей поряд з активним розвитком їх творчих здібностей.

На думку К. Орфа, слід створювати спеціальні умови, які б сприяли спілкуванню кожної дитини з народною музикою, в тому числі з дитячим фольклором. Для впровадження своєї системи К. Орфом був здійснений методичний добір народних пісень, які створили основу змісту його системи, яка включає гру на народних інструментах, виконання ритмічних рухів під музичний супровід і спів.

Практика довела педагогічну ефективність системи К. Орфа за «фактором часу». Її практичне застосування в європейській музичній освіті, сприяє інтенсивному музичному розвитку дітей через проникнення у зміст музичних образів, власне виконання і творення музики, де особливе місце займає спів.

На думку З. Кодая, основою музичного виховання повинна бути народна музика, що має духовні цінності, неповторну національну своєрідність. Тому музичну мову діти мають засвоювати на прикладі національних народних пісень.

Спираючись на концептуальні позиції З. Кодая щодо пріоритетності «національного» у музичному вихованні підростаючого покоління представники угорської вокальної школи Д. Міхай, Х. Сабо, К. Форрай розглядали вокальне виховання дітей засобами народної пісні як невід'ємну частину цілісної системи естетичного, духовного і національного виховання.

Отже, універсальність музично-виховної системи угорського композитора З. Кодая може успішно використовуватись у розвитку дитячого співу.

Відомі музиканти-педагоги Болгарії Б. Бочев, К. Стойков, Б. Трічков також особливу увагу приділяли співу як активному засобу музичного та морально-естетичного виховання підростаючої юні, вважаючи, що участь у вокальній діяльності сприяє розвитку не тільки їх вокально-технічних й інтонаційних здібностей, але й зумовлює становлення духовно-естетичних позицій.

Педагогічна діяльність видатного болгарського музиканта, педагога Б. Тріčkова внесла значний доробок у теорію і практику дитячого вокального виховання, пропонуючи нові підходи. Він вважає, що саме

спів, має значні потенційні можливості впливу на розвиток емоційної, інтелектуальної, творчої сфер особистості дитини.

Широко відомий сьогодні метод Б. Трічкова, – так звана болгарська «столбїца», – що спирається на традиції болгарського народного співу і являє собою графічне зображення ладової системи, за допомогою якого діти легко опановують особливості ладових тяжінь, навіть без вивчення нотної грамоти.

Варто зазначити, що ключові положення методу Б. Трічкова ґрунтуються на принципах систематичності й послідовності музичного виховання дітей, заснованого на національних вокальних традиціях, притаманних болгарському етносу.

Польські музиканти-педагоги Є. Лепська, Е. Максимюк, С. Следзінські пропонують поступово готувати учнів до сприйняття більш серйозної музики і системи цінностей, які засвоюються естетичними переживаннями, а не тільки «логічним розумінням і запам'ятовуванням».

Польські педагоги-практики зазначають, що вокальна культура дитини виступає як органічна сутність її особистості, але вона має специфічні навички й уміння, до яких віднесені: вокальне дихання, діапазон голосу, інтонація, музичний слух. А також індивідуальні якості, що пов'язані з мотиваційною, емоційною, інтелектуальною сферами діяльності, що розвиваються й мають реалізацію у процесі вокальної діяльності. Такий підхід є ефективним, оскільки зорієнтовує на оновлення системи музичної освіти з акцентом на вокальну підготовку дітей молодшого шкільного віку.

Представники німецької педагогічної школи в галузі музичного виховання дітей З. Бампер, Г. Вальдман, Д. Вухер, Є. Маєр-Роза, З. Фінк слушно зазначають, що вокальна творчість безпосередньо впливає на творчий розвиток дитини. Німецькі дослідники визначають спів як засіб спілкування, підкреслюючи, що «музичність» притаманна усім дітям, що не існує здібностей, які б не розвивалися в процесі музичної діяльності.

Зокрема, З. Бампер стверджує, що спів повинен бути домінантою у музичній діяльності дітей. Бо якщо їх не навчити розуміти і переживати зміст пісні, то вони в повній мірі не будуть спроможні зрозуміти й інші твори музичної спадщини.

Позиція німецьких педагогів знаходить підтримку у працях швейцарського професора Є. Віллемса, який переконаний, що

вокальні навички слід розвивати з чотирьох – п'яти років , що пробудить в неї зацікавленість музикою в цілому.

У Чехії та Словаччині широко використовують досвід відомого фахівця в галузі музичної освіти, музиканта-педагога професора Л. Даніеля щодо розвитку вокального слуху дітей читання шляхом співу «опорних пісень».

Американський науковець У. Хейні радить розвивати вокальні здібності навіть у дітей з запізнаним розвитком через звукотерапію і мелотерапію.

Глибина становлення і осмислення особистісного розуміння співацької діяльності дитиною значною мірою залежить від організації процесу вокального виховання дітей, що спирається на сформованість системи способів дій, – таку думку відстоюють музиканти-педагоги Франції: А. Амеллер, Г. Гольденбаум, А. Зенатті, А. Фюлен. Вокальний розвиток дитини розглядається ними як цілісна система, в якій всі види музичної діяльності у поєднанні їх змістового, мотиваційного та організаційного моментів спрямовані на розвиток і виховання творчої активності, сприйняття краси вокального мистецтва, а через неї до краси людських почуттів.

В основу методики вокального навчання видатного чеського музиканта-педагога Ф. Лиссека покладена система креативних засобів і прийомів, спрямованих на розвиток музичного слуху та, за термінологією автора, «інтонаційного почуття» дитини, що у подальшому виховує уміння оперувати у творчому процесі багатоманітною палітрою вокально-виконавських умінь для адекватного розуміння музичного змісту.

Аналіз системи вокального виховання дітей у європейських країнах засвідчує, що їх практика й теорія є одним з результативних шляхів удосконалення, збагачення та інновацій навчального процесу у вітчизняній педагогіці.

Таким чином, ознайомившись з системою організації вокального виховання в країнах Європи, ми маємо інформаційне підґрунтя для здійснення певних заходів щодо вдосконалення організації навчально-виховного процесу в класах сольного співу в мистецьких школах України. Досвід зарубіжних музикантів-педагогів, вокалістів, дозволяє в дещо іншому ракурсі вирішувати питання вокального розвитку дітей.

**Малиневська Валентина Мефодіївна**  
кандидат історичних наук, професор,  
заслужений працівник культури України,  
директор Чернігівської філії Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв

## **ПІДВИЩЕННЯ КВАЛІФІКАЦІЇ ПРАЦІВНИКІВ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СФЕРИ ЧЕРНІГІВЩИНИ: АНДРАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Одним із важливих шляхів модернізації мистецької освіти України та перспективним напрямком діяльності навчальних закладів культури і мистецтва на сучасному етапі є удосконалення системи післядипломної освіти, зокрема, підвищення кваліфікації.

Реформування освіти в Україні потребує зміни стандартів діяльності навчальних закладів, актуалізації змісту навчання та врахування реалій, що існують у світовому освітньому процесі, особливостями якого є прагнення до інтеграції та співтовариства.

В цьому контексті важливим є пошук та впровадження міжнародного досвіду у навчання підвищення кваліфікації спеціалістів культурно-мистецької сфери Чернігівщини, що спрямоване на удосконалення професійної компетентності та фахового рівня працівників.

Передумовою для створення ефективної системи підвищення кваліфікації спеціалістів галузі «Культура» в регіоні стала досить розгалужена мережа закладів культури і мистецтва.

Враховуючи клопотання Чернігівської обласної державної адміністрації та за сприяння Обласної ради у березні 2006 р. наказом Міністерства культури і туризму України був створений територіально відокремлений структурний підрозділ Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Нині це Чернігівська філія.

На сьогодні основним напрямком діяльності Чернігівської філії є перепідготовка та підвищення кваліфікації викладачів мистецьких освітніх закладів різного рівня та спеціалістів культурно-мистецьких установ Чернігово-Сіверського краю.

Освітня діяльність Чернігівської філії НАКККіМ на сучасному етапі пов'язана з виконанням Обласної цільової довгострокової програми «Мистецька освіта Чернігівщини на 2011 – 2025 рр.», в межах якої передбачено підвищення кваліфікації спеціалістів галузі. (на жаль, вищезазначена Програма не фінансується в повному обсязі у зв'язку з складним економічним станом області).

Статистика засвідчує, що в культурно-мистецькій галузі області нині працює 5 000 спеціалістів (2 роки назад було 7 000), серед яких лише 29 % мають відповідну вищу фахову освіту, щоправда, серед викладачів мистецьких шкіл цей показник складає 73,5 %. Тому, проблема підвищення кваліфікації фахівців галузі «Культура» Чернігівської області на сьогодні є вкрай важливою і актуальною.

Так, за даними офіційного сайту Чернігівської державної обласної адміністрації потреба у підвищенні кваліфікації в культурно-мистецькій галузі постійно зростає. У 2015 р. вона становила – 800 осіб, у 2016 р. – близько 900 осіб, у 2017 р. – майже 1000 осіб.

Координатором у галузевій мережі післядипломної освіти, починаючи з 70-х років, є Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Доречним буде тут зазначити про те, що Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв вже 8-й рік поспіль за рейтингом ЮНЕСКО займає 1 місце серед мистецьких вищих навчальних закладів України.

Оскільки освіта дорослих, як відомо, названа ключем до ХХІ ст. і до системи безперервної освіти долучається все більша кількість людей, тому вкрай необхідними є теоретичні дослідження й практичні результати зазначеної проблематики.

Необхідно зазначити, що навчання підвищення кваліфікації в Чернігівській філії НАКККіМ здійснюється згідно з спеціально розробленою Професійною програмою та навчальними планами.

У свою чергу результативність діяльності нашого навчального закладу значною мірою залежить від оновлення форм і методів навчання, тобто від:

- методологічних засад організації процесу навчання;
- застосування прогресивних методик і технологій освіти дорослих.

Міжнародна практика засвідчує, що одним із суперечливих ознак суспільного прогресу є закономірність швидкого морального «старіння» знань та девальвація раніше здобутої освіти. В цьому контексті вочевидь необхідна інтенсивна самоосвіта, періодична участь у різноманітних заходах підвищення кваліфікації.

Останнім часом помітно посилюється інтерес науковців та практиків до відносно нової галузі педагогічної науки андрагогіки – теорії навчання дорослих.



Не секрет, що сьогодні в організації навчання в системі підвищення кваліфікації фахівців переважно застосовуються традиційні інформативні підходи, запозичені з педагогіки вищої школи. Ці підходи орієнтовані, в основному, на передання інформації, знань від одного джерела інформації іншому, тобто від викладача – слухачеві. Проте, зазначена модель під час навчання дорослих, як показує практика виявляється не завжди ефективною, оскільки, по-перше, у своїй основі не орієнтована на особливості навчання дорослих, людей із вищою освітою, певним життєвим і професійним досвідом. По-друге, засвоєна інформація часто швидко «старіє» й стає малопридатною в практичному застосуванні в конкретних ситуаціях як професійних, так і життєвих взагалі.

Андрагогіка, як теорія навчання дорослих, об'єднує знання про специфіку навчання дорослої людини з, врахуванням її віку, освітніх та життєвих потреб, індивідуальних особливостей і досвіду, психіки та фізіології. Ця наука вивчає форми, методи та засоби організації навчання дорослих людей з метою забезпечення їх освітніх потреб, підвищення професійної компетентності досягнення індивідуальних цілей, самореалізації особистості.

Для прогресивної світової педагогіки ідея освіти дорослих не нова. Ще на початку ХХ ст. видатні американські вчені Дж. Д'ю та Е. Ліндерман заклали підвалини до цієї освіти, ідея яких ґрунтувалась на спрямування і досягнення практичних цілей.

Становлення андрагогіки як самостійної науки відбулося в середині ХХ ст. і пов'язане з іменами вчених: американців М. Ноулза і Р. Сміта, англійця П. Джарвіса, німця Ф. Пьоггелера, голландця Т. Тена Хава, поляка Л. Туроса.

Андрагогічна наука знаходиться сьогодні в полі зору і українських дослідників, зокрема, Л. Плаксії, С. Понеділко, Н. Протасової, В. Олійника. Особливий інтерес представляють дослідження російського вченого С. Змеєва.

Андрагогічна модель навчання ґрунтується на тому, що для дорослої людини, фахівця важливо відчувати власну участь у будь-яких рішеннях стосовно нього, а не покладатися на рішення інших. Звідси потреба будувати навчальний процес з урахуванням індивідуальних особливостей і можливостей слухачів.

Слід підкреслити, що у педагогічних і андрагогічних принципах навчання є суттєві відмінності в характері відносин між учасниками навчального процесу підвищення кваліфікації – викладачами і

слухачами. У педагогічній моделі, як відомо, домінуюче становище належить викладачеві, який визначає основні параметри навчальної дисципліни: цілі, зміст, форми, методи і засоби навчання. Основним же завданням слухача є сприйняти, засвоєння знань і соціального досвіду, що йому передають.

У андрагогічній моделі тому, хто навчається, належить провідна роль (тому, що він той, хто навчається, а не той, кого навчають). Його навчальна діяльність значною мірою визначається професійними соціальними та іншими факторами, які суттєво впливають на процес навчання. Враховуючи той факт, що слухачі вже мають певний життєвий і професійний досвід навчальний процес має бути організовано у вигляді спільної діяльності. Роль викладача має більш дорадчий, ніж повчальний аспект, тобто, при андрагогічному підході викладач виступає не основним джерелом інформації. Така роль викладача в системі підвищення кваліфікації передбачає певний паритет у взаєминах зі слухачами, необхідність створення відповідного мікроклімату, коли навчальний процес відбувається в атмосфері доброзичливості, поваги до думки слухача, та врахування його позиції.

Упровадження андрагогічних ідей у вітчизняну практику підвищення кваліфікації фахівців соціокультурної сфери знаходиться на початковому етапі. Але ці ідеї поступово усвідомлюються і на їх основі складаються нові технології освіти дорослих. Маємо надію, що згодом таких технологій ставатиме все більше і вони будуть удосконалюватися, враховуючи досвід зарубіжних країн та специфіку українських освітніх систем. Хотілося б сподіватися, що й надалі проблеми андрагогічного підходу перебуватимуть у центрі наукових інтересів викладачів та працівників системи підвищення кваліфікації спеціалістів культурно-мистецької галузі, що, в свою чергу, сприятиме підвищенню результативності навчання та наближення його до реальних проблем.

Таким чином, андрагогічний аспект навчання підвищення кваліфікації повинен ґрунтуватися на таких принципових положеннях:

- провідна роль у власній освіті належить слухачеві;
- навчання повинно виходити з індивідуальних особливостей та освітніх потреб тих, хто навчається;
- у процесі навчання слід спиратися на прагнення людини до саморозвитку, самовдосконалення та активізувати суб'єктивну

- сферу фахівця;
- навчальний процес відбувається у спільній діяльності тих, хто навчає з тими, хто навчається.

### **Малишко Сергій Вадимович**

кандидат історичних наук, заступник директора з навчальної роботи  
Чернігівської філії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

## **ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНИЙ СЕМІНАР ЯК ОДИН ІЗ ШЛЯХІВ ПІДВИЩЕННЯ ФАХОВОГО РІВНЯ ПРАЦІВНИКІВ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СФЕРИ**

Семінар (лат. *seminarium* – розсадник) – вид навчальних занять практичного характеру, спрямованих на поглиблене опрацювання теоретичного матеріалу. Семінарські заняття сприяють активізації пізнавальної діяльності слухачів, формуванню самостійності суджень, умінню обстоювати власні думки, аргументувати їх на основі наукових фактів. Вони сприяють оволодінню фундаментальними знаннями, допомагають розвивати логічне мислення, формувати переконання, оволодіти культурою толерантності, активно впливати на соціальне становлення особистості. Семінари, як вид занять, відомі з давніх часів. Так, у давньогрецьких школах вдавалися до диспутів, заслуховування й обговорення наукових повідомлень, їх коментування [1].

Особливістю теоретико-практичного семінару є те, що самі доповіді короткі (до 10 хв.) і в той час інформативні. Таким чином, досягається принцип «максимум інформації при мінімумі часу». Другий момент: доповіді учасників семінару, за змістом, різнопланові та різновекторні, що, в свою чергу, дозволяє отримати нові ідеї для власної подальшої діяльності, в тому числі, на стику наук чи з використанням міжпредметних зв'язків.

Окремо слід зазначити, що при виступі на теоретико-практичному семінарі, є можливість задавати доповідачу питання та отримувати конкретні відповіді чи поради. Не виключений і фактор обміну думками, досвідом та порадами щодо конкретних педагогічних та методичних питань.

Якісним доповненням виступів доповідачем є можливість практичного показу, в тому числі, з використанням інформаційних технологій.

У жовтні 2017 р. Чернігівська філія Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв започаткувала проведення регіонального теоретико-практичного семінару для викладачів закладів мистецької освіти «Сучасна мистецька освіта: реалії та перспективи».

Загалом було проведено 6 сесій семінару відповідно до категорій викладачів, які підвищували свою кваліфікацію у Філії, у яких взяли участь 76 викладачів.

25 жовтня 2017 р. відбулася перша сесія семінару – «Фортепіанне мистецтво в мистецькій освіті XXI століття: теоретичний аспект», на якій було заявлено 11 доповідей.

Друга сесія – «Народні інструменти в системі початкової мистецької освіти: теорія та практика» – була проведена 31 січня 2018 р. (16 доповідачів, в тому числі понад половина – з практичним показом).

Третя сесія семінару, що стосувалася питань викладання гри на струнно-смичкових інструментах, була проведена 07 лютого 2018 р. З-поміж 8 учасників сесії «Струнно-смичкові, духові та ударні інструменти в системі початкової мистецької освіти: теорія та практика» були доповіді, що стосувалися і музико терапії як засобу забезпечення розвитку гармонійної особистості.

14 лютого 2018 р. четверта сесія, що перегукувалася з першою (як виявилось, тема досить актуальна для регіону) – «Фортепіано та концертмейстерство в системі початкової мистецької освіти: теорія та практика» зібрала 15 доповідей та понад 50 слухачів.

Не менше було заявлено доповідей на п'яту сесію – «Вокальна та музична освіта в системі початкової мистецької освіти: теорія та практика», що відбулася 28 лютого 2018 р. Серед 17 доповідей особливо відзначилася доповідь О.О. Уварової «Вокальний ансамбль – одна із форм колективного музичення в школах естетичного виховання» з практичною ілюстрацією.

Завершальним акордом 14 березня 2018 р. стала шоста сесія семінару – «Образотворче, декоративно-прикладне, музичне та хореографічне мистецтво в системі початкової мистецької освіти: теорія та практика» (9 доповідачів).

Учасники семінару отримали сертифікати учасників, що прирівнюється до заходу підвищення кваліфікації при атестації працівників закладів (установ) освіти сфери культури.

За підсумками семінару був сформований електронний збірник матеріалів, що розміщений на сайті Чернігівської філії НАКККіМ [2].

За подібним зразком, вважаємо за необхідне започаткувати проведення науково-практичних та методичних заходів для працівників будинків культури, професійних та аматорських колективів із підготовкою та виданням збірки матеріалів, до якої включити методичні рекомендації, в т.ч. розроблені та прийняті на семінарі, сценарії до заходів та свят. Окремо новою формою підсумків семінару може стати відеозапис фрагментів постановок до свят чи заходів із створенням аудіовізуального продукту.

Таким чином, науково-практичний семінар, як захід підвищення кваліфікації, може бути розширений у формат конференції із відповідними секціями, в т.ч. з окремою секцією, присвяченою інноваціям у мистецькій освіті.

#### **Список використаних джерел**

1. Кузьмінський А.І. Педагогіка вищої школи. Навчальний посібник / А.І. Кузьмінський. – К.: Знання, 2005. – 486 с. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.info-library.com.ua/books-text-4081.html> (дата звернення 31.10.2018).
2. Сучасна мистецька освіта: реалії та перспективи. Збірник тез науково-практичного семінару / Редкол.: О.М. Грисюк, В.М. Малиневська, С.В. Малишко, С.В. Сакір, В.М. Суховерський. – Чернігів: Чернігівська філія НАКККіМ, 2018. – 320 с. Електронний ресурс. Режим доступу: [http://institute.cult.gov.ua/zbirnik\\_tez\\_seminaru.pdf](http://institute.cult.gov.ua/zbirnik_tez_seminaru.pdf) (дата звернення 31.10.2018)

## **Мойсієнко Марина Альбертівна**

магістр музикознавства, викладач-методист, спеціаліст вищої категорії,  
заступник директора з навчально-виховної роботи, викладач по класу гітари  
Чернігівської музичної школи №2 імені Є.В. Богословського

### **ВИДИ ТА НАПРЯМИ МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ НА ПРИКЛАДІ ЧЕРНІГІВСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ №2 ІМЕНІ Є.В. БОГОСЛОВСЬКОГО**

Творчий розвиток особистості, естетичне виховання дітей та юнацтва спирається на цілий комплекс освітнього процесу, в авангарді якого має стояти початкова мистецька освіта. Саме вона вказує шлях для виховання духовно зрілої та естетично вихованої особистості. Сьогодні, коли проблема духовного відродження дуже гостро стоїть в Україні, мистецькі школи, як багатофункціональна система початкової музичної освіти, беруть на себе не лише специфічно-професійні й просвітницькі цілі, але й відіграють значну освітню та виховну роль. Відповідно до Закону України «Про освіту» перед дитячими мистецькими спеціалізованими навчальними закладами – мистецькими школами – постає питання про «всебічний розвиток людини як особистості та найвищої цінності суспільства, її талантів, інтелектуальних, творчих і фізичних здібностей, формування цінностей і необхідних для успішної самореалізації компетентностей» [1, С. 1]

Останніми роками перед мистецькими школами постає задача охопити в своїй роботі цілу палітру видів та напрямів мистецької діяльності. Але, водночас, існує низка проблем, серед яких питання: яким чином зацікавити дітей музикою, як зробити так, щоб вони хотіли нею займатися. Якщо в містах ця ситуація не критична, то в невеликих селищних школах проблема вже існує. На допомогу, для вирішення проблематики стосовно творчого розвитку духовної культури особистості, і повинна прийти діяльність закладів мистецької освіти.

Нове покоління, що зростає в інформаційну епоху, потребує принципово нових рішень у педагогічному вихованні, що спонукає викладачів у своїй практиці користуватись не лише традиційними педагогічними методами, але й постійно знаходитись у пошуку нових ідей та шляхів. На наш погляд, більш складним завданням для викладача є постійна стимуляція інтересу учня до навчального

процесу. На сьогодні існує проблема з новими методиками навчання та впровадженням інноваційних технологій на уроках саме в мистецьких школах (деякі викладачі звикли працювати «по-старому», використовуючи улюблений метод «натаскування»). За словами О. Лобової: «сучасні педагогічні тенденції вимагають інноваційного розуміння музичної культури учня з урахуванням можливостей мистецької освіти для максимальної реалізації інтелектуального, естетичного, творчого потенціалів дитини та її різнобічного гуманістичного виховання» [4, С. 20]. Тому, міркуючи про навчально-виховний процес у сучасній школі естетичного виховання, можна визначити наступні основні цілі:

1. Необхідність змінити роль учня на уроці з пасивного виконавця на активного учасника процесу навчання. У цьому випадку відносини між учнем та викладачем змінюються у бік партнерських, а учень з об'єкту педагогічного впливу перетворюється на суб'єкт діяльності.

2. Оскільки сучасні діти перевантажені у загальноосвітній школі, виникає проблема організації музично-творчої діяльності учня, яка б дозволяла і отримувати відповідні знання та навички, і не занадто втомлювати дитину. Для цього викладачу необхідно постійно шукати нові методики та технології.

3. З досвіду мистецької педагогіки та сценічної практики, необхідно зазначити, що учневі необхідно реалізовувати свої творчі досягнення на різноманітних концертних майданчиках (будь то шкільний концерт, творчий конкурс, тематичні концертні заходи у шефських закладах і т. п.), що в свою чергу мотивує його до подальшого навчання та удосконалення виконавчих навиків. Цю тезу підтверджує «Положення про мистецьку школу», в якому говориться, що мистецький напрям позашкільної освіти повинен забезпечувати набуття здобувачами спеціальних мистецьких виконавських компетентностей у процесі активної мистецької діяльності [5].

Зазначимо, що за останні роки види та напрямки мистецької діяльності мистецьких шкіл значно розширились. Якщо 40-50 років тому школи проводили два-три культурно-мистецьких заходи на рік, то на сучасному етапі протягом навчального року цей показник зріс в десятки разів. Таку тенденцію можна прослідкувати завдяки порівняльному аналізу мистецької діяльності на прикладі Чернігівської музичної школи №2 імені Є.В. Богословського на початку свого існування та через 50 років

1969 р., коли була заснована Чернігівська музична школа №2 (нині Чернігівська музична школа №2 імені Є.В. Богословського) вона розміщувалась у трьох навчальних аудиторіях та налічувала 55 учнів. Навчально-виховний процес забезпечувало вісім викладачів за наступними спеціалізаціями – фортепіано, скрипка, баян, кларнет. Слід зазначити, що за радянських часів навчання в музичній школі обмежувалось лише навчанням гри на музичному інструменті або сольному співу з наступними після цього формами контролю (технічні заліки, академічні концерти). На той час, за спогадами викладачів-ветеранів (Половець А.П.), учні школи приймали участь у мистецьких заходах Міського Палацу піонерів та школярів, виступали в школі для дітей з вадами зору. Відсутність достатньої кількості навчальних аудиторій та невеликий контингент не давали змоги створювати творчі колективи та вести активне концертне життя.

Згодом, коли школа отримала своє приміщення з невеликим концертним залом, зростає викладацький склад та контингент учнів, відкриваються нові спеціалізації, створюються творчі учнівські колективи (хор, ансамбль ударних інструментів «Поліські дзвіночки», ансамбль скрипалів, ансамбль бандуристів). Все це дало змогу пропагувати музичне мистецтво не лише на творчих звітах школи, а й в загальноміських культурно-просвітницьких заходах, проводити, хоча і не велику кількість, мистецьких заходів. Однак, аж до початку 2000-х років кількість мистецьких заходів залишалась дуже малою: раз на рік готувався звітний концерт учнів та викладачів навчального закладу, іноді виступали з шефськими концертами в дитячих садочках, школах або на підприємствах.

В першому десятиріччі 2000-х років мистецько-просвітницька діяльність розширюється: регулярно працює музичний лекторій, проводяться тематичні концерти, запроваджується проект з Чернігівською обласною дитячою лікарнею «Могутня сила музики» [7].

2019 р. комунальний позашкільний навчальний заклад «Чернігівська музична школа №2 імені Є.В. Богословського» готується відмічати свій 50-ти річний ювілей. Вже сорок років школа має своє приміщення, а в 2010 році до її будівлі була прибудована нова концертна зала. В навчальному закладі сьогодні працює понад 70 педагогічних працівників та навчається понад 400 учнів. Навчально-виховний процес здійснюється на 8 відділах: фортепіанному, струнно-смичкових інструментів, народних інструментів, сольного співу, естрадному, духових та ударних



інструментів, теоретичних дисциплін та відділі «Предмет за вибором». Учні опановують 18 спеціалізацій, серед яких гра на музичних інструментах (фортепіано, скрипка, віолончель, баян, акордеон, гітара, бандура, домра, труба, кларнет, саксофон, флейта, синтезатор, електро-гітара, ударні), а також оволодівають академічним та естрадним сольним співом. Тут працює єдиний на Чернігівщині вечірній естрадний відділ, на якому навчаються старшокласники загальноосвітніх шкіл, робітничих та студентська молодь. Своєрідною мистецькою лабораторією є 20 учнівських творчих колективів великими за своїм складом. В цілому, ці хорові колективи, оркестри та ансамблі охоплюють творчою роботою біля 350 учнів [6].

Протягом навчального року Чернігівська музична школа №2 імені Є.В. Богословського проводить навчально-виховну, методичну, культурно-просвітницьку роботу, спрямовуючи її на організацію діяльності відділів за різними видами і напрямками мистецької діяльності. Якщо в далекі радянські часи в школі проходило 2-3 мистецьких заходи на рік, то на сучасному етапі протягом навчального року проводиться біля 60 заходів мистецького спрямування.

Слід зазначити, що учні школи ведуть активне концертне життя, підтверджуючі слова доктора педагогічних наук Горюнової Л., котра стверджує що: «серед основних складових музичної культури, таких як інтерес до життя через захопленість музикою; естетичне споглядання; художньо-образне мислення визначає творче начало в різноманітних формах спілкування з мистецтвом, включаючи і власне музичну діяльність» [3, с. 8].

Навчально-виховна та культурно-просвітницька робота музичної школи № 2 імені Є.В. Богословського, в основному, зосереджена на творчих мистецьких проектах, які розроблені і діють протягом останніх років у навчальному закладі:

- *«Перший крок у світ музики»* з Чернігівським обласним дитячим театром ляльок ім. О.П. Довженка;
- *цикл концертів фортепіанної музики, присвячених пам'яті Є.В. Богословського;*
- *«Шкільний дитячий оперний театр»;*
- *Творчий проект з ОДТРК (телевізійна програма для дітей «Сонячні промінчики»;*
- *«Я чую музику»* для учнів Чернігівського реабілітаційного центру (школа-інтернат для дітей з вадами зору);

▪ «Могутня сила музики» для дітей, що проходять лікування в Чернігівській обласній дитячій лікарні.

В рамках творчого проекту «Шкільний дитячий оперний театр» в Чернігівській музичній школі №2 імені Є.В. Богословського працює єдиний в місті та області шкільний оперний театр, який з 2015 року називається «Дитяча оперна студія «Бельканто». В репертуарі студії дитячі оперні вистави: «Червоний капелюшок» (Л. Бурехзон), три дитячі опери класика української музики М. Лисенка – «Коза Дереза», «Пан Коцький», «Зима й Весна». Головне завдання студії – розвиток творчого потенціалу дітей, творчої свободи, розвиток соціальної комунікабельності, профорієнтаційна направленість у виборі творчої професії. З професійної точки зору – розвиток вокальних даних дитини, концентрація уваги, логіка, робота над роллю.

Регулярно проводяться концертні заходи для батьків та громадськості міста різного спрямування, серед яких слід назвати:

▪ шефські концерти в дошкільних навчальних закладах та загально освітніх школах міста, Чернігівському геріатричному пансіонаті, Чернігівському центрі соціально-психологічної реабілітації дітей;

▪ спільні музичної-літературні заходи музичної школи №2 імені Є.В. Богословського з керівництвом музею-садиби Березовських (м. Чернігів);

▪ «Свято першокласника» (з концертом учнів I класів);

▪ творчі звіти відділів та школи для батьків і громадськості міста;

▪ звітні концерти педагогічних працівників школи.

Колектив школи проводить низку заходів патріотичного та національно-культурного спрямування, зокрема заходи: до Дня соборності України, до річниці від Дня народження Т.Г. Шевченка, до Дня перемоги над нацизмом у Другій світовій війні, до Дня захисника України; тематичні лекції-уроки до Міжнародного дня пам'яті жертв Холокосту та Дня пам'яті героїв Крут; урок патріотичної пісні до Дня Героїв Небесної Сотні; постановки дитячих опер українських композиторів.

В концертній залі школи постійно діє вернісаж робіт учнів та викладачів Чернігівської дитячої художньої школи, який регулярно оновлюється.

Систематично працює лекторій: тематичні лекції, лекції-концерти, лекції з переглядом художніх та документальних фільмів тощо.

Окремо слід відмітити роботу шкільної дитячої філармонії, яка у 2018 р. відкрила свій XVI концертний сезон. Її завданням є пропагування музичного мистецтва зростаючому поколінню незалежної України.

В «Календарному плані головних культурно-масових заходів Чернігівської музичної школи №2 імені Є.В. Богословського на 2017-2018 навчальний рік» більш ніж 60 мистецьких заходів [7]. Лише у вересні 2018 року учні та викладачі школи провели та взяли участь у 9 мистецьких заходах, серед яких: XII Всеукраїнське літературно-мистецьке свято «Качанівські музи» (с. Качанівка Ічнянського району), концертні програми до Дня міста (в тому числі трьохгодинний концерт для громадськості міста), лекція-концерт присвячена міжнародному Дню музики), лекція присвячена історії розвитку джазу на Чернігівщині, концерт для вихованців дошкільних навчальних закладів до Дня козацтва.

Отже, з вищесказаного ми бачимо, що на сучасному етапі діяльність мистецьких шкіл вийшла за рамки «закритого» навчального закладу профільного спрямування, розширила свою роботу завдяки різноманітності видів та напрямків мистецького спрямування. Все це підтверджує тезу про те що: «Сьогодні уявлення про культуру як цілісну особистісну характеристику складається з багатьох компонентів, що в єдності відображують розмаїття життєвих зв'язків, рівень різнобічного особистісного розвитку та багатство внутрішнього світу людини. Мистецтво, яке є не лише живим втіленням і центральною підсистемою (М. Каган), а й могутнім засобом розвитку, посідає одне з провідних місць у формуванні людини культури» [4, С. 20].

В контексті розвитку культури України сьогодення вимагає від мистецьких шкіл поряд з естетичним вихованням дітей та юнацтва, навчанням їх різних видів мистецтва – шукати нових підходів щодо пропагування музичного мистецтва та мистецтва взагалі, а їхня роль на цьому шляху набуває колосального значення.

#### **Список використаних джерел**

1. Закон України Про освіту. № 2145 – VIII від 05.09.2017.
2. Закон України «Про позашкільну освіту» / Збірка нормативних документів для початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання). Сімферополь – 2013. – Частина I. – Випуск 5. – С. 74-98

3. Горюнова Л.В. Теория и практика формирования музыкальной культуры младшего школьника : дисс. ... докт. пед. наук в форме науч. доклада : 13.00.02 / Л.В. Горюнова. – М., 1991. – 38 с.
4. Лобова О. Музична культура школяра: варіативність змісту і структури / О. Лобова // Мистецтво та освіта : науково-методичний журнал №4(66). – 2012. – С. 20-24.
5. Положення про мистецьку школу: від 09.08.2018 року № 686.
6. Чернігівська музична школа №2 імені Є.В. Богословського. 45 років // Чернігів, 2014. – 30 с.
7. [Плани роботи Чернігівської дитячої музичної школи №2 за 2003-2012 роки ; Плани роботи Чернігівської музичної школи №2 імені Є.В. Богословського з 2013 по вересень 2018 року ; Календарний план головних культурно-масових заходів Чернігівської музичної школи №2 імені Є.В. Богословського на 2017-2018 навчальний рік]. Архівні документи Чернігівської музичної школи №2 імені Є.В. Богословського (не впорядковані).

### **Мохнюк Руслан Степанович**

кандидат педагогічних наук,  
директор Рівненського центру підвищення кваліфікації  
та перепідготовки працівників культури  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

## **КУЛЬТУРОТВОРЧИСТЬ У КОНТЕНТІ АНДРАГОГІЧНИХ ПОСЛУГ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ІНСТИТУЦІЙ**

Сьогодні у швидко змінюваному світі значна увага приділяється андрагогії (освіті дорослих). Культурно-мистецькі інституції (музеї, театри, бібліотеки, парки, заклади культури клубного типу тощо) теж надають андрагогічні послуги у формі різних культурологічних проєктів. За рахунок доступності, варіативності, добровільності та мобільності як засадничих принципів діяльності культурно-мистецьких інституцій пропоновані андрагогічні послуги легко піддаються змінам, оновленню, адаптації до вимог сучасності та ринку праці. Можливість елективності (вибірковості) пропонованих послуг корелюється їх затребуваністю, а культуротворче змістонаповнення спонукає до світоглядного, інтелектуального, комунікативного, інформаційного, фахового удосконалення особистості.

Розглядаючи культуротворчість як процес ціннісно-сміслового універсуму, у який включаються відвідувачі закладів культури, наголошуємо на його діяльнісному та інноваційному характері. Такий розгляд заявленої нами теми робить її актуальною не тільки з огляду на самоудосконалення особистості, а й щодо потенційних можливостей формування громадянського суспільства в Україні.

Надання андрагогічних послуг культурно-мистецькими інституціями розглядається у наукових розвідках та матеріаліх прикладного характеру. Зокрема, Г. Пристай наголошує на тому, що «ключова роль у продукуванні, відтворенні, збереженні, популяризації результатів культурної діяльності членів соціуму належить бібліотекам як унікальним соціокомунікаційним інституціям, що формують змістовне та цілісне культурно-мистецьке середовище регіону на основі генерування потужних інформаційних ресурсів і сервісів, корпоративної взаємодії з іншими інституціями соціокультурного профілю щодо ефективного виконання культуротворчої, культурорепрезентативної, культурно-освітньої, культурно-наукової, культурно-виховної, культурно-дозвіллевої функцій» [3, С. 167]. Г. Фесенко розглядає музей як смислоутворюючу соціальну інституцію, що покликана акумулювати досвід поколінь, транслуючи накопичені цінності у «сферу колективної соціокультурної свідомості, інтегруючи таким чином історію і конкретний досвід у загальнолюдський контекст» [7, С. 184].

Мета статті – виявити культуротворчий потенціал неформальних та інформальних андрагогічних послуг, що здійснюють культурно-мистецькі інституції.

Методи дослідження зумовлені специфікою заявленої теми. У процесі роботи використовувались методи аналізу і синтезу при вивченні літератури з питань андрагогіки, культуротворчості та формуванні наукового апарату. Метод абстрагування застосовувався при визначенні дефініцій. Теоретичні положення підкріплені фактами, що добувались за допомогою емпіричних методів спостереження та опитування. Метод математичної статистики використано для узагальнення емпіричних даних та виявлення найбільш типових показників щодо надання неформальних андрагогічних послуг культурно-мистецькими інституціями.

З огляду на приналежну функцію освіти та виховання культурно-мистецькі інституції надають неформальні та інформальні андрагогічні послуги. Поняття «неформальна освіта» стало використовуватися з

1967 року після Міжнародної конференції у Вільямсбурзі (США), де «на зміну застарілій концепції «одна освіта на все життя» прийшла інша – «навчання впродовж усього життя» (lifelong education)» [2, С. 8-9]. А у 1997 році на Міжнародній конференції в Гамбурзі освіта дорослих була охарактеризована як ключ до ХХІ століття [9]. Європейська комісія у своєму комюніке з питань освіти дорослих 2006 р. «Ніколи не пізно вчитися» підкреслила, що «освіта дорослих відіграє ключову роль у розвитку громадянськості (соціальний капітал) і компетентності (людський капітал)» [8].

Неформальні андрагогічні послуги для всіх категорій дорослих, згідно з їх інтересами і потребами, відбуваються шляхом навчання на різних курсах, гуртках за інтересами, при відвідуванні церкви, спілкуванні через Інтернет тощо. Інформальні андрагогічні послуги — це аматорська освіта, що здійснюється «через засоби масової комунікації, спілкування між дорослими, життєвий досвід і обмін цікавою інформацією для дорослих, відвідування культурних установ і через самоосвіту, що розвиває особистість або створює умови для саморозвитку» [6, С. 24]. Деяка еклектичність, невпорядкованість, хаотичність, безсистемність притаманна інформальній освіті, але її мобільність, інваріантність, різновекторність робить її затребуваною у сучасному світі з огляду на її здатність миттєво реагувати на запити особистості та суспільства.

У Великій Британії неформальні курси є доповненням до набутих знань у професійній освіті. Громадяноформуєчий аспект неформальної культурної освіти у Великій Британії варто вивчати і втілювати в Україні, адже вона зосереджена «на залученні або поверненні безробітних і соціально незахищених людей, особливо молоді, до роботи. Це важливо, бо зменшує їхню залежність від соціальних послуг та знижує рівень маргіналізації та радикалізації молоді. З точки зору соціального інжинірингу, культура — це чудовий вихід для нереалізованого таланту. Культурні стартапи мають невелику вартість та можуть стати першим кроком у світ роботи для багатьох» [2, С. 9].

Надання неформальних та інформальних андрагогічних послуг в Україні здійснюється, окрім іншого, культурно-мистецькими інституціями, серед яких заклади культури клубного типу, музеї, парки, театри, бібліотеки, заклади мистецької освіти тощо.

Презентуючи аматорство у контексті заявленої нами теми назвемо декілька народних та зразкових аматорських колективів

Міського будинку культури м. Рівного, що надають андрагогічні послуги. Вони представляють різні жанри, різні дати заснування, але їх об'єднує культуротворча діяльність. Це заслужений ансамбль танцю України «Полісянка» (1959 р.); народні аматорські: ансамбль народної музики «Наспів» (1973 р.), хор «Верес» (1960 р.), хоровий колектив ветеранів війни та праці «Патріот» (1983 р.), інструментальне тріо «Срібна терція» (1996 р.), естрадний гурт «Вояж» (1994 р.), тріо бандуристок «Любисток» (1997 р.), народна аматорська фотостудія «Простір-Фото» (2000 р.), камерний хор «Лукаш», (1999 р.), студія декоративно-ужиткового мистецтва (2005 р.), вокально-інструментальний гурт «Цвіт папороті» (2008 р.), вокальний гурт «Лісова пісня» (2006 р.); зразкові аматорські: естрадний гурт «Фантазія» (1997 р.), ансамбль сучасного танцю «Етика» (1984 р.) та ін. На базі закладу діє культурно-освітня платформа мультимедійна лабораторія «MediaLab», створена з метою використання сучасних мультимедійних, комп'ютерних та інших технологій для навчання, розвитку, розваг людей різних вікових категорій. У рамках її діяльності представлені: студія відеоблогерів, майстер-класи від умільців народної студії декоративно-ужиткового мистецтва МБК, уроки англійської мови для літніх людей з використанням мультимедійних технологій, уроки з фотомайстерності «Від А до Я» для людей різних вікових категорій, майстер-класи зі створення відеокліпів, «Медіалаб ком'юніті» як майданчик для кіно і відеовиробництва [4]. Наголосимо, що це колективи тільки Міського будинку культури м. Рівного. Відвідуючи їх, дорослі, долучаючись до мистецтва як складової духовної культури, концертуючи, включені у процес культуротворення.

Фактологічно-практична реалізація культуротворчої інтенції в культурно-мистецьких інституціях ілюструється різноманітними проектами, на деяких з них ми і зупинимось.

У рік 100-річчя «Просвіти» важко оминати її культуроформуючу роль у контексті надання андрагогічних послуг. Сьогодні це українська громадська організація культурно-освітнього спрямування – Всеукраїнське товариство «Просвіта» ім. Т. Шевченка, в активі якого упродовж років існування: організація читалень, курсів неписьменних, гуртків самоосвіти та просвітянської молоді, драмгуртків, хорів, оркестрів, зростання чисельності бібліотек, видання літератури, відзначення ювілейних річниць тощо. На ювілейній науковій конференції до 100-річчя «Просвіти» у

Рівненському обласному краєзнавчому музеї акцентувалась увага на формуванні національної свідомості, вихованні молоді на християнській моралі, утвердженні української мови в усіх сферах, роботі з переселенцями та дітьми військових у АТО, проекті «Дорога до храму» [10].

Діяльність музеїв, що акумулюють першоджерела історико-культурної інформації, долучаючи громадян до надбань національної, світової спадщини стають «запорукою конкурентоздатності українського соціуму в умовах культурної глобалізації» і дозволяють «консолідувати суспільство навколо спільних історико-культурних цінностей із одночасним збереженням регіональної та етнокультурної різноманітності нашої держави» [5, С. 5]. Синергія «візуальної, вербальної, перформансної, міфологічної та художньої комунікації» [5, С. 94] дає можливість музеям масовано впливати на особистість та супроводжувати її упродовж всього життя. Підсилюється цей вплив актуальністю тем, яким присвячені експозиції, виставки та інші заходи. Культуротворчий аспект сфокусований у багатофункціональній діяльності музею, що забезпечує доступ до історичної, національної культурної спадщини людям різного віку і фаху. Показовими у цьому напрямку є низка проектів запроваджених українськими музеями до 100-річчя Української революції 1917 — 1921 рр.

Інформативно насиченою була виставка до 500-річчя Реформації у Рівненському обласному краєзнавчому музеї «Реформація: від витоків до сьогодення». Основу експозиції склали унікальні фото, рідкісні книги, документи, унікальні речі, меблі та картини з молитовних будинків, богослужбовий одяг, друкарські апарати та ін., які презентували історію розвитку Реформації в Європі, протестантизму на теренах Рівненщини, діяльність релігійних громад краю.

Серед інших прикладів, заходи до Міжнародного дня біологічного різноманіття. Рівненським обласним краєзнавчим музеєм проведено круглий стіл з питань екології та природних ресурсів за темою «Проблеми довкілля Рівненщини та шляхи їх вирішення». Присутніх ознайомили з сучасним станом довкілля Рівненщини, природно-заповідним фондом краю, історією дослідження фітобіоти області. На завершення, учасники переглянули фільм «Заповідні скарби Рівненщини (Студія «Зелені шати»)» [10]. Такий матеріал не тільки інформує, але і стимулює присутніх до активізації щодо участі в екологічних акціях, що з



позиції культурології гармонізують особистість та формують екологічну свідомість як складову процесу культуротворення.

Бібліотеки в Україні є центрами надання андрагогічних послуг. Рівненська обласна універсальна наукова бібліотека в рамках партнерства вже не перший рік співпрацює з Посольством США та Goethe-Institut — культурним центром Німеччини в Україні. У межах співпраці діють розмовні клуби, що за допомогою волонтерів Корпусу Миру (США) та Фонду Роберта Боша (Німеччина) надають можливість кожному відвідувачу бібліотеки спілкуватися та вдосконалювати навички розмовної англійської та німецької мов, обговорювати актуальні теми, цікаво проводити дозвілля. Культуротворчий потенціал мають заходи учасників English Club та відвідувачів інформаційно-ресурсного центру «Вікно в Америку». Ключовою темою протягом Року англійської мови в Україні (2016 р.) було вивчення англійської мови в рамках засідань (більше 70-ти) English Club [1, С. 24]. Учасники проекту приєдналися до «проведення найчисельнішого англомовного уроку у світі, що претендував на побиття рекорду Гіннеса». Члени English Club спільно з Книжковим клубом в America House щоквартально обговорювали твори сучасних американських письменників на дискусійному онлайн-майданчику [1, С. 25]. У 2017 році інтенсивність занять не зменшилась. Індивідуальні розповіді, англомовні ігри, тематичні дискусії, активна мовленнєва практика — основний контент зустрічей. У Кіноклубі бібліотеки відвідувачі долучаються до перегляду нових американських фільмів мовою оригіналу.

Активно надає андрагогічні послуги Deutschklub, де відбуваються заходи в рамках проекту «Бібліотека-партнер Goethe-Institut: Мова. Культура. Німеччина». Вчителів німецької мови міста інформували про нові бази даних, що пропонував Goethe-Institut, зокрема, «DIGU — інтерактивні методи організації занять», «DigFO – інтерактивне підвищення кваліфікації», змістовною була презентація найновіших видань, що надійшли від Goethe-Institut, інформативно насиченою експозиція медійної скриньки «Zack: Deutsch Lernen mit Comics», що включала колекцію книг Франкфуртського книжкового ярмарку «Berlinoir: актуальні графічні новели з Німеччини» [1, С. 44].

У бібліотеці працюють курси з удосконалення української, вивчення грузинської та польської мов. Поглиблюючи знання мов дорослі відвідувачі удосконалюють свою професійну майстерність через консультативний та методичний супровід матеріалами, що

знаходяться у фонді бібліотеки, підвищують свій культуротворчий потенціал. У контексті розгляду питання неформальних та інформальних андрагогічних послуг, варто привести приклад роботи Центру Європейської Інформації, що є організатором різноманітних заходів: квесту з розширення знань та кругозору «Європейський калейдоскоп», вікторини «Що ми знаємо про Європу», коментованих виставок «Європа в Україні», «Освіта в Польщі», «Відомі люди Польщі — лауреати Нобелівської премії», «Художні твори європейських письменників», «Знайомтесь — Литва», «Культура і мистецтво Грузії», «Італія у культурі і мистецтві» та ін. [1, С. 29]. Прикладом неформальних андрагогічних послуг є навчально-тренінговий центр «Університет третього віку». В ньому 2016 року навчалися основам комп'ютерної грамотності 334 особи. За шість років його відвідали понад 1400 людей пенсійного віку. У програмі – вивчення основ комп'ютерної грамотності, створення та використання електронної скриньки, орієнтування в Інтернет-просторі, реєстрація в скайпі та соціальних мережах [1, С. 40]. Практичний результат мав тренінг у навчально-тренінговому центрі бібліотеки для користувачів українською Вікіпедією. Досвідчені тренери допомогли бібліотекарям Рівненщини опанувати специфіку та технологію створення нових та редагування уже наявних статей, за якими слід створювати інформаційний контент для Вікіпедії. Результатом навчання стали нові сторінки української Вікіпедії, а саме: «Зарічненська центральна районна бібліотека», «Острозька центральна районна бібліотека», «Централізована бібліотечна система міста Рівне», «Вулиця Михайла Старицького (Рівне)» та ін. Електронна енциклопедія — це не тільки довідкове джерело, а і презентація «бібліотеки та краєзнавчих ресурсів для світової спільноти». Різновекторність роботи бібліотеки сприяє залученню різних верств населення до культуроорієнтованих андрагогічних послуг.

Розвиток громадянського суспільства спонукає до ініціювання проектів в царині неформальних андрагогічних послуг. Так, активісти Національного Корпусу Здолбунова на Рівненщині в рамках «Відкритого університету» як нової форми діалогу успішних людей зустрічаються з молоддю з метою ознайомлення їх з особливостями своїх професій, мотивуючими історіями свого життя та переконаннями у можливостях стати успішними в Україні за умови їх професійного культуротворення.

З вищенаведених прикладів бачимо, що формальні, неформальні та інформальні андрагогічні послуги мають багатовекторні конфігурації взаємодії.

Отже, розглянувши різні зрізи заявленої проблеми варто констатувати, що культурно-мистецькі установи надають андрагогічні послуги, корелюючи їх затребуваністю дорослого населення. Культуротворчий потенціал їх діяльності базується на синергії традиційного та сучасного досвіду і спрямований на формування інноваційного та творчого типу концептуально мислячої особистості.

Перспективи подальших досліджень будуть спрямовані на інституціональну сферу культурно-мистецького середовища та її вплив на громадянський поступ суспільства.

### **Список використаних джерел**

1. Звіт про роботу Комунального закладу «Рівненська обласна універсальна наукова бібліотека» Рівненської обласної ради за 2016 рік. – Рівне, 2017.
2. Модернізація менеджменту та формування нової генерації професіоналів в галузі культури: оглядова довідка за матеріалами преси, Інтернету та неопублікованими документами за 2015-2016 рр. / уклад. Шлепакова Т. Л. – 2016. – Вип. 3/5. – 16 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.nplu.org/storage/files/Infocentr/Tematch\\_ogliadi/2016/modern.pdf](http://www.nplu.org/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2016/modern.pdf)
3. Пристай Г.І. Бібліотека як складова культурно-мистецького середовища регіону : дис.... канд. наук із соціальних комунікацій : 27.00.03 – книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство / Г.І. Пристай. – К.: КНУКіМ, 2016. – 225 с.
4. Рівненський міський будинок культури [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mbkrivne.info/>
5. Руденко С.Б. Музейна пам'ятка: соціокультурна сутність та місце в системі історико-культурних цінностей : монографія / С.Б. Руденко. – К.: НАКККіМ, 2012. – 120 с.
6. Сігаєва Л.Є. Тенденції розвитку освіти дорослих в Україні (друга половина ХХ — початок ХХІ століття) : автореф. дис. ... доктора пед. наук : 13.00.01 — загальна педагогіка та історія педагогіки / Л.Є. Сігаєва. – К.: Ін-т пед. освіти і освіти дорослих НАПН України, 2010. – 42 с.

7. Фесенко Г.Г. Роль музеїв у формуванні культурного простору України / Г.Г. Фесенко // Пространство литературы, искусства и образования – путь к миру, согласию и сотрудничеству между славянскими народами : сб. науч. трудов: по матер. VI междунар. науч.-практ. конф., 16 декабря 2011 г. / под ред. А.Г. Романовского, Ю.И. Панфилова. – Харьков: НТУ «ХПИ», 2012. – С. 184-189.
8. Communication de la Commission: «Education et formation des adultes: il n'est jamais trop tard pour apprendre», COM(2006) 614, 23.10.2006
9. CONFINTEAV. Fifth International Conference on Adult Education. Hamburg, July 14-18, 1997. Adult Learning: A Key for the Twenty-First Century. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://oblmus.ucoz.ua>

### **Надоленко Галина Федорівна**

директор Вінницького обласного навчально-методичного  
центру галузі культури, мистецтва та туризму

## **ПІСЛЯДИПЛОМНА ОСВІТА В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ ВІННИЧЧИНИ ЯК ОДИН ІЗ ЧИННИКІВ УДОСКОНАЛЕННЯ МАЙСТЕРНОСТІ ФАХІВЦІВ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ ВИРІШЕННЯ СОЦІАЛЬНИХ ЗАВДАНЬ**

Головним чинником розвитку і модернізації будь-якої країни є людський капітал, в основі якого має лежати нова якість людського життя. Досягненню такого рівня покликана сприяти нова соціокультурна політика держави, спрямована на розвиток і максимальне розкриття людського потенціалу, створення належних умов для реалізації інтелектуальних і творчих можливостей кожної людини. Практичне вирішення цього завдання залежить від фахового рівня працівників культури і, насамперед, від ефективності роботи галузевої системи підготовки та перепідготовки кадрів.

У галузевій системі освіти важлива роль відводиться мережі закладів післядипломної освіти, роботу якої координує та методично спрямовує єдиний державний профільний вищий навчальний заклад IV рівня акредитації, що перебуває у підпорядкуванні Міністерства

культури України – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (далі – НАКККіМ, Академія).

В одній із своїх наукових статей ректор Академії, член Координаційної ради з питань мистецької освіти і науки при Національній академії мистецтв України, голова фахово-експертної комісії післядипломної освіти, професор В.Г. Чернець [13] зазначав, що культура є невід’ємною складовою розвитку суспільства, оскільки як соціальний інститут вона здатна забезпечити суспільну стабільність, консолідувати державу і суспільство на вирішення найважливіших соціальних завдань, бути важливим фактором безпеки держави і особистості. Особливий акцент В.Г. Чернець робить на важливій ролі державної культурної політики для життєдіяльності будь-якого суспільства, у реалізації якої дієвими мають бути підготовка та навчання кадрів, спроможних вирішувати складні завдання в умовах новітніх технологій і соціальних замовлень. Вчений також звертає увагу на те, що під час організації підготовки і навчання кадрів слід пам’ятати про стрімкий розвиток інформаційно-комунікативних технологій, які збільшують розрив між отриманими знаннями та сьогоденням, вимагають креативних та мислячих фахівців. Саме у таких фахівцях сфера культури відчуває особливу потребу. Надання нових знань, що підвищать професійну діяльність працівників культури, може забезпечити галузева система післядипломної освіти. Актуальність цього питання обумовлена також нинішньою складною ситуацією в інформаційній складовій державної політики, коли фальсифікується історія, знищується культурна спадщина, нівелюються і втрачаються моральні цінності [19, 7].

Сучасна система післядипломної освіти сфери культури утворена здебільшого на базі подібної інфраструктури, що діяла на теренах колишньої УРСР. На кінець 90-х років минулого століття у сфері культури України працювала розгалужена мережа закладів післядипломної освіти. На центральному рівні функціонував Республіканський інститут підвищення кваліфікації працівників культури (нині Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв), Факультет підвищення кваліфікації викладачів музичних училищ при Київській державній консерваторії, Факультет підвищення кваліфікації викладачів училищ культури при Харківському державному інституті культури та в кожному обласному центрі – обласні курси [14].

Відомий вчений у сфері педагогіки В.В. Олійник в одній із своїх праць зазначав, що система післядипломної освіти відіграє особливу роль у підвищенні фахового рівня працівників гуманітарної сфери, а основними функціями післядипломної освіти є компенсаційна (дає можливість працівникам отримати додаткову освіту), адаптуюча (забезпечує пристосування працівників до нововведень та змін, які відбуваються в культурному, освітньому та соціально-економічному середовищі), розвиваюча (сприяє всебічному розвитку особистості у післядипломний період шляхом неперервного збагачення раніше здобутих знань, умінь та навичок, їх творчого зростання і оновлення). Післядипломна освіта є також важливим фактором вирішення соціальних завдань щодо професійної відповідності працюючих цілям, завданням та інтересам держави, галузі регіону, закладу та особистості [12, 682-683].

Після набуття Україною незалежності, новою редакцією Закону УРСР «Про освіту» були ліквідовані обласні курси підвищення кваліфікації працівників культури, функціонування яких не передбачалось законом. Згодом (1991-1992 рр.) у десяти областях на базі курсів були створені центри підвищення кваліфікації, а у Вінницькій, зокрема, – обласний центр підготовки, перепідготовки та підвищення кваліфікації працівників культури і мистецтва (далі – Центр) [4]. 1992 року Центр отримав нове приміщення і штати та розпочав практику проведення інноваційного підвищення кваліфікації усіх категорій спеціалістів сфери культури безпосередньо у райцентрах області. Роком пізніше Колегія Міністерства культури України схвалила такий досвід роботи вінничан, що стало підставою для прийняття Мінкультури рішення про відкриття Вінницького факультету Інституту підвищення кваліфікації працівників культури України [5].

Впродовж наступних двох десятиріч в умовах роботи факультету доволі активно розвивались і поширювались інновації. Їх суть полягала в тому, що через систему підвищення кваліфікації набуваються нові теоретичні знання і практичні навички. Через тренінги, майстер-класи і лекції, які проводяться провідними вченими і практиками України, що залучаються до навчального процесу, слухачі знайомляться з новітніми методиками практичної психології, менеджменту, права, соціології. Застосовуючи набуті навички під час навчання, фахівець спроможний вирішувати проблемні питання, що мають місце у роботі закладу або місцевого органу культури.

Особливо важливо, що під час проведення тренінгів народжуються інноваційні форми роботи, узагальнюється і поширюється передовий досвід. Такий принцип роботи Факультету зберігається і досі, що є основною мотивацією працівників галузі до підвищення кваліфікації.

Інноваційність функціонування Факультету полягала ще й у тому, що його фінансування здійснювалося з двох джерел – з державного та обласного бюджетів. Утримання частини адміністративно-господарського, педагогічного персоналу, приміщення, виплата добових слухачам фінансувались з обласного бюджету, а утримання науково-педагогічного складу та оплата лектури проводились з державного бюджету (як структурного підрозділу Інституту). Утримання Факультету з двох бюджетних рівнів здійснювалась відповідно до Договору про розмежування майнових, фінансових інтересів і повноважень між Київським інститутом підвищення кваліфікації працівників культури та управлінням культури Вінницької обласної державної адміністрації [2].

Після створення 1998 року на базі Інституту Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв та надання їй Указом Президента України статусу національної (2010 р.), Факультет зберігає своє функціонування як територіально відокремлений структурний підрозділ Академії [18]. З прийняттям Верховною Радою України Бюджетного Кодексу (2010 р.) зникають правові підстави щодо фінансування Факультету одночасно з державного та обласного бюджетів [1]. Врегульовуючи питання фінансування Факультету відповідно до Бюджетного Кодексу України, Вінницька обласна рада, як власник майна, в грудні 2011 року своїм рішенням створила Вінницький обласний навчально-методичний центр галузі культури, мистецтв та туризму у статусі самостійної юридичної особи, що фінансується з обласного бюджету [16]. При створенні Центру було також збережено функціонування на його базі (на договірних засадах) Вінницького факультету Академії. Однак зазначені структурні зміни не спричинили втрати Центром і Факультетом своєї привабливості та зменшення попиту на освітні послуги, що ними надаються.

У червні 2014 року Міністерство освіти і науки України надало Центру ліцензію на право підвищення кваліфікації 200 працівників культурно-мистецької сфери за галуззю знань 0202 «Мистецтво» та 600 працівників соціокультурної сфери за галуззю знань 0201 «Культура». Такий ліцензійний обсяг забезпечує потреби у підвищення кваліфікації працівників сфери культури області [6].

За статистичними даними у Вінницькій області функціонує 2168 закладів культури, з яких 1074 – клубних, 953 – бібліотеки, 59 – музеїв, 54 – початкових спеціалізованих мистецьких навчальних заклади (ПСМНЗ). У них нараховується 6768 працівників, які займають посади керівників і спеціалістів, у тому числі: 1867 – клубних, 1567 – бібліотечних, 184 – музейних та 1083 – педагогічних. Крім державної мережі у сфері культури області також функціонує 70 недержавних закладів, в яких працює понад 300 осіб. Статистика також інформує, що з 6,8 тис. працівників, які займають посади керівників і спеціалістів, лише 62% мають вищу освіту (клубних – 59 %, музейних – 66 %, бібліотечних – 59 %, педагогічних – 56%). Такий якісний склад кадрів свідчить про те, що галузь має широке поле для професійного зростання. Лише 11,1 % (750 осіб) від кількості працюючих здобувають вищу освіту без відриву від виробництва. Щорічно галузь поповнюють близько 400 молодих спеціалістів, які дещо компенсують кадрову плінність. У цьому зв'язку важлива роль в питанні професійного удосконалення кадрів відводиться системі післядипломної освіти. Адже безперервне поповнення новими знаннями і навичками підвищує спроможність фахівця конкурувати на ринку праці. При цьому особливе значення має навчання в режимі стажування і підвищення кваліфікації для працівників, які ще не здобули профільної освіти.

Державне замовлення на підвищення кваліфікації працівників галузі, яке Центр щорічно отримує від управління культури Вінницької ОДА, в середньому сягає близько 550 осіб при ліцензійному обсязі – 800. Середньорічні показники підвищення кваліфікації Центром по категоріях працівників мають таке співвідношення: клубних – 122 особи, бібліотечних – 190, музейних – 22, педагогічних – 204, бухгалтерських – 10.

Крім доведеного плану державного замовлення, майже 100 осіб щорічно підвищують кваліфікацію у Центрі на платній основі. Це переважно фахівці недержавних закладів культури та працівники галузі з інших областей.

Тісна співпраця Центру з Академією та іншими провідними культурно-мистецькими ВНЗ України робить навчальний процес з підвищення кваліфікації працівників культури Вінницької області актуальним, змістовним і ефективним.

Приміром, до проведення тренінгів з питань роботи закладів та місцевих органів культури залучаються провідні професори кафедр



менеджменту НАКККіМ та Київського національного університету культури і мистецтв, до проведення майстер-класів з питань викладання спецдисциплін у мистецьких навчальних закладах – професори з Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.

Уся навчально-методична робота Центру першочергово спрямовується на забезпечення дотримання законодавства України у сфері культури та освіти, реалізацію заходів, що витікають із перспективного плану дій виконання Довгострокової стратегії розвитку української культури.

Зокрема, Закон України «Про культуру» передбачає, що одним з пріоритетних завдань, визначених державою, є захист і збереження всього розмаїття української культури, як основи національної самобутності, які в умовах децентралізації мають стати дієвим ресурсом економічного розвитку регіону і регіональної культурної політики, важливим чинником удосконалення структури установ і закладів культурно-мистецької сфери усіх форм власності [3].

Таким пріоритетам підпорядкована уся статутна діяльність Центру. Відповідно до Статуту, основну діяльність з організації безперервної післядипломної освіти у Центрі здійснюють навчально-організаційний та навчально-методичний відділи. Вони формують перелік категорій працівників, тематику проблемного навчання з урахуванням пропозицій місцевих органів культури, закладів (установ) культури і мистецтв обласного підпорядкування, результатів соціологічних досліджень проведених Центром тощо [17].

Післядипломна освіта стала нині одним із дієвих механізмів, покликаних сприяти вирішенню низки актуальних соціальних завдань, зокрема:

- підвищення професійної компетентності працівників;
- усвідомлення пріоритетності освіти на сучасному етапі, що допоможе фахівцям у визначенні їх місця і ролі у суспільному житті;
- раціональне використання передового досвіду та напрацювання інноваційних методик;
- формування розуміння унікальності культурного простору регіону та його сучасних культурних потреб;
- покращення якості проведення культурно-мистецьких заходів.

Освітній процес, який відповідно до акредитованої діяльності здійснюється у Центрі, спрямований першочергово на досягнення основної мети, підвищення якості навчання шляхом використання сучасних технологій, розробок, впровадження та удосконалення професійних програм, різних форм контролю якості навчання. Основним напрямком навчально-методичної роботи педагогічних та науково-педагогічних кадрів є якісне навчально-методичне і дидактичне забезпечення навчального процесу. Пріоритет у цьому процесі надається забезпеченню самостійної роботи слухачів.

Формування змісту навчальних програм відбувається з урахуванням актуальних проблем закладів культури і мистецтв області, змін і доповнень до нормативно-правового регулювання роботою галузі відповідно до функціональних обов'язків і посадових інструкцій певних категорій слухачів.

Навчальні плани визначають графік навчального процесу, форми та терміни його проведення. Використовуються такі види підсумкового контролю як творчий залік, співбесіда, тестування, контрольна залікова робота, програвання педагогічного репертуару тощо. Контрольні заходи включають як поточний, так і підсумковий контроль. Практикується використання модульної та інших форм підсумкового контролю після закінчення логічно завершеної частини лекцій та практичних занять, що враховується при виставленні підсумкової оцінки. Слухачі, які успішно виконали навчальну програму, отримують свідоцтво про підвищення кваліфікації державного зразка.

Центр забезпечений навчальними підручниками, методичними посібниками, довідковою та іншою навчальною літературою з мистецтва, освіти, психології творчості, інноваційної мистецької педагогіки, методики музичної діяльності, української мови за професійним спрямуванням, нормативно-правового та фінансового забезпечення.

Підвищення кваліфікації на базі Центру дає змогу досягти працівниками культури неперервної освіти. Інтегрована система підвищення кваліфікації передбачає формування навчально-тематичних планів у відповідності до вимог Європейської кредитної трансферно-накопичувальної системи. Серед інтегрованих методів навчання перевага надається мозковим штурмам, рольовим імітаційним іграм, тренінгам, а також таким формам, як «мікрофон», «коло ідей», «робота на камеру», майстер-класам тощо.

Значний імпульс для своєї праці слухачі отримують на творчих тренінгах комунікативних здібностей, позитивного лідерства, кризового менеджменту.

В багатьох країнах існує практика поглибленої роботи фахівця культури над визначеною темою впродовж певного періоду, після чого захищається реферат. Цей досвід запроваджений і у нас. Всі працівники, які приїждять на підвищення кваліфікації, привозять реферати, над якими працювали у період між попереднім навчанням, і захищають його під час заліку. Обов'язковою складовою навчальних програм є культурна – відвідування вистав Вінницького академічного музично-драматичного театру ім. М. Садовського, концертів філармонії, міського палацу культури «Зоря», експозицій і виставок музеїв.

Наш час вимагає модернізації системи підвищення кваліфікації, функціонування якої неможливе без гнучких програм, що дає змогу спеціалістам обрати свій орієнтир удосконалення фахового рівня. Інноваційний досвід у цьому напрямку напрацьований у роботі з музейними працівниками. Це знайомство з музейним маркетингом, фандрейзингом, сучасними інформаційними технологіями, організацією ефективної реклами тощо. В ході тренінгів, які проводили міжнародні тренери з музейного менеджменту та музейних освітніх програм, були організовані майстер-класи «Формулювання місії музею» та «Проектна діяльність музею», де слухачі самі визначали слабкі і сильні сторони музею, можливі ризики в роботі, пріоритетні напрямки. Музейні працівники відмітили, що такі форми навчання сприяють активізації діяльності, пошуку нових ідей щодо залучення відвідувачів та розширенню напрямків роботи, що так актуально в умовах зміни традиційних для музеїв форм освітньої діяльності, коли активно розвивається рекреаційна функція музеїв. Під час навчання слухачам надавалася можливість проїхати тим чи іншим маршрутом не лише по історичних об'єктах Вінницької області, але і за її межами. Музейні працівники побували на Черкащині, де знайомилися з менеджментом і музейною педагогікою в музеях області, у якості туристів з подальшим обміном досвідом роботи відвідали «Золоту підкову» Львівщини – Олеський, Золочівський і Підгорецький замки XIV – XVII ст.

В організації і супроводі навчального процесу велику роль відіграє методична робота, яка спрямована на вирішення завдань з підвищення якості навчання спеціалістів на основі комплексного підходу до удосконалення викладання, змісту, організації і методів

навчання, на безпосереднє методичне забезпечення і удосконалення існуючих форм і видів занять зі слухачами. Одним із напрямків методичної роботи є удосконалення навчальних планів і програм підвищення кваліфікації, зміст яких щороку аналізується. Працівниками методвідділу відслідковуються інноваційні процеси в галузі, матеріали про кращий досвід роботи в Інтернеті, періодичних виданнях, спеціальній літературі. Найцікавіші матеріали редагуються і оформляються у збірки, які рекомендують потім слухачам для використання у практичній роботі. Основна увага у методичній роботі приділяється дієвій допомозі кожному слухачеві. В Центрі створений електронний фонд методичних матеріалів та нотного репертуару, який нараховує понад три тисячі одиниць.

Відеотека Центру систематично поповнюється новими записами. Постійно фіксуються майстер-класи провідних викладачів мистецьких закладів, цікаві практичні виїзні заняття, регіональні та обласні культурно-мистецькі заходи. Створений комп'ютерний клас, де слухачі проходять навчання з питань впровадження новітніх інформаційних технологій, працюють в Інтернет-мережі, переглядають електронний фонд методичної літератури.

Важливою складовою забезпечення навчального процесу в Центрі є розробка та видання необхідних методичних, сценарно-репертуарних матеріалів та матеріалів з досвіду роботи.

Наукова діяльність Центру здійснюється відповідно до Закону України «Про вищу освіту». Наукові дослідження проводяться у співпраці з кафедрами Вінницького національного педагогічного університету та Національною академією керівних кадрів культури і мистецтв.

Основними напрямками наукової діяльності Центру визначені:

- Культура і мистецтво в сучасному державотворчому процесі;
- Розвиток форм і методів удосконалення та підвищення кваліфікації фахівців культурно-мистецької галузі;
- Шляхи удосконалення діяльності закладів та установ культури у сільській місцевості.

За сприяння Центру активно популяризується науково-дослідницька робота, яка проводиться фахівцями галузі. Серед цікавих напрацювань маємо дослідження щодо перебування видатного угорського композитра Ференца Ліста та композитора П.І. Чайковського на Поділлі, нові матеріали про життя і творчість

композиторів М.Д. Леонтовича і Г.М. Давидовського, видано чимало методичних розробок клубних, музейних і бібліотечних працівників.

Аналізом стану і розглядом пропозицій з удосконалення методичного забезпечення навчального процесу та якості навчання займається методична рада, яка визначає основні напрямки, здійснює керівництво і координує методичну роботу з метою покращення якості підвищення кваліфікації і удосконалення навчального процесу. На її засіданнях затверджуються навчально-методичні матеріали та навчальні програми.

Створені всі умови для проведення освітньої діяльності, маємо власне окреме чотиріповерхове приміщення загальною площею 1342,4 кв.м., облаштовані спеціалізовані навчальні аудиторії, методичний кабінет, кабінет охорони праці, комп'ютерна лабораторія. Одним із структурних підрозділів є бібліотека, книжковий фонд якої нараховує понад 5 тисяч одиниць, і яка постійно поповнюється передплатними виданнями і новими надходженнями. У роботі з різними категоріями читачів застосовується диференційний підхід, доступність і відкритість інформації, що сприяє кращому інформаційному забезпеченню процесу підвищення кваліфікації.

Наявні аудиторії, спеціалізовані кабінети, лабораторії повною мірою спроможні забезпечити навчальний процес. Центр має власний гуртожиток, що дає змогу вирішити питання проживання слухачів. Матеріальна база постійно поповнюється. Комп'ютерна лабораторія обладнана комп'ютерами, ноутбуками, принтерами, сканерами, медіапроекторами, є мультимедійна доршка, телевізор, демонстраційний стіл. Аналогічне обладнання має кабінет охорони праці. В навчальній аудиторії культурно-мистецької сфери, окрім комп'ютерної техніки, є музичний центр, акордеон, баяни, фортепіано, скрипки.

Значним важелем в інформаційному забезпеченні навчального процесу є Інтернет-сайт Центру, на сторінках якого висвітлюються не лише значні події, а й освітні і навчально-методичні напрямки. Сайт постійно оновлюється і доповнюється.

Україна поступово вливається у європейський культурний простір, тому є нагальна потреба у фахівцях, які здатні вирішувати складні завдання не лише нашої культурної самоідентифікації, але й пошуку шляхів зближення культур і формування об'єднаного культурного простору. В цих умовах завдання культурно-освітніх

навчальних закладів зростатиме, вони потребують модернізації, розширення та пошуку нових форм науково-освітньої та науково-дослідної діяльності. У планах Центру – впровадження технологій дистанційного навчання, поліпшення навчальних програм, використання передового вітчизняного та іноземного досвіду, впровадження нових освітніх технологій тощо.

На перспективу сфера надання Центром освітніх послуг значно розшириться. Окрім дистанційної форми навчання, з 2017 року планується запровадження контрактної форми підвищення кваліфікації (на умовах самоокупності) для тих працівників культури, які не мають профільної освіти, а також значно розшириться практика надання послуг з післядипломної освіти для працівників культури з інших областей.

Розробка навчально-освітньої проблематики в закладах післядипломної освіти є актуальною з огляду на спрямованість навчального процесу на інтеграцію, оптимізацію і ефективність кінцевого результату, а розширення сфери надання освітніх послуг сприятиме підвищенню самоосвітньої діяльності, творчому розвитку особистості, засвоєнню і отриманню нових знань, розвитку інноваційних форм і методів навчання з впровадженням інформаційно-комунікативних технологій, індивідуального підходу до потреб кожного слухача.

#### **Список використаних джерел**

1. Бюджетний Кодекс України від 08.08.2010 № 2456-VI.
2. Договір між Київським інститутом підвищення кваліфікації працівників культури та управлінням культури Вінницької обласної державної адміністрації від 28 березня 1996 року «Про розмежування майнових, фінансових інтересів і повноважень» // Архів управління культури Вінницької ОДА.
3. Закон України «Про культуру» від 14.12.2010 № 2778-VI.
4. Закон Української РСР «Про освіту» від 23.05.1991 № 1060-XII.
5. Наказ Міністерства культури України від 28.01.1994 № 12 «Про відкриття Вінницького факультет Інституту підвищення кваліфікації працівників культури України»//Архів управління культури Вінницької ОДА.
6. Наказ Міністерства освіти і науки України від 11.06.2014 № 2323л «Про затвердження рішення Акредитаційної комісії від 03.04.2014, протокол № 109».

7. Наказ управління культури і туризму Вінницької ОДА від 29.12.2011 № 166 «Про план роботи управління на 2012 рік».
8. Наказ управління культури і туризму Вінницької ОДА від 26.12.2012 № 181 «Про план роботи управління на 2013 рік».
9. Наказ управління культури і туризму Вінницької ОДА від 30.12.2013 № 169 «Про план роботи управління на 2014 рік».
10. Наказ управління культури і туризму Вінницької ОДА від 31.12.2014 № 155 «Про план роботи управління на 2015 рік».
11. Наказ управління культури і мистецтв Вінницької ОДА від 30.12.2015 № 82 «Про план роботи управління на 2016 рік».
12. Олійник В.В. Післядипломна педагогічна освіта/Енциклопедія освіти, головний ред. В.Г.Кремень- К.: Юрінком Інтер, 2008. – С.682-683.
13. Постанова Президії НАМ України від 22.05.2014 № 7/24-09 «Про створення при НАМ України Координаційної ради з питань мистецької освіти і науки та затвердження її Положення і персонального складу».
14. Постанова Президії НАМ України від 17.06.2015 № 7/29-09 «Про стан і перспективи підвищення кваліфікації педагогічних працівників культурно-мистецьких навчальних закладів України».
15. Постанова Кабінету Міністрів України від 31.08.1998 № 1358 «Про створення у м. Києві Держаної академії керівних кадрів культури і мистецтв».
16. Рішення 8 сесії 6 скликання Вінницької обласної ради від 23.12.2011 № 255 «Про створення Вінницького обласного навчально-методичного центру галузі культури, мистецтв та туризму».
17. Рішення 18 сесії 6 скликання Вінницької обласної ради від 08.11.2013 № 255 «Про затвердження Статуту Вінницького обласного навчально-методичного центру галузі культури, мистецтв та туризму».
18. Указ Президента України від 12.01.2010 № 13/2010 «Про надання Держаній академії керівних кадрів культури і мистецтв статусу національної».
19. Чернець В.Г. Держава і культура: онтологічний аспект // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2012. – №4. – С.7.

## **Никитюк Софія Сергіївна**

викладач-методист

Кам'янець-Подільського коледжу культури і мистецтв

### **ГУМАНІСТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО МЕНЕДЖЕРА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

В Україні відбуваються глобальні процеси гуманізації, диференціації, регіоналізації, інформатизації та децентралізації фахової освіти. У зв'язку з цим зумовлюється пошук та впровадження нових концептуальних підходів до системи підготовки висококваліфікованих фахівців, зміни традиційної структури професійної підготовки взагалі і менеджера галузі культури зокрема. Сутність таких підходів знаходить своє відображення в нормативних документах загальнодержавного рівня: законах України «Про освіту», «Про вищу освіту», Національній стратегії розвитку освіти в Україні до 2021 року [7; 8; 9]. Розробка такої стратегії розвитку освіти зумовлена необхідністю кардинальних змін, спрямованих на підвищення якості і конкурентоспроможності освіти, вирішення стратегічних завдань, що стоять перед національною системою освіти в нових економічних і соціокультурних умовах, інтеграцію її до європейського і світового освітнього простору. Одним з принципів реалізації Національної доктрини розвитку освіти України у XXI столітті є гуманізація освіти, що полягає в утвердженні людини як найвищої цінності, у найповнішому розкритті її здібностей та задоволенні різноманітних освітніх потреб. Згідно гуманістичного підходу нова модель культурно-мистецької освіти має базуватись на традиціях української національно-культурної спадщини, надбаннях української педагогіки, досвіду поколінь у широкому розумінні. Вона повинна враховувати й відтворювати менталітет нації, відповідати характеру української людини та відтворювати її світовідчуття.

Загальною метою підготовки студентів є здобуття ними компетенцій, необхідних для майбутньої професійної діяльності.

У словниках поняття «компетенція» в основному зводиться до таких визначень:

- 1) характеристика особистості, що володіє знаннями, які дозволяють розмірковувати авторитетно про що-небудь;
- 2) наперед задана вимога до освітньої підготовки (стандарт);



3) коло повноважень, в яких людина добре поінформована, володіє знаннями і досвідом в тій чи іншій сфері;

4) знання та досвід [10, с. 235].

Спрямованість навчального закладу на формування відповідного рівня професійної компетентності випускника сприяє забезпеченню цілісності освітнього процесу і вищому рівню його якості. Сьогодні особливим попитом на ринку праці користуються фахівці, які вміють мислити нестандартно, творчо застосовувати знання в складних професійних і соціальних ситуаціях. Тому реалізація сучасної фахової підготовки передбачає забезпечення студентів не просто набором конкретно визначених знань, котрі можуть бути з часом використані у практичній діяльності, а такими компетентностями, що утворюють методичну базу для вироблення власних уявлень та позицій, постійного самовдосконалення. Високий рівень професійної діяльності характеризується не тільки досконалими фаховими вміннями, а й достатньо високим культурним та духовним розвитком фахівця.

Освітній процес є складовою частиною процесу соціалізації студентської молоді, у якому цілеспрямовано формується громадянська позиція, ділові, професійні та моральні якості, прагнення до успіху. Тому формування професійної компетентності майбутнього фахівця неможливе без урахування розвитку його як особистості. Серед завдань, що стоять сьогодні перед професійною підготовкою майбутніх менеджерів соціокультурної діяльності є формування в них уміння самостійно опановувати нові знання, розвиток здібності до високого рівня самоконтролю і самооцінки. Компетентність передбачає наявність у молоді людини внутрішньої мотивації до якісного здійснення своєї професійної діяльності, присутність професійних цінностей і ставлення до своєї майбутньої професії як цінності. Компетентний фахівець здатний виходити за межі предмета своєї професії, він володіє певним творчим потенціалом саморозвитку [11].

Суттєвими ознаками професіоналізму фахівця сфери культури слугують: творчий підхід до вирішення на практиці ситуаційних завдань і проблемних ситуацій та готовність до колективної (партнерської) взаємодії з метою спрямування зусиль на досягнення спільних цілей.

Професійну культуру майбутнього фахівця доцільно розглядати у контексті таких її складових:

- професійний світогляд (знання; соціальний досвід; погляди на управління у сфері культури);
- професійна поведінка як ціннісний прояв особистості;
- професійна майстерність.

Високий рівень професійної культури менеджера соціокультурної діяльності передбачає також наявність широкої ерудиції щодо питань вдосконалення культурно-мистецької галузі на її шляху до міжнародної інтеграції в контексті загальнолюдських цінностей та культурних традицій.

Концепція підготовки професійної моделі менеджера соціокультурної діяльності передбачає, що в процесі освіти студент не лише збагачується знаннями, – він повинен отримати можливість проявити свій творчий потенціал, усвідомити своє місце в суспільстві і себе як особистість.

Основними напрямками гуманізації при викладанні фахових дисциплін у закладах вищої освіти I-II рівня акредитації мають бути: розвиток творчої особистості, забезпечення свободи і самостійності її вибору; індивідуалізація освітнього процесу. Запровадження в педагогічну практику гуманістичних ідей вимагає свободи вибору змісту, методів, засобів виховання і навчання, ведення творчого пошуку в рамках гуманістичної парадигми.

Під гуманізацією освіти ми розуміємо процес створення умов для самореалізації, самовизначення особистості студента в просторі сучасної культури, створення у навчальному закладі такої атмосфери, яка б стимулювала активність внутрішнього життя особистості і спонукала до творчості й саморозвитку, сприяла морально-психологічній перебудові молодого людини, внутрішній переорієнтації системи духовних цінностей, усвідомленню власної гідності і цінності іншої людини, формувала почуття відповідальності і причетності до минулого, сучасного і майбутнього.

Сьогодні, в умовах збіднення духовного життя суспільства, його криміналізації, нівелювання загальнолюдських цінностей, прагматизації мислення, озлобленості, низької культури спілкування, питання гуманізації стоять особливо гостро. Ми розглядаємо гуманізацію освіти як крок до впровадження нової гуманістичної ідеології. Під терміном «гуманізація» розуміється залучення студентства до вироблених суспільством цінностей. Гуманізація життя визначає необхідність формування у студента не тільки

потреби в освіті, але й потреби в альтруїзмі як життєвої філософії у сучасному світі [4].

Розглядаючи гуманізацію освіти як необхідну першочергову умову зміни змісту роботи навчального закладу, на перший план виступає проблема підвищення рівня культури викладача і студента, розвитку їх творчого потенціалу. В умовах гуманістичної парадигми викладач і студент стають рівноправними учасниками освітнього процесу. Студент разом з викладачем бере участь у формуванні цілей, завдань, форм і методів навчання. Вплив даної тенденції виявляється у зміні таких структурних компонентів системи професійної підготовки, як мета, зміст, форми і засоби освітньо-виховної діяльності. У більш розгорнутому варіанті аналізована тенденція включає такі складові, як:

- національна спрямованість;
- відкритість;
- перенесення акценту з навчальної діяльності викладача на діяльність студента;
- самоствердження особистості майбутнього менеджера соціокультурної діяльності за умов педагогічної підтримки;
- перетворення позицій педагога і студента в особистісно рівноправні;
- творча спрямованість освітнього процесу;
- перехід від регламентовано-контрольованих способів організації освітнього процесу до активно-розвиваючих;
- наступність та неперервність освіти [5].

Кінцевою метою гуманізації освітнього процесу є розвиток професійно підготовленої морально-духовної особистості. Випускник спеціальності «Менеджмент соціокультурної діяльності» має бути різнобічно освіченим, оскільки низький рівень знань в інших областях, крім фахової, не дозволять йому стати сучасним професіоналом, досягнути успіху. Закладам культури, особливо культурно-мистецьким центрам об'єднаних територіальних громад, сьогодні потрібні ті, хто виявляє стійкий інтерес до професії, має організаторські, творчі здібності, комунікабельні, ті, що мають активну життєву позицію, потрібні фахівці з актуальними знаннями, гнучкістю і критичністю мислення, творчою ініціативою, високим адаптаційним потенціалом. Не менш важливими будуть такі якості як

висока моральність, особистісна відповідальність, внутрішня свобода, налаштованість на досягнення мети [1].

Ступінь підготовки фахівця культурно-мистецької сфери оцінюється його загальноосвітнім, культурним рівнем, громадянською позицією, адекватною реакцією на зміни в суспільстві, знанням іноземних мов. Тому студенти вивчають значний обсяг літератури, історію, ділову українську та іноземну мови, правознавство, економічну теорію, культурологію, філософію, педагогіку й психологію. При вивченні гуманітарних (у тому числі суспільних) дисциплін звертається увага на самоцінність людини.

Суттєву роль у процесі формування професіоналізму відіграє ціннісно-смілова сфера особистості. Важливо, щоб із ранніх етапів професійного становлення студенти почали осмислення свого ціннісного простору, побачили його зв'язок із цілями й завданнями обраної професії [6]. Особливе місце в гуманістичній складовій формування майбутнього фахівця займає навчальна дисципліна «Етика професійної поведінки», яка спрямована на розвиток в кожному студентові неповторної людської індивідуальності і, одночасно, орієнтує молодь на високі моральні цінності, активну громадянську позицію, виховує високу культуру спілкування та культуру емоцій, доброзичливість і увагу до кожної людини, вчить не допускати безцеремонності, фамільярності, слідкувати за мовою, чіткістю дикції, бути уважним до свого зовнішнього вигляду, формувати власний позитивний імідж.

Новий час вимагає нових підходів до модернізації традиційних методичних механізмів і впровадження в практику нетрадиційних методів навчання. Сьогодні освітній процес в основному ототожнюється з інноваційною педагогічною діяльністю. Процеси гуманітаризації освіти передбачають застосування нових психолого-педагогічних методик і систем викладання, які б забезпечували гуманістичну орієнтацію професійної підготовки майбутніх менеджерів культури. Працюючи з молоддю, найчастіше використовують комунікативний метод як найбільш ефективний, що активно використовується світовою педагогічною думкою як найрезультативніший. У гуманістичній концепції освіти важлива роль має відводитися діалоговій стратегії спілкування. Саме діалог (а не домінування монологу педагога) сприяє вивільненню студента від психологічного пригнічення. Діалогічна форма спілкування в умовах творчої діяльності сприяє розвитку креативного мислення, дає

можливість оволодіти способами співпраці, навчитись плідно співпрацювати. Не випадково в інтерактивних технологіях застосовуються дебати, дискусії, «мозковий штурм», ділові ігри, проблемні обговорення, занурення у професійне середовище, тощо – у всіх цих формах спілкування (комунікація) ефективно застосовується як важливий фактор навчання й виховання.

Мистецьке становлення студента не може ефективно розвиватись без вільного виявлення оцінювального ставлення, багатогранності художніх поглядів. Важливо всіляко заохочувати студентів до висловлення власних міркувань щодо творів мистецтва, спонукати до виявлення власної мистецької оцінки.

Стратегія модернізації фахової освіти припускає, що в основу оновлення її змісту має бути покладена творча компетентність. Художня компетентність майбутнього фахівця галузі культури передбачає формування професійних якостей, ключовими елементами яких виступає глибока усвідомленість в галузі мистецтва, творче мислення і світоглядні установки. Її особливість полягає не тільки у засвоєнні певного змісту і формуванні відповідних умінь і навичок, а перш за все у розвитку творчої індивідуальності й моральної свідомості.

Гуманістична спрямованість передбачає духовне зростання, естетичний розвиток студентської молоді у всій повноті діапазону – від реалізації працездатності до художньої насолоди і задоволення від власної мистецької діяльності. Гуманістична парадигма навчання орієнтує на педагогічну підтримку студента до творчого самовиявлення. Не тільки створення умов, а й заохочення, стимулювання, активізація самостійного пошуку і в галузі сприймання мистецтва, і в процесі продуктивної творчості – чи не найважливіше завдання педагога.

Актуалізується проблема якісної підготовки сучасних менеджерів культурно-мистецької галузі в умовах ринкової конкуренції. Актуальність проблеми пояснюється потребою у вирішенні протиріччя, яке виникло між сучасними вимогами до нього як цілісної особистості, суб'єкта освітнього процесу, здатного до саморозвитку, конструювання й впровадження гуманістичних систем і технологій та реальним рівнем його професійної, комунікативної компетентності у вирішенні фахових завдань, проблемах спілкування, прийнятті управлінських рішень. В освітньому процесі не можна ігнорувати реалії сучасного життя, не помічати радикальних змін у сповідуваних

цінностях, ментальності, способах та стилях поведінки. І тому сьогодні, говорячи про гуманізм, варто пам'ятати також про необхідність урахування крім абсолютних духовних цінностей, також цінності утилітарні і споживацькі. Загалом мова йде про більш гнучкий процес навчання, про включення до нього нехтуваних раніше цінностей, про озброєння студентів уміннями мислити категоріями споживацького ринку, існуючого попиту і пропозиції культурно-мистецьких товарів і послуг, про переконливу презентацію своїх сильних сторін, про здатність приймати конструктивні рішення, дієву активність і здорову амбітність. Сучасний фахівець має бути освіченою людиною, демонструвала гуманістичну позицію і водночас бути конкурентоспроможним на ринку праці. Результатом освіти у такому контексті буде компетентний фахівець, але водночас організований, який вміє обробляти великі масиви інформації, стійкий до невдач, завзятий і ефективний у дії, обізнаний у механізмах ринкової економіки, і тому – затребуваний, який здатний забезпечити собі і своїй родині належні соціально-побутові умови життя.

Управлінські компетентності необхідні менеджерам культури для ефективного (також з економічної точки зору) проектування і презентації своєї діяльності, залучення спонсорів, реалізації результатів роботи, для завоювання і зміцнення авторитету, формування позитивного іміджу. Як показує практика, випускники, які в змозі об'єднати ці функції, досягають ефективних результатів [6, с. 293-307].

Гуманістична, особистісна орієнтація професійної підготовки передбачає звернення головної уваги на ціннісно-мотиваційну домінанту особистості, котра визначає спрямованість останньої, зокрема професійну [2]. Мотиваційні чинники обумовлюють успішне становлення особистості, набуття фахових компетентностей. Важливим акцентом у роботі зі студентами має стати орієнтація на успішність у навчанні з наголосом на її процес і результат, а не залякування студента негативною оцінкою чи можливістю втрати стипендії. Якість фахівця буде високою, коли студент виявляє щире зацікавлення у навчанні, усвідомлює важливість навчального матеріалу для майбутньої професійної діяльності.

Однією з найбільш важливих умов запобігання конфліктів у процесі навчання є дотримання принципу гуманності, який передбачає готовність суб'єктів до діалогічних, партнерських стосунків, взаємну відкритість та психологічну готовність до

взаємсприйняття; довірливий демократичний стиль взаємин; творчий, індивідуальний підхід викладача до спільної діяльності з студентом, високий рівень його професіоналізму, індикатором якого виступає вміння вчасно виявляти та скеровувати передконфліктну ситуацію у розвиток та утвердження гармонійних взаємин.

Гуманістична складова навчальної діяльності студента – це можливість самореалізації на основі вищих цінностей: моральності, поваги, творчості; гуманізм професійної діяльності викладача – це уникнення безапеляційного та принизливого ставлення до студента, усвідомлена відповідальність перед власною совістю, а також необхідність виконання функції духовного наставника, взірця для наслідування.

Навчання, виховання, самовиховання, соціалізація – єдиний процес, який розвиває особистість, адаптує її до змін і реалій сучасного життя. Наша молодь – наше майбутнє. Тому ті, хто покликаний співпрацювати з нашим майбутнім, сприяючи зрушенням у плані його покращення, не можуть не відчувати важливість своєї діяльності. Зміни відбуваються повсякчасно, але якими саме стануть ці зміни, багато в чому залежить від сьогоднішніх студентів і від тих, хто сприяє розкриттю їх потенціальних можливостей, допомагає їх самореалізації як майбутніх спеціалістів, як громадян, які мають бачити та вирішувати важливі проблеми сьогодення.

#### **Список використаних джерел**

1. Артюшина М. В. Теоретичні та методичні аспекти дослідження готовності студентів до інноваційної діяльності/ М. В. Артюшина // Вища освіта України. – 2008. – Додаток 3, том II (9). – С. 34-40. – (Тематичний випуск «Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору»).
2. Андрущенко В. Освіта має плекати духовність. / В. Андрущенко // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія № 7. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія : зб. наукових праць. – Вип. 11(24) – Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2007. – С. 3-7.
3. Бех І. Законопростір сучасного виховного процесу / І. Бех // Вища освіта України. – 2004. – №1. – С. 10-13.
4. Беланова Р. А. Гуманізація та гуманітаризація освіти в класичних університетах (Україна-США) / Р. А. Беланова. – Київ, Центр практичної філософії, 2001. – 216 с.
5. Буяльська Т. Гуманізація освіти – вичерпане гасло чи (не) виконане завдання? / Т. Буяльська // Освіта. – 2006. – № 26-27. – С. 4-5.

6. Гайда Я. Професійна підготовка аніматорів і менеджерів культури // Інноваційні підходи до виховання студентської молоді у вищих навчальних закладах : матеріали міжнар. наук.-практ. конференції (м. Житомир, 22-23 травня 2014 р.) / за ред. О. А. Дубасенюк, В. А. Ковальчук. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. – С. 293-307.
7. Національна стратегія розвитку освіти в Україні на період до 2021 року [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/344/2013>.
8. Про вищу освіту : Закон України. – Редакція від 25.07.2018, підстава – 2443-VIII [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18>. – Назва з екрану.
9. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 № 2145-VIII [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19>. – Назва з екрану.
10. Сліпушко О. М. Тлумачний словник чужомовних слів в українській мові. Правопис. Граматика. / О. М. Сліпушко. – Київ :Криниця, 1999. – 507 с.
11. Таїзова О. С. Компетенции (основные смысловые напряжения) [Електронний ресурс] / О. С. Таїзова. – Режим доступу : [http://gcon.pstu.ac.ru/pedsovet/programm/-section=13\\_8.htm](http://gcon.pstu.ac.ru/pedsovet/programm/-section=13_8.htm). – Назва з екрану.

### **Олейнікова Тетяна Петрівна**

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

### **СЕМАНТИКА МЕТРО-РИТМІЧНИХ ФІГУР В МУЗИЦІ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО**

В музиці українського бароко закодовані важливі для української культури сакральні змісти. Розкриття семантики метро-ритмічних фігур у хорових концертах пізнього бароко дозволить сучасним композиторам, виконавцям, диригентам, слухачам, викладачам, студентам та учням музичних закладів відкрити традиційні для України світоглядно – смислові значення сфери цінностей духовного життя.



Це сприятиме розвитку творчого потенціалу суспільства і людини через залучення до барокових мистецьких процесів, які мають для України трансісторичний, транскультурний характер. Відтак, буде досягтися головна мета української художньої культури. Крім того, порівняння українських і західноєвропейських змістів метро-ритмічних музичних фігур, віднаходження їх спільних рис позитивно позначиться на євроінтеграційних процесах в сучасній українській художній культурі, зокрема в музиці.

Культурологічні й музикознавчі дослідження з проблем виявлення семантики метро-ритмічних фігур в хорових концертах української музики бароко майже відсутні. Р. Стельмашук розкриває символічний зміст метричних контрастів в українській партесній музиці раннього бароко у порівнянні з західноєвропейською на прикладах творів М. Дилецького[5].

Ю. Добуш вказує на те, що творча спадщина А. Веделя «відіграє величезну роль у національному вихованні молоді на сучасному етапі» [3, с. 68]. Західноєвропейська семантика метро-ритмічних музично-риторичних фігур добре досліджена і детально висвітлена Б. Яворським, В. Носіною, зокрема, на прикладі музики І. С. Баха [4].

Мета – дослідити семантику деяких метро-ритмічних фігур в музиці українського бароко у порівнянні із західноєвропейською для осмислення можливостей інтеграції української художньої культури до європейської.

У статті вперше розкривається семантика деяких метро-ритмічних фігур в українських духовних хорових концертах доби бароко. Виділяються метро-ритмічні фігури як окремий вид музично-риторичних фігур. Робиться порівняння розкодованих сакральних змістів в музиці українського та західноєвропейського бароко для знаходження культурної спільності України та Європи.

Семантику метро-ритмічних фігур музики українського бароко досліджуємо на прикладі Циклу з тридцяти п'яти чотирьохголосних хорових духовних концертів Д. Бортнянського [2]. В герменевтичному аналізі літературних текстів концертів для розуміння їх духовних змістів звертаємося до основних біблійних вчень [6].

У своїх духовних концертах пунктирний ритм (“восьму” з крапкою і “шістнадцяту”) Д. Бортнянський застосовує для того, щоб підкреслити основні ідеї сакрального тексту, виразніше донести релігійні почуття, розкрити основні музичні образи творів. Це надає

музиці більшої емоційної бурхливості, урочистості, духовної величі і барокової патетики.

З точки зору ладо-тональних особливостей можна зауважити, що цей ритмічний малюнок композитор застосовує практично у всіх мажорних концертах. Так, у концертах, написаних в музичній тональності D-dur, дана ритмічна група підкреслює виявлення радості, бурхливих позитивних емоцій. Пунктирний ритм Д. Бортнянський активно використовує в частинах концертів №№ 8, 13, 29, 31, написаних в основній тональності D-dur. У концертах №№ 8 і 31 ця ритмічна група використовується зі словами 'Господи' і 'истина' або словосполученням 'истина Господня' (концерт № 8 «Милости Твоя, Господи, во век воспою» ч. I тт. 1, 3, 12, 18, 20, 21, 23, 26; концерт № 29 «Восхваляю имя Бога моего с песнею» ч. IV тт. 79, 80, 81, 83, 84, 87 – 89, 93 – 95, 103, 111, 113, 114, 117, 120, 121, 129 – 131). У концертах №№ 13 і 31 за допомоги даної ритмічної фігури озвучуються слова – заклики 'радуйтеся', 'пойте Богу нашему' (концерт № 13 «Радуйтеся Богу, помощнику нашему» ч. I тт. 1, 5; концерт № 31 «Все языцы воспещите руками» ч. II тт. 61, 65, 66, 70). Дуже часто слово 'истина' і заклик 'радуйтеся', що підкреслені пунктиром, одночасно озвучуються у всіх голосах хора (концерт № 8 «Милости Твоя, Господи, во век воспою» ч. I тт. 12, 18, 26; концерт № 13 «Радуйтеся Богу, помощнику нашему» ч. I тт. 1, 5). Якщо об'єднати всі слова і словосполучення, які виділяються з поміж інших композитором за допомогою пунктирного ритму, з'являється фраза «Радуйтеся! Пойте Богу нашему! Истина Господня пребывает вовеки». Ця фраза є носієм основного сакрального змісту, закодованого Д. Бортнянським в концертах D-dur. На цих прикладах наочно можна побачити, як співпадає семантика означеної мажорної тональності із семантикою пунктирної ритмічної фігури і з ідейним змістом літературних текстів концертів.

У музиці західноєвропейського бароко пунктирний ритм «изображал бодрость, величие, торжество» [4]. З цього випливає, що українське і західноєвропейське барокове застосування пунктирної ритмічної фігури рідниться, адже ця фігура має спільне семантичне значення в обох музичних культурах.

Крім того, Р. Стельмашук зауважує: «В західноєвропейській музиці раннього бароко метричні контрасти мали і цілком визначений символічний зміст – дводольність та чотиридольність асоціювалася із земним, тридольність – з небесним, божественним» [5].

Д. Бортнянський у своїх концертах теж застосовує метричні контрасти. Але їх сакральна семантика різниться із західноєвропейською. Наприклад, кожен частину трьохчастинного концерту № 2 «Торжествуйте днесь вси, любящии Сиона» композитор пише в розмірі – 4/4, 3/4 і 2/4 відповідно. Основа літературного тексту цього музичного твору носить біблійний зміст, але посилання на конкретні біблійні вірші не надаються. Тому ми звертаємось до деяких цитат з Біблії, які, вірогідно, лежать в основі літературного тексту концерту.

Духовний хорівий концерт № 2 був написаний Д. Бортнянським у музичній тональності C-dur. Основний зміст літературного тексту відповідає семантиці концертів, створених у цій музичній тональності. У віршах псалмів, що є літературними текстами концертів № № 7, 9 (C-dur), оспіваний святий Бог Яхве і Його Син Ісус Христос – Цар небесного Царства, що “повік сидітиме на престолі перед Богом” (Пс.61:7, НС). Завдяки Його правлінню “Успадкують праведні землю і повік будуть жити на ній” (Пс.37:29, НС).

Тут пунктирна ритмічна фігура підкреслює озвучувані слова концерту ‘Торжествуйте’ ‘воскресшему’ (“восьма” з крапкою і “шістнадцята”) (ч. I тт. 5, 15) ‘Богу’ (“чверть” з крапкою і “восьма”) (ч. I т. 25). За допомоги пунктирного ритму композитор розкриває, що благословення Царства Бога стають доступні для праведних людей завдяки жертві Ісуса Христа, який помер за гріхи людства і був повернений до життя Богом на третій день. «Бо плата гріха – смерть, а дар від Бога – вічне життя завдяки Христу Ісусу, нашому Господу» (Рим.6:23, НС). Це дійсно причина для надії та радості!

Коли мова заходить за вічне життя у другій і третій частинах цього концерту, Д. Бортнянський використовує метричний контраст (3/4 і 2/4). А коли мова йде про вічне життя на небі для помазаних християн, композитор використовує трьохдольний розмір. «Щасливі й святі всі, хто має участь у першому воскресінні:...Вони будуть священиками Бога та Христа і царюватимуть з ним 1000 років» (Об’яв.20:6, НС). А коли йдеться про праведних людей, що успадкують землю, композитор використовує двохдольний розмір.

Таким чином, композитор в даному випадку висвітлює святі й праведні образи, які в майбутньому, за замислом Бога, опиняться в різних сферах – земній і небесній. Д. Бортнянський, у згоді з західноєвропейською традицією, за допомоги метричного контрасту зображує дві різні сфери: земну і небесну, матеріальну і духовну, але

різниться стан земної сфери. Адже земля в недалекому майбутньому, як зараз небеса, буде очищена.

Аналіз української барокової сакральної музичної символіки концертів показав, що композитор за її допомоги розкриває основний образний і ідейний зміст творів. Семантика різних видів сакральної символіки співпадає у дискурсах бароко, тому можна резюмувати, що Д. Бортнянський застосовує барокові засоби музичної мови свідомо і послідовно, надаючи їм характеру «класичних».

Таким чином, пунктирний ритм (“восьма” з крапкою і “шістнадцята”) в хорових концертах Д. Бортнянського символізує велич, урочистість, бароковий патетичний сплеск, а також підкреслює біблійний ідейний і художній образний зміст твору. В цілому семантика цієї ритмічної групи тут збігається із семантикою аналогічної західноєвропейської. За допомоги метричних контрастів композитор протиставляє одну сферу іншій: земну – небесній, матеріальну – духовній. Трьохдольність асоціюється з небесною сферою, двохдольність – з земною. Це сфери майбутнього вічного життя, які будуть заселені святими (небеса) й праведними (земля) щасливими мешканцями. Тому, у порівнянні з західноєвропейською, семантика українських метричних фігур не завжди з нею збігається, зокрема, через різницю основних вчень, які лежать в їх основі.

#### **Список використаних джерел**

1. Біблія. Переклад нового світу [Електронний ресурс] / Переклад нового світу. Біблія // WATCHTOWER BIBLE AND TRACT SOCIETY OF NEW YORK, INC. Brooklyn, New Yew York, USA. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.jw.org/uk/публікації/біблія/nwt/книги/>
2. Бортнянский Д. 35 концертов для смешанного хора без сопровождения: ноты / Д. Бортнянський, ред. П. Чайковского. – М.: Музыка, 1995. – 399 с.
3. Добуш Ю.В. Хорова творчість А. Веделя в контексті сучасного процесу едукації [Електронний ресурс] / Ю. В. Добуш // Збірник наукових праць Хмельницького інституту соціальних технологій Університету «Україна». – 2012. – № 5. – С. 64 – 68. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Znpkhist\\_2012\\_5\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Znpkhist_2012_5_16)
4. Носина В.Б. Символика музики И. С. Баха / В.Б. Носина. – СПб., 1997. – 93 с.
5. Стельмащук Р. Барокові музично – риторичні фігури в українській музиці партесного стилю: тенденції, закономірності, особливості

[Електронний ресурс] / Р. Стельмашук // Молодь і ринок. – 2011. – № 10. – с. 100 – 104. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir\\_2011\\_10\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2011_10_24)

6. Чого нас вчить Біблія? [Електронний ресурс] // Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.jw.org/uk/публікації/книжки/вивчення-біблії/>

### **Попудренко Євгенія Валеріївна**

магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

### **ВОКАЛЬНА МЕТОДИКА МАРІЇ ФЕДОРІВНИ БРОВЧЕНКО**

Постать заслуженої артистки України, співачки, актриси, педагога Марії Федорівни Бровченко займає значне і почесне місце в українському вокальному мистецтві. Вагома педагогічна діяльність М.Ф. Бровченко увібрала в себе традиції минулого, сучасного і майбутнього української вокальної школи. У своїй педагогічній діяльності вона продовжила традиції свого педагога – професора Київської консерваторії славетної Марії Іванівни Литвиненко-Вольгемут. Саме від М.І. Литвиненко-Вольгемут вона перейняла принципи навчання вокальному мистецтву, які з часом стали органічною складовою її педагогічного методу.

У 1956 році, коли була заснована кафедра музики на філологічному факультеті Ніжинського державного педагогічного інституту імені М.В. Гоголя, М.Ф. Бровченко починає викладати методику вокалу і клас сольо-ансамблевого співу.

М.Ф. Бровченко, разом з відомими музикантами В.М. Іконником, В.А. Розен, Л.М. Тевзадзе, В.М. Понорним, В.М. Хомяковим, Н.М. Сарогожською, М.К. Мельником заклали підвалини для створення музично-педагогічної освіти в Україні. З них, фактично, у Ніжинській вищій школі розпочалась нова епоха справжнього музичного професіоналізму.

Характерною рисою педагогічного методу М.Ф. Бровченко було вміння поставити на перше місце поетичний зміст, художнє наповнення музики. Людина високого інтелекту Вчитель з великої літери, Марія Федорівна вимагала від своїх учнів широти кругозору, загальної культури, знання музики, літератури, історії, поезії. Тому, не випадково з її класу вийшло чимало талановитих,

високопрофесійних виконавців. Серед її вихованців: заслужена артистка Киргизії Людмила Циндрик, професор консерваторії в Алма-Аті; народна артистка України Алла Кудлай; заслужена артистка Росії, солістка хору ім. П'ятницького Людмила Волох; заслужені артисти України Любов і Вікторія Анісімови, Галина Касьяненко, солістка Харківського Академічного оперного театру; заслужені працівники культури України О. Варьоха, В. Ломако, В. Малиневська, численні лауреати та дипломанти мистецьких конкурсів та фестивалів.

Школу вокальної та педагогічної майстерності Марії Федорівни Бровченко пройшов майже весь педагогічний склад музично-педагогічного факультету: доктор педагогічних наук, професор О.Я. Ростовський, заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор Л. Костенко, кандидат педагогічних наук Ж.М. Володченко, педагоги-вокалісти: заслужені працівники культури України Н.Д. Даньшина, С.І. Голуб, С.М. Козлова, викладачі В.М. Курсон, В.І. Коробка, А.Б. Хоменко, Н.В. Крутько, С.І. Матвієнко, Л.С. Колесниченко, Л.П. Сидорець та інші.

Склад її вихованців був досить різноманітним, по суті, вона успішно справлялася з постановкою всіх типів голосів. Природна інтелігентність, принциповість, неупередженість суджень та оцінок були основою її незаперечного авторитету серед студентів. У класі завжди панувала доброзичлива, творча атмосфера. Разом з тим, Марія Федорівна вимагала від своїх учнів систематичної роботи, ініціативи, читання відповідної літератури. До неї приїжджали і професійні співаки з різних міст нашої країни для того, щоб отримати гарну консультацію для удосконалення своєї виконавської майстерності.

Після невеликої перерви в педагогічній діяльності, з легкої руки ректора Київської консерваторії ім. П.І. Чайковського (нині Національна музична академія) професора В.І. Рожка М.Ф. Бровченко знову повертається до улюбленої справи. З особливим ентузіазмом береться за керівництво вокально-театральною студією. Успіх не заставив довго чекати. Вокально-театральна студія під її орудою отримала звання лауреата на Всеукраїнському фестивалі театральних колективів в Запоріжжі.

М.Ф. Бровченко постійно працювала над удосконаленням навчального процесу у своєму класі, вивчаючи методики провідних викладачів співу, впроваджувала усе корисне і доцільне. Творчо переосмислювала здобутки консерваторської педагогіки та

виконавського мистецтва, що мали великий вплив на створення власної вокальної методики.

Винятковою рисою педагогічного методу М.Ф. Бровченко був індивідуальний підхід до учнів. Пошук індивідуальних прийомів навчання базувався на окремих методах й педагогічних принципах: розумінні музичних здібностей студента, розвитку і вдосконаленні його виконавської техніки та вихованні художнього мислення. Великого значення Марія Федорівна Бровченко надавала складанню науково обґрунтованого індивідуального робочого плану студента, що було своєрідним діагнозом. Вона ввела поняття максимальної повноти робочого плану, до якого включала, крім художніх творів, ще цілу низку розділів: «ознайомлення», «повторення», «читання з листа», «інструктивний матеріал», тощо. До робочого плану студента включалися, поряд з творами належної складності, невеличкі, але надзвичайно цікаві мініатюри (пісні, романси). Марія Федорівна такі твори вміла ускладнити максимально художніми завданнями.

Однією з визначальних рис педагогічної методології М.Ф. Бровченко була надзвичайна строгість і послідовність у розвитку вокальної техніки на першому етапі підготовки майбутнього вокаліста. В числі основоположних методичних та педагогічних засад педагога, що забезпечували формування різнобічного виконавця, збагачення його творчого досвіду та художньої свідомості, був спів у різноманітних ансамблях. Тобто клас Марії Федорівни перетворився у творчу лабораторію, яка проводила просвітницьку та концертну діяльність. Дуже вдало Марія Федорівна застосовувала у своїй практиці фонетичний метод, поширеність якого була зумовлена передусім природою співу, що органічно пов'язує музику і слово. Пошуки правди вокальної інтонації неможливі без винайдення правди мовної інтонації, знань правил вокальної орфоєпії. Вона зазначала, що важливо знати, яка мова для виконавця є рідною з дитинства, щоб формувати голосові навички передусім на народному репертуарі. «В українській народній пісні закладено стільки енергії, що нею вистачить зарядити на високу творчість тисячу співаків,» – переконливо стверджувала М.Ф. Бровченко. Крім технічної довершеності Марія Федорівна домагалася глибини почуттів, сердечності, тепла та шляхетності виконання. Оскільки вокальне виконавство пов'язане з вимовою слова, то у співі все повинно бути так саме природно, як у мові, часто повторювала вона.

Важливий принцип методики М.Ф. Бровченко полягав у прищеплюванні своїм вихованцям свідомого ставлення до процесу звукоутворення. Вона вважала, що співочий голос має формуватися свідомо, повільно, з особливою обережністю й витримкою, у обсязі властивого йому діапазону.

Марія Федорівна старанно дотримувалася поступовості та послідовності у розвитку голосу, йшла від простого до складного, збільшуючи навантаження і ускладнюючи завдання. Робота в класі завжди починалась у зручній ділянці діапазону. Формуючи звук, педагог вимагала відчуття якісного вокального тону, часто повторювала, що надзвичайно важливо сформувати перший звук, а кожний наступний атакувати з тієї ж самої позиції.

Марія Федорівна віддавала перевагу м'якій, але чіткій атаці звуку. При цьому весь час наголошувала на відчутті напівпозиху, який радила утримувати протягом усього звуковидобуття; на положенні язика. Вона вимагала прикритий, округлий звук при обов'язково яскравій, близькій вимові приголосної.

Марія Федорівна наголошувала на тому, що тембр – найвища якість голосу, найголовніша риса будь-якого елемента співочої техніки, показник правильного звукоутворення. Форма частин голосового апарату під час співу не повинна змінюватися, оскільки саме від цього залежить темброва рівність звуку.

М.Ф. Бровченко постійно цікавилася станом голосового апарату студентів, підбираючи відповідні вправи для зміцнення його. «Правильний спів лікує голосовий апарат», часто говорила вона.

Основним методичним положенням постановки голосу в класі М.Ф. Бровченко був принцип єдності музично-художнього і вокально-технічного розвитку студентів, удосконалення їх природних даних.

Важливою складовою педагогічного процесу постановки голосу Марія Федорівна Бровченко вважала розвиток вокального слуху. Вокальний слух – це складне музично-вокальне почуття, яке базується на взаємозв'язку слухових, зорових, вібраційних та інших відчуттів. Вона помічала усі відхилення від правильно звучання голосу і знала прийоми, що допомагали виправити недоліки. Її улюбленим виразом був вислів про те, що від вуха вчителя залежить результат розвитку голосу.



Велику увагу під час співу приділяла Марія Федорівна виразу обличчя і міміці, наголошуючи на тому, що обличчя повинне бути гарним, а очі світитися радістю.

Вивчення педагогічної діяльності М.Ф. Бровченко дає підстави виявити основні її принципи щодо навчально-виховного впливу на співацьку особистість:

- єдності художнього та технічного;
- послідовності та системності;
- індивідуального підходу;
- наочності, формою якого є педагогічний показ;
- науковості;

• культурологічності, що базується на поєднанні різних видів мистецтв. Серед розмаїття методів (способів реалізації принципів), якими користувалась М.Ф. Бровченко, виділимо найбільш важливі і доступні:

- активізації сенсорно-слухових зв'язків;
- активізації голосових складок;
- активізації співацького дихання;
- локалізації вокальних відчуттів;
- згладжування тембрових контрастів;
- просторових уявлень;
- інтеграції вокальних відчуттів.

Однак, поряд з вищезазначеним відомими педагогічними принципами та методами, вокальна школа Бровченко має свої ознаки:

- баченні голосу в перспективі;
- розвиток природних даних, виявлення природного тембру;
- три складові звукоутворення: опора дихання, опора звуку, опора слова;
- розкриття художнього образу через тембральне забарвлення звуку.

Педагогічні методи та прийоми педагога-практика М.Ф. Бровченко характеризуються яскраво вираженою діалогічністю, конкретністю у практичному втіленні, індивідуальним підходом, наявністю внутрішнього зв'язку між викладачем, студентом та навчальним матеріалом, творчим пошуком та стимулом, принципами і механізмом успішної передачі знань, умінь, навичок, а також особливих уподобань.

Марія Федорівна Бровченко має чимало послідовників її вокальної методики по всій Україні та далеко за її межами, серед них:

заслужений працівник культури України, кандидат історичних наук, професор В. Малиневська (м. Чернігів), заслужений працівник культури України О. Варьоха (м. Житомир); Л. Шлаган (м. Ніжин), В. Бонарх (м. Артемівськ), К. Чумакова (м. Умань), Ф. Клименко (м. Богуслав), В. Сиволап (м. Чортків), А. Бусло (м. Чернігів), В. Гарбовська (м. Новгород-Сіверський) та багато інших.

Отже, методичні та педагогічні принципи, на яких базувалась вокальна методика Марії Федорівни Бровченко, становлять цілісну систему виховання вокаліста. Результативність цієї системи – в нерозривній єдності методів, змісту та форм роботи. Комбінуючи різні прийоми своєї методики: показ голосом, словесну розповідь, тактильні прийоми, – М.Ф. Бровченко довела, що не лише музика, а й педагогіка – велике мистецтво. І, як відомо, вона цим мистецтвом володіла досконало: терпляче, зацікавлено, натхненно навчала студентів, передавала їм свої знання, уміння, досвід.

### **Список використаних джерел**

1. Вокальні твори на вірші поетів-випускників Ніжинської гімназії вищих наук князя Безбородька: Репертуарно-методичний посібник для студентів музичних факультетів / Укл.: А.Б. Хоменко, В.І. Коробка. – Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2005. – 111 с.
2. І дорогий, і незабутній: спогади випуски, ун-ту /Упор. Т.Д. Пінчук. – Ніж., 2005. – 235 с.
3. Кавунник О. На студентській сезені – опера / О. Кавунник // Ніжинський вісник. – 1995. – 15 листоп. – С.4.
4. Кавунник О.А. Музиканти Ніжина: муз.-краєзнав. довідник / О.А. Кавунник. – Ніж.: МІЛАНІК, 2008. – 188 с.
5. Кавунник О.А. Ніжинська вокальна школа: віхи розвитку, представники / О.А. Кавунник // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук, праць. – К.: Міленіум, 2014. – Вип. XXXII. – С. 185 – 190.
6. Малиневська В.М. З досвіду формування співочого голосу у класі М.Ф. Бровченко / В.М. Малиневська // Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. – Психолого-педагогічні науки № 2. – Ніжин. – 2004. – С. 203 – 206.
7. Самойленко Г.В. Бровченко Марія Федорівна / Г.В. Самойленко // Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=36247](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=36247) (дата звернення 16.11.2018).
8. Хоменко А.Б. Постановка голосу: навч.-метод, посіб. для

студ. вищ. навч. закл. вчителів музики шкіл різного типу / А.Б. Хоменко, В.І. Коробка, В.М. Курсон, Н.В. Крутько. – Ніжин: Вид-во НДУім. М. Гоголя, 2011. – 128 с.

### **Попудренко Ірина Валеріївна**

магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

## **ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ГАЛИЧИНИ У ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ.: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ**

На поч. ХІХ ст. західноукраїнські землі, зокрема Галичина, перебували в особливих соціально-політичних та культурно-історичних умовах.

Східна Галичина, разом з частиною польських земель, входила до «королівства Галіції та Лодомерії» з центром у Львові. В адміністративному відношенні край поділявся на 19 округів. До Східної Галичини входили: Золочівська, Тернопільська, Чортківська, Жовківська, Львівська, Бережанська, Коломийська, Станіславська, Стрийська, Самбірська округи та частина Сяноцької й Перемишльської. Очолював Галичину губернатор, який призначався Віднем.

У ХІХ сторіччі Галичина була важливим центром, як основних на той час, чисельно найбільших націй: української, польської та австрійської, так і менших національних громад, що населяли край: вірменської, єврейської, чеської, угорської, румунської та ін.

Відтак у духовному розвитку краю природно співіснували різноманітні тенденції художнього розвитку, що спрямовані були на ствердження неповторних, сутнісних сторін національної ментальності у професійному мистецтві та об'єднувались у розмаїтті впливів сусідніх культур.

На межі ХVІІІ – ХІХ ст. у Львові виникають організації, що займалися влаштуванням концертів. Так, у 1796 р. Ю. Ельснер засновує «Музичну Академію», яка мала характер музично-філармонічного товариства.

Українське національне відродження припадає на 30-ті роки ХІХ ст., що відбувалося під впливом слов'янських культур та ідей романтизму.

В регіоні на той час функціонували такі музично-освітні заклади: консерваторія Галицького Музичного Товариства (1854 р.), Львівська музична консерваторія ім. Кароля Шимановського (1902 р.), Вищий музичний Інститут (1903 р.), (відділ музикології) львівського університету (1912 р.). Рівень професійної підготовки музикантів і співаків у цих закладах був достатньо високим і відповідав європейським тенденціям розвитку мистецької освіти.

Львів по праву вважався центром музичного життя Галичини. Тут у 1776 р. був створений театр драми та опери, що сприяв вихованню музичних смаків громадян міста завдяки багатому оперному репертуару. Пізніше, з відкриттям у Львові в 1842 р. нового приміщення театру графа Скарбека, на той час найбільшого в Європі (1460 місць), значно зріс інтерес громадськості вокального та сценічного мистецтва. Окремо діяли німецька і польська сцени. Після реформи 1872 р. Львівська опера отримала статус польської.

У 1812 р. К. Ліпінський організовує симфонічний оркестр, який у літні місяці виступає у Львові. З 1826 по 1829 р. у Львові активно діє Музичне Товариство Св. Цецилії, засноване молодшим сином В.А. Моцарта – Францом Ксавером Вольфгангом Амадеєм Моцартом.

У 1838 р. було засновано одну з найзначніших музичних організацій Львова – Галицьке Музичне Товариство (ГМТ). З утворенням цього Товариства розпочався новий період у розвитку професійного мистецтва Галичини. У др. пол. ХІХ ст. виникає ряд інших музичних та співацьких товариств, зокрема, польські – «Гармонія», «Лютня», «Ехо», українські – «Теорбан», «Боян» тощо, які позитивно впливали на формування та розвиток аматорського, так і професійного вокального мистецтва.

Значну роль у культурному житті не лише Львова, а й усієї Галичини, відіграв мандрівний музично-драматичний театр, створений у 1864 р. при українському товаристві культурно-освітнього спрямування «Руська Бесіда».

Що стосується витоків вокальної освіти на Галичині, то вони відносяться до найдавніших часів. Найстарішою із львівських шкіл, де навчали співу, була «граматикальна» школа (1382 р.). Необхідно згадати і засновану 1615 р. при єзуїтській колегії бурсу, яка згодом стала бурсою музикантів, де навчання грі на музичних інструментах та сольному співові було організовано на зразок тогочасних

італійських консерваторій. Тут були апробовані форми й методи професійних занять співом в умовах навчального закладу.

Особливо гостро постала проблема професійної підготовки вокалістів в кінці 1870-х – на початку 1880-х рр. У січні 1883 р. при оперному театрі, завдяки старанням його директора Я. Добжанського, було відкрито школу оперного співу, у якій викладали відомі у Львові співаки А. Пасхаліс та А. Соувестре. Незважаючи на її короткотривале існування, у її стінах було підготовлено декілька хороших оперних співаків, зокрема В. Флоріанський та М. Фонтана.

Серед кращих вокальних педагогів Львова слід відмітити В. Висоцького, який спочатку заснував тут власну школу співу, а в подальшому, його педагогічна діяльність була пов'язана з консерваторією ГМТ.

Провідне місце у підготовці співаків також належало школі співацького товариства «Лютня», у якій викладали вищезгадані авторитетні педагоги А. Соувестре та А. Пасхаліс. У цій школі навчались М. Геллер, М. Павликів, Я. Каміллєва, М. Френкель-Нівінська, М. Козловська, А. Оконський та М. Гембажевська, що згодом удосконалювались у В. Висоцького в Консерваторії ГМТ.

Інші співацькі товариства також піклувалися про створення та функціонування шкіл співу. Так, співацьке товариство «ECHO Masierz» у 1897 р. відкрило школу сольного та хорового співу. В останні роки ХІХ ст. починає функціонувати сітка приватних співацьких шкіл, серед них: П. Стружецької, М. Праунової-Маркової, Я. Гживінської, П. Пожанковської, Я. Камільової, В. Домбровської, З. Козловської.

Приватна вокальна школа лікаря, вчителя співу, композитора, піаніста, хорового диригента В. Богданського існувала з 1880 по 1903 р. Він також був автором підручника для навчання співу та розвідки «Що таке метода співу». Внаслідок, результатом методичної та наукової роботи В. Богданського стала дисертація «Регістри людських голосів» («De registris vocis humanae»).

Педагогічною діяльністю займалися також співаки Львівської опери. Так, уроки співу у 1878 р. давали К. Боссі та В. Александрович, Ю. Шлезингер, які викладали в школі співу М. Праунової-Маркової.

В 1895 р. до педагогічної практики долучився відомий співак О. Мишуга, який заклав наукові основи вокальної педагогіки.

Відома співачка О. Любич-Парахоняк брала уроки вокалу у школі співу декламації та драматургії В. Баронча.

На початку ХХ ст. виникає досить розгалужена мережа профільних шкіл співу. Серед яких, вокальна школа А. Домбровської, П. Скарбек, В. Флоріянського, С. Ружицької, М. Шляффенберга, Марії та Софії Козловських, А. Котовічунни, І. Ружицької, І. Богус-Геллерової, С. Аргасінської-Хойновської, М. Павликів-Новаковської та оперні школи В. Флям-Пломенського й Ч. Заремби. Слід зазначити, що організація навчального процесу, програми, плани занять, визначення кількості років навчання, – все це залежало від засновника, директора-керівника, власника та педагога в одній особі, від його особистого професійного рівня компетенції, методичних засад та матеріальних можливостей.

Проте, провідна роль у підготовці професійних співаків належала Львівській консерваторії (нині Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка) – одному із найстарших музичних вишів у центральній та східній Європі.

Передісторія її створення сягає кінця ХVІІІ ст. і пов'язана із іменами вчителя Фридерика Шопена Юзефа Ельснера та молодшого сина Вольфганга Амадея Моцарта – Франца Касавера Моцарта. Як уже зазначалось, своєю педагогічною та громадською діяльністю вони заклали підвалини для організації у 1853 р. Консерваторії при Галицькому музичному товаристві.

Від 1858 до 1887 року керівником Консерваторії був учень Фридерика Шопена, видатний композитор і піаніст – Кароль Мікулі. Наприкінці ХІХ ст. Консерваторію очолив учень Каміля Сен-Санса – Мечислав Солтис.

Випускниками Консерваторії ГМТ в перших десятиріччях ХХ ст. були такі зірки світової музичної сцени, як: Адам Дідур, Соломія Крушельницька, Рауль Кочальський, Модест Менцинський, Олександр Мишуга, Моріц Розенталь та ін.

В перших роках ХХ ст. у Львові було створено ще два вищі музичні навчальні заклади: приватну Львівську музичну консерваторію ім.К. Шимановського та український Вищий музичний інститут імені М. Лисенка.

Методичні принципи педагогів – представників львівської вокальної школи формувалися на основі кращих вокальних шкіл, і, насамперед, італійської школи *bell canto*. В процесі виконавської й педагогічної діяльності збагачувався і творчий досвід викладачів. При цьому

враховувалась специфіка різних мов, а також розвивались прийоми, пристосовані до специфічних вимог польських, українських співаків чи представників інших національностей.

Як засвідчували в своїй більшості вокальні педагоги, основним недоліком значної частини молодих львівських співаків був недостатній професійний рівень володіння голосом, навіть при наявності добрих від природи голосових якостей. Цей недолік означав неправильну емісію, строкатість реєстрових переходів, нечітку дикцію, в окремих випадках манірність виконання.

Основним методом викладання у львівській вокальній школі був емпірико-інтуїтивний метод, за допомогою якого учневі прищеплювались необхідні навички у володінні «живим» інструментом. Він широко застосовувався, як відомо, у вокальній педагогіці італійської школи співу. Поряд з цим, О. Мишуга, Л. Улуханова, О. Бандрівська застосовували власні методики викладання. Вони залишили цікаву науково-методичну спадщину, теоретично обґрунтувавши методику навчання співу, яка і до сьогодні є актуальною.

Отже, львівська вокальна школа – це виконавсько-педагогічна школа, що формувалася у галицькому регіоні на основі визначеної системи навчання, виховання та освіти співаків. Як організована цілісна система вона заявила про себе вже у другій половині ХІХ ст., а її подальше становлення та розвиток відбувались протягом двадцятого сторіччя.

Сценічна майстерність співака в ХІХ – поч. ХХ ст. мала, здебільшого, певні стереотипні форми. Від співаків вимагалось розуміння стилю опери, вдумлива інтерпретація задуму композитора, творча сценічна гра та досконале володіння голосом. Добре грати означало для тогочасного оперного артиста відтворювати драматичну роль з запалом, темпераментом, натомість ліричну – з сентиментальністю.

Таким чином, у другої пол. ХІХ – першої пол. ХХ ст. на Галичині сформувалися кілька типів оперних співаків: а) виконавці, які володіли західноєвропейським репертуаром та відповідною вокальною манерою; б) виконавці, які володіли як західноєвропейським та українським оперним, так і оперетковим і драматичним репертуаром; в) виконавці, які надавали перевагу камерному репертуару.

#### **Список використаних джерел**

1. Бовсунівська Н.М. Розвиток вокально-хорової педагогіки на

Волині / Н.М. Бовсунівська // Наукова школа: центр професійної підготовки педагогічних кадрів. – Житомир, 2003. – С.325-333.

2. Вербицький Михайло і відродження української музичної культури в Галичині: тези наук, читань, присвяч. 175-річчю від дня народж. композитора М. Вербицького / Дрогоб. пед ін-т ім. Івана Франка, Всеукр. т-во «Просвіта» ім. Тараса Шевченка; відп. ред. М. Шалата, – Дрогобич, 1992. – 77 с.

3. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва: підруч. / Б.П. Гнидь. – К.: НМАУ, 1994. – 320 с.

4. Грінченко М.О. Історія української музики / М.О. Грінченко; Ухвалено музичним товариством ім. Леонтовича. – К.: Спілка, 1922. – 278 с.

5. Кияновська Л.О. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. / Л.О. Кияновська. – Т.: Астон. 2000. – 340 с.

6. Корній Л. Історія української музики / Л. Корній. Частина друга (друга половина XVIII ст.) – Київ, Харків, Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1998. – 388 с.

7. Культурологія: теорія та історія культури/ За ред. І.І. Тюрменко, О.Д. Горбула / Навчальний посібник. – Київ: Центр навчальної літератури, 2004. – 368 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.info-library.com.ua/books-text-1157.html>. (Дата звернення 14.11.2018).

8. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові / Л. Мазепа: у 2-х т. – Л.: Сполом, 2003. – Т. 1. – С. 26-29.

### **Потапов Павло Володимирович**

викладач по класу баяна Чернігівської міської школи мистецтв

## **ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ПОЛІФОНІЄЮ ПО КЛАСУ БАЯНА**

Одним з пріоритетних завдань, які постали перед сучасною вітчизняною педагогікою є завдання формування всебічно розвиненої особистості.

Проблема серйозного і послідовного вивчення баяністами поліфонічної музики – від творів старих майстрів до сучасних найрізноманітніших форм – давно назріла.



Поліфонія відкриває як перед композитором, так і перед виконавцем воістину величезні можливості. Невипадково поліфонія, її різноманітні форми, втілення в творах композиторів різних епох і напрямків, були своєрідним матеріалом значущості їх творчої майстерності. Яскравим прикладом тому можуть служити імена Вівальді, Кореллі, Баха, Бетховена, Генделя, Моцарта і ін. [1]

Слід розглядати роботу над поліфонічним твором як невід'ємною складовою системи виховання баяніста. Відомо, що ґрунтовне різнобічне вивчення поліфонічної музики відчутно позначається на професійному розвитку учня. Вивчення і засвоєння поліфонії, цієї самостійної галузі педагогічного та концертного баянного репертуару, активно впливає на музично-слухове виховання баяніста, розвиток його музичного смаку, та безперечно, на успішне опанування творів всіх жанрів баянної літератури. Отже, методично грамотна робота над поліфонією пов'язана з факторами, що вимагають від виконавця особливого музичного мислення.

Причому це залучення до високого мистецтва поліфонії має починатися з найперших кроків навчання.

Аналізуючи репертуар баяністів, зазначимо, що неодмінною і обов'язковою умовою стало включення в репертуарні програми найрізноманітніших творів поліфонічної музики. Факт відрадний і, звичайно, закономірний. Не викликає сумнівів, що поліфонія дає невичерпне багатство і розмаїття композиційних засобів і прийомів, значення яких зберігається протягом багатьох століть. Робота над поліфонічними творами розвиває у виконавця такі якості, як масштабність і глибину мислення, художній смак.

Мета даної статті – вивчення особливостей виконання поліфонічних творів на баяні.

Розвиток поліфонічного слуху, навичок багатопланової гри є одним з найважливіших завдань у вихованні учнів. Музична педагогіка підкреслює значення поліфонічного репертуару як обов'язкового і дуже важливого на всіх етапах навчання майбутніх виконавців.

Як відомо, поліфонічний склад музики, на відміну від гомофонного, має більш безперервний, наспівний характер. Як правило, в ньому відсутні періодичні рівномірні зупинки, ясні цезури, ритмічна повторність, симетричність тактів. Водночас для поліфонічної фактури характерні розбіжності цезур у різних голосах, різноманітні нашарування тим, що найкраще сприяють

безперервності музичної мови. Ці специфічні, характерні для поліфонічної тканини риси ускладнюють сприймання матеріалу і ставлять перед виконавцем цілий ряд завдань.

Найважливіша характерна риса поліфонії – наявність декількох мелодійних ліній, що одночасно звучать і розвиваються – визначає і головне завдання учнів: необхідність чути і вести кожен голос поліфонічного твору окремо і всю сукупність голосів у їх взаємозв'язку. Внаслідок цього все, що пов'язано з веденням мелодійної лінії, набуває ще більшого значення і вимагає особливої уваги педагога і учня.

Одна з основних вимог при виконанні поліфонічних творів полягає у спрямуванні на звучність окремих голосів. Не менше значення має інтонаційна виразність кожної мелодійної лінії, що зберігається і при їх поєднанні.

Турбота про виразність звучання кожного голосу іноді призводить до того, що учень не звертає достатньої уваги на отримані співзвуччя. У результаті дещо нівелюється гармонійна основа. Учень має бути зрозуміло, що в поліфонії вона створюється завдяки поєднанню мелодійних голосів.

Для розуміння поліфонічного твору і осмисленості роботи учню необхідно з самого початку уявляти собі його форму, тему та її характер, чути всі її проведення. В одному випадку учень самостійно розбереться в цьому, в інших – йому знадобиться допомога педагога.

Як і під час роботи над творами гомофонно-гармонічного складу, при розучуванні творів поліфонії слід спочатку грати порівняно насиченим звуком: повинна добре, ясно звучати вся музична тканина. Про це доводиться говорити окремо, так як учні іноді старанно виграють лише окремі протяжні звуки, вириваючи їх практично з контексту, або «показують» лише тему і на її проведеннях намагаються будувати виконання. Варто пам'ятати, що поліфонічне багатоголосся може бути по-справжньому прослухано при виявленні своєрідності всіх голосів, які повинні прозвучати повно і виразно. Лише досягнувши цього, можна уточнювати різні плани звучання, виконавський задум.

Учень обов'язково треба також уявляти собі, що порушити рельєфність звучання теми (або будь-якого іншого голосу) може, як правило, той голос, який знаходиться з нею у безпосередній близькості. Наприклад, у тісному розташуванні сопрано і альт, тенор і бас. При неувазі виконавця один з цих голосів легко може

«вклинитися» звук іншого. Побоюватися ж наповненості звучання голосу, порівняно віддаленого від теми чи іншої звукової лінії, не слід. Вони не тільки не завадять один одному, але, навпаки, дозволять краще виявити власне поліфонічність музики.

Важливо відчувати і розуміти виразність кожного голосу і при їх спільному звучанні. Це вимагає не тільки уважного вслуховування, але й цілеспрямованої роботи. Треба вміти грати на пам'ять кожен голос, що допоможе його правильному слуховому сприйняттю і виконанню. Загальне звучання поставить перед учнем завдання і тембрового виявлення звукової лінії.

Недостатньо підготовленим учням, нерідко, треба багато разів пояснювати, яке значення кожного голосу в тій або в іншій побудові, як він повинен прозвучати. Іноді доводиться порівняно довго добиватися правильного фразування, потрібного характеру звучання, чіткого виконання всіх штрихів. Велику увагу слід приділяти співучості звучання окремих голосів. У цьому часто полягає одна з основних вимог щодо виконанні поліфонічних творів.

Неправильна аплікатура призведе до великих втрат звучанні, компенсувати які іншими виконавчими «манерами» неможливо. Її специфічність у поліфонічному творі – часті підміни пальців для витримування голосів, перекладання. Спочатку це здається учневі важким і, навіть, неприйнятним. Тому, у міру можливості, треба залучати учня до спільного обговорення аплікатури або навіть самостійного визначення «тобто дати самому розставити», а потім обговорити, з'ясувати всі спірні питання і далі домагатися обов'язкового її дотримання.

До числа найбільш важливих проблем, що вимагають свого послідовного вирішення, належать питання, пов'язані зі зміною міху. Ведення міху – найважливіший засіб видобування звуку при грі на баяні. Основною передумовою досягнення зв'язності виконання звуків у їх послідовності є невпинне ведення міху. Однак безперервне ведення міху можливо лише при його однобічному русі [3].

У поліфонічній музиці, що складається з декількох мелодійно розвинених голосів, моменти синтаксичного їх розчленування не збігаються в часі. Отже, при визначенні моменту зміни міху необхідно враховувати логіку розгортання кожного голосу поліфонічної музики, уникаючи небажаних розчленувань в них. Для цього необхідно знайти і намітити місце, де проведення розчленування у всіх голосах

одночасно не внесе помітних викривлень у жоден з голосів. Результатом розчленування зазвичай є цезура.

У багатоголосих поліфонічних творах своє фразування, штрихи, свою смислову виразність зберігають уже три або чотири голоси. До цієї роботи педагоги підходять по-різному. Деякі дотримуються таких самих вимог, що і при вивченні двоголосних творів, домагаючись, зокрема, знання на пам'ять кожного голосу від початку і до кінця твору. Можливо, це в окремих випадках доцільно, але не повинно визнаватися обов'язковим.

На нашу думку, цілком прийнятним є наступний шлях роботи: учень, ознайомившись з твором, ретельно розбирає кожну його частину, виокремлюючи складні побудови, аналізуючи їх структуру тощо. Тривалий час, поки учень не опанує потрібними навичками, кожну таку побудову слід обов'язково розібрати по голосах, пограти їх окремо звичайно, такою аплікатурою, якою доведеться грати згодом, і з дотриманням всіх вказівок, що стосуються фразування, штрихів. Далі можна перейти до поєднання різних голосів і потім вже до повного багатоголосся. Таку ж роботу треба провести над наступним розділом. В подальшому розборі в чорновому варіанті пройти весь твір. Далі потрібно повернутися до того, що здається найбільш складним. Поступово до роботи будуть додаватися все нові музичні завдання.

Нерідко значні труднощі представляє заучування поліфонічного твору на пам'ять. Тут на допомогу знову повинні прийти абсолютна ясність структури твору як в цілому, так і в будь-яких розділах, можливе вичленування складних для учня побудов. Треба розібрати кожний такий епізод по голосах, можливо вивчити їх окремо на пам'ять, грати різні поєднання голосів, спробувати їх запам'ятати і потім включити дану побудову в ціле (або в його більшу частину). Чим складнішою є ця робота для учня, тим більшу участь повинен взяти в ній педагог, примушуючи деякі моменти вчити в класі, не знижуючи при цьому вимогливості.

Оволодіння поліфонією багато дає учням для музично-виконавської підготовки в цілому. Особливо значна роль роботи над поліфонією в слуховому вихованні, в досягненні тембрової різноманітності звучання, в умінні вести мелодійну лінію. Безперечно користь приносить робота над поліфонічними творами в області технічної майстерності. Так зумовлюється відпрацювання, виробляється точність, викарбовується звучання, виховується увага

до ведення міха. Причому сучасні, темброві, виборні баяни мають всі необхідні якості для повноцінного виконання поліфонії.

Одне з найважливіших завдань сучасної баянної школи – формування всебічно розвиненого музиканта-баяніста. Невід'ємною та найбільш складною частиною навчання виконавської майстерності є робота над поліфонічними творами. Цей вид роботи вимагає особливої уваги з боку педагогів уже на найбільш ранньому етапі навчання. При формуванні комплексів навичок, необхідних для виконання поліфонічних творів, найважливішою умовою є професіоналізм педагогів та виховання працьовитості учнів.

### **Список використаних джерел**

1. Власов В.П. Методика роботи баяніста над поліфонічними творами: Навчальний посібник / В.П. Власов. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. – 116 с.
2. Давидов М. А. Основи формування виконавської майстерності баяніста: підруч. для вищ. муз. навч. закл. / М.А. Давидов. – К., 1983. – 72 с.
3. Ростовський О.Я. Теорія і методика музичної освіти: Навч.-метод. посібник / О.Я. Ростовський. — Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 640 с.
4. Семенов В. Современная школа игры на баяне. Учебное пособие / В. Семенов. – М.: Музыка, 2003. – 216 с.

### **Разон Ірина Вікторівна**

викладач-методист по класу фортепіано Ніжинського коледжу культури і мистецтв імені М. Заньковецької

## **КРЕАТИВНА ПЕДАГОГІКА ЯК СУЧАСНИЙ НАПРЯМОК ВИКЛАДАННЯ У ЗАКЛАДАХ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

Відомо, що музичне мистецтво будучи частиною загальної світової культури, одночасно виступає складовим елементом пізнання світу і специфічною формою естетичної діяльності. Воно за своєю природою багатofункціональне і по відношенню до людини є інструментом самопізнання, засобом спілкування, джерелом насолоди.

Не випадково, що в усі часи музичному вихованню суспільство приділяло особливої уваги. Існуюча сьогодні система музичної освіти

склалася досить давно і базується на визнаних у світі традиціях музичної культури.

Аналіз сучасних програм мистецької освіти показав, що в більшості з них відмічені лише деякі технологічні аспекти розвитку креативності. Все це вказує на необхідність розробки педагогічної технології музичної освіти молодших школярів, що забезпечує розвиток креативності дітей і якість їх музичної освіти. Саме на створення ефективної методики музичного навчання дітей були спрямовані зусилля педагогічної теорії та практики другої половини ХХ століття. Розглядаються питання, як досягти такого результату навчання, щоб учень після завершення навчання в школі став сам розвиватися далі, як сформувати і розвинути його пізнавальні інтереси в музичному мистецтві. Багато проблем навчання дітей, поставлені в останні десятиліття ХХ століття, тільки зараз почали знаходити рішення. Це навчання дітей, які не володіють яскраво вираженими музичними здібностями, проблеми формування творчих здібностей і самостійності в процесі навчання.

Завдання загального музичного виховання актуалізувало перед педагогами необхідність зміни методів музичного навчання. Як правило, майже кожна дитина, при вступі до закладу мистецької освіти, має досить чітку мотивацію до навчання. Їй подобається музика, і вона хоче навчитися грати. В процесі навчання вона повинен отримати знання для реалізації мети – засвоїти необхідні уміння, навички і знання. Однак, навчання виявляється досить важким і не дуже приємним заняттям, тому інтерес до музики поступово зникає. Виникає негативна тенденція, при якій учень навчається, а не розвивається. Зазвичай розчарування у своїх здібностях виникає у учнів к 4-му класу, коли, за статистикою, відбувається значний відсів з музичних шкіл (шкіл естетичного виховання). Як підкріпити і підсилити інтерес до музичної діяльності в процесі занять? Це питання вирішує система методів, спрямованих на активізацію пізнавальної діяльності учня при засвоєнні всього комплексу знань, умінь і навичок. Саме тому на перший план у життєвому просторі молодого покоління виходить креативність.

Творчі особистості цінуються, а характерні якості креативності перебувають на перших позиціях у резюме осіб, які прагнуть працевлаштуватися. Але як навчити цим методам? Відповідь одна: За допомогою креативної педагогіки. Що ж таке креативна педагогіка? (Creatio – лат. Створення). Креативна педагогіка – це насамперед

педагогіка партнерства, де вчитель не навчає, не нав'язує своєї думки, а надихає та ділиться – усім, що любить сам, чим безмежно захоплений, в чому сам постійно розвивається. В креативній педагогіці важливий кожен, і кожна ідея має право на втілення.

Без сумніву, робота педагога – це, в першу чергу, духовна праця і спроба впоратись з самим собою. Навчати когось не проста справа, навіть якщо людина досконало володіє своїм ремеслом. Чому ж саме зараз питання освіти постало ребром не тільки в питаннях організації навчального процесу та його ідейної концепції, а й в роботі самих викладачів?

Це все пов'язано з тим, що час диктує нову сонорику і ритм, до яких потрібно просто адаптуватись, і шлях цей не тільки зовнішній (пізнання нових креативних течій і технік), а й внутрішній.

Нам потрібно змінити власну думку, власне мислення, власну філософію, власне ставлення до себе і своєї діяльності. Суспільство потребує більшої кількості творчих людей. Поява і зростання, так званого, творчого класу (від англ. «Creative class») є реальністю. Саме тому з'являється креативна педагогіка як педагогіка, яка прагне до виховання творця (творчої людини), здатного впоратися з постійно зростаючою складністю життя і прискореним розвитком суспільства.

Зміна умов педагогічної діяльності вимагає від педагога освоєння нових шляхів музичного виховання, серед яких головне місце повинні займати розвиваючі методи навчання. У своїй роботі ми ставимо за мету допомогти педагогу в освоєнні основних напрямків методики навчання в класі фортепіано. Одне з важливих завдань педагогіки полягає у застосуванні нових методичних ідей на практиці.

Зміст музичних занять базується на сучасних наукових підходах до творчого освоєння музичного мистецтва, адекватних самій музиці і закономірностям психічного розвитку дітей. Залучення дітей до творчої музичної діяльності передбачає ігрову і проблемну стратегію педагогічного процесу з використанням педагогом традиційних та інноваційних форм, методів і засобів розвитку креативності. При такому підході до конструювання педагогічного процесу формуються конкретні способи творчої діяльності, створюється ситуація успішності, за рахунок реального проживання учнями себе в мистецтві. Слід зазначити досить поширену думку, що здатність до творчості – Божий дар, і тому навчити творчості неможливо.

На нашу думку, творчості можна і потрібно вчити з дитинства (з'явився навіть сумний жарт, що творчий фахівець – результат браку існуючої системи освіти). У такий спосіб учень-студент орієнтований на самостійний пошук, а не на запам'ятовування і відтворення; викладач відмовляється від проходження напрацьованих шаблонів і працює в ситуативному режимі. Освіта за цією технологією перестає бути тільки діяльністю навчання, що протікає в закладах освіти, в спеціально організованих умовах, а стає обов'язковим процесом продуктивної діяльності, що здійснюється протягом всього активного життя особистості, тим самим виступаючи як форма безперервної освіти особистості.

Другий змістовний аспект полягає в усвідомленні учнями узагальненого образу музиканта в єдності трьох видів діяльності (сприймання, виконання, творчість). Створюючи проблему народження музики, важливо звернути увагу на те, що всі ці три види діяльності існують в кожній дитині, і що всі вони народжені життям. Композитор, створюючи музику, слухає життя і, переосмислюючи, втілює її в художніх образах. Виконавець намагається почути життя в композиторському творі, а слухач – пізнати життя через твір написаний композитором і виконаний виконавцем. Таким чином, саме життя, її слухання є тією ланкою, яка зв'язує композиторську, виконавську та слухацьку діяльність. Безумовно, процес становлення творчої свідомості складний і тривалий, однак визначити рух в даному напрямку необхідно якомога раніше. Передумови залучення дитини до проблеми створення художнього образу закладені в здатності дітей до символізації (заміні одного іншим) в дитячій грі.

Поглиблення механізму художності через звернення до символізації в ігровій діяльності – один із значущих напрямків початкової музичної освіти. На уроках музичного мистецтва важливо не тільки звернути увагу на те, що музика відображає життєві явища в узагальненому вигляді через художній образ, але також оцінює ці явища з позицій моральності і краси. Музика відображує навколишнє життя лише на філософському рівні, у такий спосіб посилюючи наші почуття і думки.

Представляючи негативний (або позитивний) художній образ, важливо мати на увазі протистояння за змістом сутності життя, яке і зумовило появу даного способу, організовуючи, у такий спосіб, мислення-переживання як процес зіткнення оцінок, стимулюючий до морального вибору.



Відтак, сучасні підходи до розвитку музично-художньої освіти включають:

- створення художньо-орієнтованої педагогіки розвитку;
- виявлення мотивуючої функції мистецтва в становленні творчої особистості;
- створення педагогічної технології музично художньої освіти, що забезпечує розвиток креативності та якості музичної освіти;
- введення проблематизації знання як засобу прилучення дитини до музики і як умова забезпечення діяльнісного підходу на уроках музичного мистецтва;
- поглиблення механізму художності через звернення на уроках до символізації.

Існує безліч прийомів, педагогічних напрацювань і просто прекрасних ідей для того, щоб познайомити дитину зі світом музики. Дмитро Кабалевський, Золтан Кодай, Карл Орф, Шінічі Судзукі – імена видатних музикантів, які жили в різний час у різних точках світу. Але всі вони зробили великий внесок в систему музичної освіти і багато в чому трансформували її. Завдяки педагогам-новаторам навчання музиці перестало бути привілеєм лише «обраних» і «обдарованих», тепер воно стало доступним для всіх. Музичне виховання, на думку Карла Орфа, не повинно обмежуватися розвитком слуху, ритму, слуханням музики, навчанням співу або гри на музичних інструментах. Методика музичного виховання Карла Орфа спирається на широке використання музичного фольклору і розвиток творчої ініціативи.

У сучасному світі, що швидко розвивається, великої актуальності набуває питання гармонійного розвитку особистості: як допомогти дитині бути щасливою, реалізуючи у житті свій природній творчий потенціал, та відчувати красу навколишнього світу й радіти їй? Одним із способів реалізації є творче музикування, що є можливістю отримання багатого досвіду у зв'язку з музикою – досвіду руху і мови, як про основу музики; досвіду слухача, композитора, виконавця і актора; досвіду спілкування, творчості і фантазування, самовираження і спонтанності, досвіду переживання музики як радості і задоволення.

К. Орф зазначав, що музичне виховання – це виховання творчої особистості. Він вважав, що для цього немає надійнішого шляху, ніж уроки імпровізації, тому зробив акцент на розвиток уяви,

незалежності мислення, вміння винаходити нові незвичайні шляхи розв'язання проблем, які постають. Тут розвивається та особлива і необхідна людині якість, яку можна назвати імпровізаційністю.

Аналіз педагогічної спадщини Золтана Кодая дає змогу виокремити основні принципи та положення його системи музичного виховання:

- кожній дитині необхідно прищеплювати любов до музики через музичні заняття;
- музичну освіту мають здобувати не лише майбутні професіонали-музиканти, а й аматори – ті, хто відвідуватиме музичні концерти;
- мета музичної освіти-набуття музичної грамотності.

Впровадження у роботу з дітьми основних принципів та методів системи музичного виховання Золтана Кодая, орієнтованої на масове музичне виховання, дасть змогу педагогу з музики розширити музичну грамотність дітей з акцентом на національну інтонаційно-ладову та метро-ритмічну основи, гармонійно та послідовно розвивати не лише музикальність дітей, а й їхню загальну культуру.

Головною метою музичного виховання Шінічі Сузукі вважав не виховання професійних музикантів, а максимальний і різнобічний розвиток усіх потенційних можливостей, дарованих дитині природою. Шінічі Сузукі був переконаний у тому, що творчі здібності – вроджений дар, їх можна розвинути у кожної дитини, адже потенціал кожної дитини необмежений.

Методика музичного виховання японського педагога, спрямована на формування таланту, на поступовий і, одночасно, інтенсивний розвиток музикальності, тобто комплексу спеціальних музичних здібностей. Серед них, зокрема: емоційна чутливість до музики, музичний слух, відчуття ритму, музична пам'ять, уява. На думку Шінічі Сузукі, важливе значення для успішності занять має постійна і тісна співпраця батьків і дитини у процесі навчання. Замість поширеної у західноєвропейській традиції пари «вчитель-учень», у системі Шінічі Сузукі утворюється тріада – «педагог-учень-батьки».

Система музично-ритмічного виховання Еміля Жака Далькроза передбачає: ритмічну гімнастику, сольфеджію, музично-пластичні імпровізації. Еміль Жак Далькроз вважав, що часте використання однієї й тієї самої музики унеможливорює спонтанні, індивідуальні прояви рухової активності, а відтак, сприяє утворенню штампів

рухових форм емоційного відгуку на знайому музику. Тому в основі його педагогічної системи – імпровізація як метод осягнення музики та музичного виховання .

Суспільство сьогодні робить акцент на розвиток людини мислячої, але при цьому її тонка чуттєвість, емоційність не береться до уваги, нівелюється. В епоху тотального технічного прогресу, Інтернету, засилля мультимедійних засобів навчання, молодь втрачає дещо цінне та незамінне – чуттєве сприймання явищ навколишньої дійсності. Постійне накопичення знань, які дає школа, засвоюються учнями безсистемно, без розуміння їхньої ролі та значущості в подальшому в житті. В результаті, на певному етапі навчання, учень стикається з проблемою вибору – що саме потрібно йому з усього об'ємного пласту інформації – а що ні. Цей переломний момент настає в підлітковому віці – в той час, коли проблема вибору подальшого шляху вперше серйозно цікавить учня.

Педагогічні концепції провідних майстрів педагогіки мають стати допомогою у такому важливому напрямку музичного виховання, як дитяча творчість. Саме творчий процес навчання за принципом «від простого до складного», різні види спільних досліджень, що ведуть до імпровізації, поєднання музики, руху, слова, малюнка (музична казка, інсценування), пріоритетне виховання почуття ритму, висока рухова активність, змога грати на музичних інструментах без попереднього навчання, використання музичного фольклору, музичне виховання, що сприяє розв'язанню низки комутативних та соціальних завдань та систематичне використання творчих завдань у музичному вихованні відкриває широкі горизонти для творчого розвитку не лише дитини, а й дорослого. Тому педагогам варто не приховувати власні творчі прояви, а експериментувати. Головне, щоб ця креативність випромінювала добро, дарувала радість і задоволення іншим. Аналіз життєвого шляху видатних творців все більше призводить дослідників до висновку про те, що праця, здатність до навчання і захопленість своєю справою грають більш важливу роль, ніж власна обдарованість. Креативність – це лише чинник особистості, що зовсім не гарантує її успіх, але, за певних умов, вона може призвести до грандіозних досягнень. Тому не варто розділяти поняття (особистість, креативність, творчість), а необхідно знайти шляхи їх взаємодії та гармонії.

Отже, сучасний педагог під час музичного виховання дітей має не просто використовувати вже складені прийоми і методи, вдалих

світовий досвід, а й намагатися свідомо і грамотно синтезувати кращі ідеї та створювати свою власну методику. Адже найліпший педагог – той, що уміє творити!

### **Список використаних джерел**

1. Баренбойм Л.А. Шлях до музикування / Л.А. Баренбойм. – Л.: «Радянський композитор», 1979. – 272 с.
2. Латишев О.Л. Педагогічні проблеми сімейного музичного виховання дітей: дис. канд. пед. наук / О.Л. Латишев. – Калуга, 2002. – 158 с.
3. Матвеева Л. Роль сім'ї в організації процесу музичної освіти дитини / Л. Матвеева // Мистецтво та освіта . – 2002. – № 4. – с. 40–45.
4. Фейгін М. Індивідуальність учня та мистецтво педагога / М. Фейгін. – М.: Музика, 1985.
5. Ципін Г.М. Розвиток учня – музиканта в процесі навчання гри на фортепіано / Г.М. Ципін. – М.: МГПІ, 1975. – 107 с.
6. Гуманістичні орієнтири мистецької освіти: Матеріали III Міжнар . наук.- практ. конф., 22-24 квіт. 2009 р., Київ / Ред. О.П. Щолокова. – К., 2009. – 256 с. – (Наук. часоп. Нац. пед. ун-ту ім. М.П. Драгоманова. – Сер. 14. Теорія і методика мист. освіти; Вип. 7 (12)).
7. Проблеми мистецької освіти: Типологічні критерії та науково – методична розробка. Інститут культурології Академії мистецтв України; авт. кол.: О.І. Безгін (кер. авт. колективу), Г.Є. Бернадська, І.С. Кочарян, О.І. Дацко, О.Ю. Успенська. – К.: СПД Голосуй, 2008. – 400 с.

### **Сапожнік Ольга Василівна**

кандидат педагогічних наук, доцент,  
докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

## **ЦЕРКОВНИЙ СПІВ ЯК ФЕНОМЕН ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОГО ПРАВОСЛАВ'Я (XI-XVIII СТОЛІТТЯ)**

В історичній ретроспективі співочого мистецтва України особливе значення має православний церковний спів, який інтегрує вітчизняну музичну культуру від стародавнього до нового часу.

З моменту свого виникнення традиція давньоруського церковного співу київської генези була безперервною: то посилюючись, то слабнучи, вона постійно відроджувалася й набувала в різні культурно-історичні епохи нових якостей. Дослідження релігійної, сакральної церковної музики в Україні репрезентовані у працях Б. Жулковського, О. Зосім, Н. Сиротинської, В.Снитіної, О. Шевчук, Л. Терещенко-Кайдан та ін. Проте, проблема впливу церковної музики українського православ'я на становлення культурної ідентичності нації, питання взаємозв'язку церковної музики (співу) та національної «душі» культури на даний час розкриті не повною мірою і актуалізуються сучасною релігійною ситуацією.

У культурології проблема церковного співу, як феномену націєгенезису, потребує концептуального осмислення в категоріях духовної культури та культурної ідентичності. Це стає можливим в рамках розгляду художньої специфіки жанру, її обумовленості впливами візантійської та західноєвропейської культур, а також накопиченням власного досвіду сакральної музичної культури, який репрезентує особливості православної ментальності. Феномен церковної музики сьогодні варто розглядати не тільки як певний жанр в музичному мистецтві, а й як специфічний спосіб духовного засвоєння і емоційно-образного відображення релігійної картини світу, що породжує своєрідні етноментальні й загальнонаціональні принципи художнього мислення та культурної ідентифікації.

Мета статті – розкрити сутність та історію церковного співу в Україні як феномену духовної культури православ'я і одного з джерел культурної ідентифікації нації.

Серед основних завдань даної статті є аналіз джерельної бази та ступеню опрацювання поставленої проблеми в науковій літературі, узагальнення теоретичних, зокрема мистецтвознавчих та культурологічних підходів щодо її дослідження, з'ясування деяких особливостей історичного розвитку українського церковного співу та його впливу на національно-культурну ідентичність.

Окремі українські дослідники (О. Кошиць, П. Маценко) трактували церковний спів давньої України як першоджерело старого знаменного співу Київської Русі. Іншими українськими вченими монодичний церковний спів згадується дотично до різних явищ співочої культури (Г. Васильченко-Михно, Л. Корній, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський), або у зв'язку із загальним оглядом історії української музики (о. П. Бажанський, М. Грінченко,

Б. Кудрик, М. Антонович, О. Шреєр-Ткаченко, М. Боровик, Л. Корній).

Витоки церковного співу в давньому Києві сягають часу офіційного прийняття в Русі-Україні християнства – кінця X ст., а можливо й IX ст. – часу появи в Києві перших християнських церков. Якщо спочатку опорою для старокиївського співу була греко-візантійська традиція та співочий досвід охрещених раніше слов'ян (болгари, македонці, морави), то впродовж століть він набув самобутніх музично-естетичних рис, пов'язаних з культурною самоідентифікацією. Добре помітною є стилістична окремішність українських наспівів, зафіксованих у перших збережених нотолінійних ірмолоях кінця XVI ст.

Упродовж XVII-XVIII ст. ряд монодій, або ірмолоїв отримує нову для того часу назву – «Київського наспіву» (за термінологією О. Шевчук, Б. Жулковського). Київський наспів поширюється в Україні й Білорусі, а з середини XVII ст. – і в Росії (Київський распѣв), де фіксується як у знаменних, так і в нотолінійних збірках, в одноголосому й багатоголосому вигляді (за В. Медушевським) [5, С. 52]. Нині цей наспів широко застосовується в українській православній церковній практиці у богослужінні (особливо у вигляді хорових обробок – анонімних та композиторських, наприклад: А. Гнатишина, О. Кошиця, М. Леонтовича, С. Людкевича, К. Стеценка та в аранжуваннях: А. Гноєвого, прот. І. Заяця, архім. Ніканора, о. В. Семанцо) а також, поступово, входить до світової концертної практики.

Поява такої форми богослужбового співу як «київський наспів» в музичних (нотних) рукописах православної церкви XVII ст. належала до новацій тогочасного Барокового періоду, якому були властиві постійні зміни і пошуки в сфері культури. Духовним та релігійно-естетичні особливості тієї епохи відзначаються в багатьох працях – як історичних і культурологічних (Г. Вагнер, М. Грушевський, Д. Лихачов, митр. І. Огієнко, В. Піщанська, І. Франко, та ін.), так і спеціальних духовно-музичних (М. Бражников, Н. Герасимова-Персидська, Т. Владишевська, о. І. Вознесенський, Ю. Келдиш, Л. Корній, І. Лозова, о. В. Металлов, о. Д. Разумовський, Н. Серьогіна, С. Скребков, М. Успенський С. Фролов, О. Цалай-Якименко, Б. Шиндін, Ю. Ясіновський, та ін.).

Серед багатьох проблем розвитку музичного мистецтва XVII-XVIII ст. проблема самобутності церковного співу у стилі Київського

наспіву викликала постійний інтерес – як у ХІХ, так і в ХХ ст. Найбільше вона досліджена, свого часу, російськими науковцями (в аспекті зіставлення його з руським «знаменним розспівом») і отримала вкрай суперечливе розв'язання. Діапазон інтерпретацій автентичності православного церковного співу коливається від визначення його окремих самобутніх рис (о. І. Вознесенський) та визнання національних особливостей його стилістики (С. Скребков) до твердження про ідентичність пізніх зразків самобутнього церковного співу України і знаменного розспіву (М. Потулов, о. В. Металлов) та констатації його залежності від знаменного (А.В. Преображенський).

Традиційний вітчизняний церковний спів під впливом духовної практики ісихазму [8, С. 5] набрав аскетичної забарвленості, втіленої у низці тілесних та психологічних загартувань, об'єднаних канонам піднесеної, урочистої, співаної «ангельської» молитви. Але ще до поширення візантійських канонів церковної музики прадавня Русь-Україна володіла самобутніми надбаннями дохристиянської співочої культури дохристиянського періоду. Православний церковний спів в Україні постійно співіснував з пісенними та вокально-виконавськими набутками багатовікового народного мелосу. Унаслідок інтонаційних синтезів церковний спів набирав статусу національно-музичного явища, вбираючи у себе елементи етногенотипу культури, ментальності та способу мислення, які складають так звані «ідентифікатори» духу нації [1, С. 15].

Як відомо, з середини ХVІ ст. починається активізація генеральної зміни художньої системи в музиці. Процес трансформації музичної мови обумовлений синтезом різних культурних традицій: зміцненої кирило-мефодіївської («руського» ірмологійного співу); трансплантованої новогрецької та балкано-слов'янської; запозиченого латинського багатоголосся (як простих його форм, так і «фігуральних», концертних); нових протестантських співів — побожних пісень-кантів і псалм, що призначалися для виконання самими парафіянами. Всі ці художні інновації адаптувалися до піснеспівів українського православ'я на ґрунті місцевої фольклорної традиції. Так формувалося нове церковно-музичне мистецтво України, де щільно взаємодіяли конфесійні та фольклорні жанри, давні та нові форми і стилі на ґрунті барокової інтеграції слов'яно-греко-латинських культур. Саме інтеграція цих культур в Українському Бароко збагатила культурну ідентифікацію як в освіті

(Острозька і Києво-Могилянська академії), так і в мистецтві (архітектура, іконографія, література, музика).

Водночас, стрижневим чинником культурного процесу в Україні й Московському царстві до початку XVIII століття залишалося православ'я. Тому й типологія української та російської культур Барокової доби, так чи інакше, залежала від специфіки місцевих догматичних та обрядових особливостей зазначеного конфесійного напрямку у християнстві та його музичної культури. Релігійна свідомість та її церковно-музична складова безпосередньо визначала характерні риси українського менталітету, впливала на процеси націє- та державотворення.

Становлення української державності передбачало її самоідентифікацію на засадах православної віри, що вимагало нової генерації священнослужителів – добре освічених, енергійних та всебічно підготовлених до виконання пасторських обов'язків. У культовому відношенні українське православ'я запровадило обов'язкові літургійні правила й, подібно до польської, чеської та інших церков, націоналізувалося. Останнє означало додаткове вшанування власних святих, піднесення культу регіональних реліквій та ікон, використання місцевого прохристиянського фольклору, яке наповнювало живим змістом повсякденну релігійну свідомість. Реформування православної церкви, на відміну від «старообрядництва», зумовило появу поборників гуманістичних світоглядних цінностей в синтезі релігії, філософії, мистецтва (свт. Петро Могила, архієп. Лазар Баранович, митр. Іоанн Максимович, архієп. Іоанікій Галятовський, архієп. Феофан Прокопович та ін.). Музика була обов'язковою частиною духовної освіти та храмової дії як «синтезу мистецтв» (о. Павло Флоренський).

Домінуюче місце у церковно-музичній практиці посів старокиївський «знаменний спів», позначений спільністю та відмінністю з візантійською церковною музикою. Візантійсько-православний канон будувався на визначальності принципу духовності в художньо-образному відображенні сфери трансцендентного. Приймаючи грецький варіант християнства, Київська Русь запозичила і властивий «візантинізму» пріоритет емоційно-естетичної сфери в духовній культурі через втілення божественної гармонії прекрасного. Крім того, візантійський церковний спів був винятково вокальним – з нього повністю виключалися інструментальні елементи, які, на думку Отців



Церкви, сприяли розсіянню розуму віруючої людини. Остання повинна була постати перед Богом як «внутрішня людина», в усій утаємниченості свого серця, зокрема, через ісихастську молитву. Тому, за православними канонами церковного співу, у ньому неприпустимі театральні дії, а також різкі рухи й вигуки, що стоять на заваді зосередженості у тихій молитві серцем. Церковний спів а capella саме й сприяє досягненню такого молитовного стану, що пропагується українськими ченцями – від прп. Антонія Печерського до прп. Паїсія Величківського.

Інтенсивна міжкультурна діалогічність у добу Бароко зумовила динамічне проникнення багатоголосся в український церковний спів. Знаходячи усе більше число прихильників серед православних українців, воно не витіснило цілком монодійної традиції, яка залишалася досить розповсюдженим видом церковного співочого мистецтва. Багатоголосся впроваджувалося у співочу практику і свідомість людей поступово через рядковий і, пізніше, партесний спів.

У розвитку цього церковно-музичного процесу рельєфно простежується два етапи й відповідні їм типи багатоголосного співу: 1) *рядковий*, інтонаційною основою якого залишаються знаменний і демествений розспіви; і 2) *партесний*, що базується на якісно нових принципах гармонійного мислення і мелодиці неканонічного типу.

Упродовж XVIII століття розвиток професійного музичного мистецтва відбувався шляхом еволюції й адаптації багатоголосного церковного співу, основу якого складав партесний концерт. Драматургічні особливості останнього засвідчують успадкування й творче переосмислення попередніх здобутків української та західноєвропейської музики: від народнопісенного фольклору до церковних монодій. Створюючи українську партесну музику, митці засвоїли композиторську техніку так званого «концертуючого» стилю західноєвропейської та польської церковної музики, адаптуючи її до національної музичної мови та інтонаційного мислення. Так зберігалася музична самосвідомість народу.

Крім того, межа XVII й XVIII ст. позначилася інтенсивним впливом на українську церковну музику російської та західноєвропейської композиторської шкіл. У порівнянні з історично попередніми візантійськими традиціями бароковий гуманізм і просвітництво принесли нове бачення людини та її місця у світі й

суспільстві. Церковна музика у контексті релігійної самосвідомості актуалізувала нову стилістику культури, пов'язану з духовною життєдіяльністю та самоідентифікацією нації. Доба Бароко сприяла появі нових тенденцій та особливостей українського церковного співу. Якщо емоційна забарвленість давньоукраїнської церковної монодії характеризувалась спокоєм, епічною величавістю і споглядальністю, то партесний спів сповнений динаміки та контрастів. Важливе місце у партесній музиці посіла також сумно-лірична наспівність, наближена до народно – побутового жанру «плачів».

Перехід до класицизму у вітчизняній музичній культурі XVIII століття позначився передусім духовними концертами Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя.

Отже, варто зазначити, що джерелознавчий аналіз проблеми культурно-історичного феномену православного церковного співу України XI-XVIII століть дає підстави для постановки питання впливу релігійної свідомості та церковно-музичної практики на становлення та утвердження культурної ідентичності нації. Це викликає необхідність збереження самотнього українського церковного співу в сучасних православних церквах, які є релігійною основою духовного життя і християнської самосвідомості людей.

#### **Список використаних джерел**

1. Демчук Р.В. Ідентифікаційні поняття культурології / Р.В. Демчук // Культурологія: Могилянська школа / під ред. М.А. Собуцького. – К.: Вид. Ол. Філюк, 2018. – С. 3-45.
2. Зосім О.Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. – Київ: НАКККіМ, 2017. – 328 с.
3. Історія української естетичної думки: монографія / за ред. проф. В.А. Личковаха. – К.; 2013. – 386 с.
4. Корній Л.П. Історія української музики / Л.П. Корній. – К., Х., Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1996. – Ч. 1: Від найдавніших часів до середини XVIII ст. – 314 с.
5. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки: Учебное пособие в двух частях / В.В. Медушевский. – М. : Композитор, 2014. – 632 с.
6. Панько О.І. Проблеми поширення християнства в Київській Русі у спадщині І.Огієнка / О.І. Панько // Історія релігій в Україні: Матеріали ІХ-ї міжнародної конференції. – Львів, 1999. – Кн.2. – С.35-38.

7. Снитіна В.О. Розвиток духовної музичної культури в контексті українського ренесансного гуманізму / В.О. Снитіна // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць: Наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. 14. – Рівне: РДГУ, 2008. – С.6-10.

8. Усікова Л.С. Естетичні транспозиції ісихазму в мистецтві Київської Русі / Л.С. Усікова: Автореф. дис...канд. філос.н. – К., 2016. – 20с.

9. Шевчук О.Ю. Київський наспів у контексті церковно-монодичного співу України та Білорусії XVII – XVIII ст. / О.Ю. Шевчук: дис. ... канд мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. – К., 1999. – 225 с.

### **Синиця Оксана Петрівна**

викладач фортепіано Ніжинського коледжу культури і мистецтв  
імені М. Заньковецької

## **КУЛЬТУРНЕ ЗНАЧЕННЯ ВІДРОДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА**

Сьогодення і планування майбутнього неможливо уявити собі без розуміння минулого, відкриття його забутих сторінок, до яких, з повним правом, можна віднести творчість українського композитора-романтика першої половини ХХ століття С. Борткевича (1877 – 1952).

Вивчення творчих здобутків цього композитора є надзвичайно важливим для визначення пріоритетних напрямів подальшого розвитку української музики на сучасному етапі. Актуальним завданням є відродження і популяризація музичної спадщини С. Борткевича. Він, як і багато наших співвітчизників, за роки встановлення радянської влади, був вимушений залишити свою Батьківщину. Доля творчої спадщини С. Борткевича є типовою для представників вітчизняної художньої інтелігенції. Ім'я цього композитора «потрібно було забути» в колишньому СРСР і тільки зараз почалося тріумфальне повернення його творів в Україну.

Метою дослідження є з'ясування і висвітлення процесу відродження та популяризації творчої спадщини С. Борткевича

українськими музикознавцями і виконавцями, щоб визначити місце, роль та значення цього митця в історії і сучасності української музики.

За життя, С. Борткевич мало хвилювався про збереження своїх творів, тому деякі твори безслідно зникли під час війни 1939 – 1945 рр. Завдяки голандському піаністу Гуго ван Далену вдалося зберегти Автобіографію композитора, листи, рукописи окремих творів, видані партитури. Після смерті Г. Далена члени його сім'ї передали всі документи і ноти у спеціальний архів в НМІ в Гаазі. Гуго ван Дален протягом багатьох років пропагував музику українського композитора в Європі, навіть в СРСР. Після смерті Г. Далена 1967 року популяризатором творчості стала його учениця – Г. Мулголанд.

Майже після двадцяти років по смерті композитора, музикознавець Р. Фельдманн визнала доцільним дати короткий огляд творчості С. Борткевича у статті, розміщеній у випуску *Musik des Ostens* в 1971 році. Ця наукова стаття, як і публікація Автобіографії сприяли відродженню імені С. Борткевича в сучасній музичній культурі, залученню уваги до музики композитора з боку виконавців.

Українська музикознавча думка про С. Борткевича представлена досить обмежено. Короткі біографічні відомості містяться в «Енциклопедії Сучасної України» (2004). В «Мистецтві України» (1995), у статті О. Кононової найбільш повно представлена біографія композитора до 1920 року, відмічено час гастролей у Харкові [2, С.241]. У доповненому вигляді ця інформація про С. Борткевича розміщена в монографії О. Кононової «Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX ст.» (2004) [3].

Ім'я С.Борткевича, з короткими відомостями про нього, поміщено у брошурі музикознавців В. Кравець і О. Машути «Сторінки історії музичної освіти у Харкові» (2003). Про С. Борткевича, як кращого учня А. Бенша, згадується і в праці Н. Кашкадамової «Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя» (2006) [1].

Сьогодні про появу активного інтересу до творчості українського композитора свідчать концертна виконавська практика та музично-критичні відгуки. Подвижником процесу відновлення історичної справедливості став заслужений діяч мистецтв України, художній керівник і головний диригент Чернігівського симфонічного оркестру "Філармонія" М. Сукач, зусиллями якого здійснено ряд прем'єр музики С. Борткевича в різних містах України. Так, прем'єра Першого фортепіанного концерту в Україні відбулася в травні 2000 року. Прем'єра Першої симфонії «З моєї Батьківщини» відбулася в

Україні в середині травня 2001 року. Про цю подію написав київський журналіст В. Циганков у газеті «День» (№ 83, 15 травня 2001 р.) [5] і отримав вдячний відгук з Нідерландів. Завдяки цій публікації доктор Ваутер Калкман [7] запропонував першому виконавцеві творів С. Борткевича в Україні партитури Концерту № 3 «Крізь терни до зірок» для фортепіано з оркестром і «Російська рапсодія» для фортепіано з оркестром.

Доктор філософії Бомбейського університету в Канаді Багван Тадані [6] вже 30 років займається дослідженням творчості українського композитора, за його висловом «останнього романтика». Завдяки його ентузіазму, а також турботам піаніста М. Сука і диригента М. Сукача, було віднайдено і повернуто в Україну основні оркестрові твори: три фортепіанні концерти, концерт для віолончелі, концерт для скрипки, увертюру до опери «Отелло».

Так, завдяки інтернаціональному пошуку, Україна повернула собі ім'я та спадщину С. Борткевича. Другий фестиваль класичної музики «Сіверські музичні вечори» (2002) був приурочений до 125-річчя від дня народження С. Борткевича. М. Сукач написав книгу про нього, яка називається «Сергій Борткевич – партитура життя».

Як позитивну тенденцію в розвитку вітчизняної музикознавчої думки про С. Борткевича, відзначимо включення твору композитора «Музичні картинки за казками Г. Х. Андерсена» в матеріал кандидатської дисертації А. Булкіна і спеціальний розгляд Першої симфонії композитора в дипломній роботі І. Лісової [4].

М. Сукач ініціював проведення у 2017 році Міжнародного музичного фестивалю «Борткевич в Україні». Відбувся цикл концертів, який охопив усі напрямки творчості композитора. Це були програми і фортепіанної, камерної, вокальної і симфонічної музики.

Лінію популяризації музики композитора продовжив проект «Per aspera ad astra», який відбувся у березні 2018 року. Його мета не лише унікальна презентація трьох фортепіанних концертів композитора впродовж одного вечора, а й репрезентація міжнародної співпраці відомих піаністів сучасності Є. Левкувича (Україна), А. Сольдано (Італія), П. Гінтова (Україна/США) та Національного симфонічного оркестру України (диригент В. Жадько).

Видатний італійський піаніст А. Сольдано опублікував у 2015 році єдину в світі монографію про композитора «Il confine dell'Inngano. Sergei Bortkiewicz» і випустив компакт-диск з фортепіанними творами.

У грудні 2017 року Є. Левкувич, у співпраці із Т. Калугіною та І. Ушаньовою, зробив записи вокальних та скрипкових творів С. Борткевича для телеканалу «Культура» Національної телекомпанії Україна. Український піаніст, який нині проживає у США, П. Гінтов грає цілі програми з творів С. Борткевича, у 2017 році записав CD-альбом з музикою композитора.

На нашу думку, слід було б підняти на вищий щабель перевидання усіх збережених і віднайдених, на сьогодні, творів С. Борткевича, які стали б доступним для виконавців і потрапили б до кожної бібліотеки. Як продовження цієї справи, – зібрати комплект якісних звукозаписів творів цього митця й розповсюдити їх у вигляді компакт-дисків та через мережу Інтернет. Відновлення зневаженої справедливості належить до обов'язків нашого покоління і мусить бути виконане.

### Список використаних джерел

1. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя: [підручник] / Н. Б. Кашкадамова. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 608 с.
2. Кононова О. В. Борткевич / О. В. Кононова // Мистецтво України: енциклопедія / відп. ред. Кудрицький А. В. – К., 1995. – Т. 1. – С.241-242.
3. Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX століття / О. В. Кононова. – Харків : Основа, 2004. – 176 с.
4. Лисовая И. А. Симфонизм С. Э. Борткевича в его преемственности с отечественной музыкальной традицией (на примере Первой симфонии) : дипломная работа / Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков, 2007. – 169 с.
5. Циганков С. Сергій Борткевич. Повернення в Україну [Електронний ресурс] / С. Циганков // День. – 2001. – 15 травня (№ 83). – Режим доступу до газ.: <http://www.day.kiev.ua/2001/105/society/soc4.htm>.
6. Bortkiewicz, the forgotten romantic [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://www.musicwebinternational.com/classrev/2000/mar00/thadani.htm>. – Загл. с экрана.
7. Sergei Bortkiewicz [Электронный ресурс] : his life and music. – Режим доступа : <http://www.xc4all.nl/~ingp0040/>. – Загл. с экрана.

**Сливко Світлана Анатоліївна**

викладач фортепіано Ніжинського коледжу культури і мистецтв  
імені Марії Заньковецької

## **ПРОФЕСІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ВИКЛАДАЧА МУЗИЧНИХ ДИСЦИПЛІН КОЛЕДЖУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Активні соціокультурні зміни сьогодення актуалізують проблему оновлення вітчизняної *освітньої галузі*. Створення нової освітньої моделі безпосередньо пов'язано з потребою підвищення професіоналізму сучасного викладача, який повинен ефективно розв'язувати професійні завдання відповідно до світових стандартів. Це повною мірою стосується викладача музичних дисциплін вищого навчального закладу, зокрема, викладача коледжу культури і мистецтв.

На переконання низки провідних сучасних науковців, одним із перспективних шляхів оновлення вітчизняної освіти є реалізація основних положень *компетентнісного підходу*. Питання фахової компетентності викладача вищої школи широко розглядаються у роботах О. Алексюка, І. Зязюна, В. Кузьміної, А. Маркової та ін. Досить широке висвітлення отримали питання змісту та структури професійної компетентності викладача, зокрема, у наукових доробках Н. Бібік, Н. Мурованої, В. Стрельнікова, В. Шаріпова та ін.

Компетентнісний підхід до професійної діяльності викладача музичних дисциплін вищого навчального закладу також є предметом наукового інтересу багатьох науковців, зокрема, М. Давидова, Г. Падалки, Л. Паньків, О. Щолокової та ін. Аврто зазначити, що змістова наповненість та структурна визначеність ключових компетентностей викладача-музиканта коледжу культури і мистецтв залишаються поза увагою вчених, а відтак, потребують широкого вивчення й ґрунтового дослідження.

Як показує аналіз науково-методичної літератури більшість дослідників мають схоже бачення щодо сутності поняття «*компетентність*». Вони розглядають компетентність як складне інтегративне утворення особистості, що поєднує в собі знання, уміння й навички, а також досвід і особистісні якості, які обумовлюють прагнення, готовність та здатність особистості розв'язувати завдання в реальних життєвих ситуаціях.

*Професійна компетентність*, на переконання науковців, є інтегративним утворенням особистості, що поєднує в собі сукупність

знань, умінь, навичок, досвіду і особистісних якостей, які обумовлюють готовність і здатність ефективно вирішувати професійні завдання, досягати якісних результатів праці та обумовлюють ставлення особистості до професії як до цінності [1; 2; 3; 4].

Професійна компетентність викладача вищого навчального закладу має досить широке змістове наповнення та включає цілу низку *структурних компонентів*: а) спеціальну компетентність, яка охоплює знання і досвід діяльності в межах навчальної дисципліни, що викладається педагогом; б) методичну компетентність, що припускає володіння методами навчання та уміння застосовувати їх в освітньому процесі; в) психолого-педагогічну компетентність – як знання основ педагогіки і психології, уміння будувати педагогічно доцільні взаємини зі студентами; г) диференціально-психологічну компетентність, що вимагає уміння виявляти особистісні якості, грамотно будувати взаємостосунки з керівниками, колегами, студентами; д) педагогічно-рефлексивну компетентність, яка виявляється у здатності викладача до самоаналізу й самооцінки, умінні планувати власне професійне зростання.

Водночас, розглядаючи професійну компетентність викладача вищого навчального закладу важливо враховувати специфіку його фахової діяльності, особливості дисципліни, яку він викладає, брати до уваги сучасні суспільні фактори, орієнтуватися на вимоги ринку праці у конкретній області професійної діяльності тощо.

*Педагогічна діяльність викладача-музиканта коледжу культури і мистецтв* є складною й відповідальною, адже пов'язана з підготовкою спеціаліста культурно-мистецької сфери, яка на сьогодні є досить багатогранною і різнобічною, вимагає оригінального власного підходу, передбачає органічний синтез різних мистецтв, врахування сучасних тенденцій розвитку соціокультурної реальності тощо. Окрім того, викладач-музикант повинен враховувати сучасні процеси глобалізації, інформатизації, гуманізації та інші суспільні фактори, які мають суттєвий вплив на зміст і завдання мистецької освіти. Це обумовлює підвищені вимоги до професійної діяльності сучасного викладача-музиканта коледжу, його мистецько-фахової компетентності.

Базовим компонентом професійної діяльності викладача музичних, зокрема, музично-виконавських дисциплін коледжу культури і мистецтв, є *музично-виконавська компетентність*. Вона виявляється в умінні викладача осмислено сприймати різноманітні музичні явища у новому культурному середовищі, професійно



вирішувати питання художньо-виконавської інтерпретації. Зазначимо, що музично-виконавська компетентність передбачає уміння викладача особисто презентувати різноманітні музичні твори як під час навчальних занять, так і публічних виступів, що сприяє підвищенню його педагогічного авторитету та спонукає студентів до активної музично-виконавської діяльності.

Беручи до уваги значущість навчально-когнітивної складової професійної діяльності викладача-музиканта, доцільно виокремити його *дидактичну компетентність*. В її основі – ґрунтовні знання з предмету викладання, які стосуються як теорії, так і практики виконавської діяльності, широка поінформованість щодо художньо-виконавських та культурно-мистецьких питань. Викладач повинен володіти як необхідними загальними і спеціальними знаннями з фаху, так і сучасними методами і способами викладання, вміти подавати навчальний матеріал обґрунтовано, послідовно та у достатньому обсязі. У своїй педагогічній діяльності викладач повинен дотримуватися принципів доцільності знань та їх достатності для ефективного перебігу навчального процесу.

Оскільки професійна діяльність викладача-музиканта реалізується через систему «студент – педагог – твори мистецтва», він повинен володіти особливою *комунікативною компетентністю*. Її необхідними складовими є організація активного музично-діалогічного спілкування на занятті, створення позитивного психологічного клімату, вміння щиро та емоційно викладати навчальний матеріал. Важливою функцією комунікативної компетентності викладача-музиканта є стимулювання пізнавальних інтересів студентів до творів музичного мистецтва, розвиток їх музично-творчої активності та різнобічної інструментально-виконавської діяльності.

Зорієнтованість сучасної вищої освіти на забезпечення студентів науково достовірними знаннями обумовлює актуальність *науково-мистецької компетентності* викладача музичних дисциплін коледжу. Вона дозволяє структурувати мистецькі знання, виходячи зі специфіки навчальної дисципліни, викладати предмети інструментально-виконавського циклу на основі перевірених наукових даних. Науково-мистецька компетентність викладача забезпечить осмислення новітніх досягнень в галузі музичного мистецтва та встановлення органічних зв'язків з іншими явищами вітчизняної та зарубіжної культури і науки.

Невід'ємною складовою педагогічної діяльності викладача-музиканта коледжу є врахування сучасного розвитку новітніх інформаційних технологій. Це обумовлює значущість *інформаційної компетентності*, що виявляється у здатності самостійно шукати, аналізувати й відбирати необхідну культурно-мистецьку інформацію, а також організовувати, зберігати та передавати її. Окрім того, важливою є здатність до засвоєння новітніх інформаційних технологій, оволодіння комп'ютерною технікою, опанування інформаційним простором. Перетворення сучасного інформаційного середовища на художньо-творчий ресурс забезпечить нові можливості для фахової діяльності викладача музичних дисциплін коледжу.

Важливу роль у професійній діяльності викладача-музиканта коледжу культури і мистецтв відіграє *ціннісно-рефлексивна компетентність*. Вона включає адекватну самооцінку власних можливостей у музично-фаховій діяльності, наявність власної позиції щодо прийнятих рішень у професійній сфері. В умовах динамічних змін соціокультурної та мистецької діяльності викладач-музикант має критично аналізувати власні педагогічні, методичні й творчі професійні напрацювання, прагнути до постійного саморозвитку та самовдосконалення, пошуку оптимальних методів і прийомів ефективною музично-професійної діяльності.

Отже, професійна компетентність викладача музичних дисциплін коледжу культури і мистецтв є складним інтегративним утворенням, що включає музично-виконавську, дидактичну, комунікативну, науково-мистецьку, інформаційну, ціннісно-рефлексивну складові, які дозволяють викладачу впевнено і ефективно реалізовувати усі завдання музично-професійної діяльності.

### **Список використаних джерел**

1. Бібік Н.М. Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи / Н.М. Бібік, Л.С. Ващенко. – К.: ВАТ «Книжкова друкарня наукової книги», 2004. – 112 с.
2. Мурована Н.Н. Компетентність педагога як важлива умова його професійної діяльності : Методичний посібник / Н.Н. Мурована. – Севастополь: Рибзст, 2006. – 24 с.
3. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г.М. Падалка. – К.: Освіта України, 2010. – 274 с.

4. Стрельников В.Ю. Компоненти професійної компетентності викладача вищої школи / В.Ю. Стрельников // Наукові записки ПОППО : Моделі ключових та професійних компетентностей педагогічного працівника. – 2011. – Випуск 2. – 184 с.

**Суворова Марина Федорівна**  
викладач-методист по класу бандури  
Чернігівської міської школи мистецтв

### **ВІД ЛЮТНІ ДО КОБЗИ**

Розвиток світової культури ХХІ століття надає мистецькій освіті України нових рис та спонукає до переходу на якісно новий рівень. Сучасна мистецька освіта намагається примножити національні надбання народу, зберегти культурний фонд нації. У світлі сучасних бачень варто зазначити, що лише в атмосфері поваги та шани до минулого можна виховувати людину, яка володітиме почуттям власної гідності, цінуватиме сучасні духовні та матеріальні надбання, шануватиме індивідуальність та усвідомлюватиме неповторність кожної особистості, чутливої до Добра та буде здатною збагачувати світ «за законами краси».

У цьому аспекті величезне значення має залучення широкої аудиторії до художніх багатств минулих епох, які вражають своєю людяністю і глибокою виразністю, життєстверджуючою силою і гуманізмом. Ці та інші якості старовинної музики набувають особливого значення у наш час масштабних музичних нововведень. Кращі зразки музики різних століть захоплюють і виконавця, і слухача саме своєю простотою, безпосередністю вираження людських почуттів, чистотою мелодики та інших елементів музичної мови.

Відродження інтересу до лютні в ХХ ст. почалося задовго до того, як з'явилися перші професійні виконавці. Спершу лютневу музику виконували найчастіше гітаристи. Безперечна заслуга цих музикантів (таких як Дж. Брім) полягала в тому, що вони сприяли усвідомленню цінності лютневого репертуару, як однієї з вершин європейської музичної культури. В останні десятиліття розгорнулася інтенсивна дослідницька робота, створені «лютневі суспільства» різних країн, почали публікуватися спеціальні бюлетені та журнали.

Систематичне вивчення всіх аспектів лютневої музики призвело до формування особливого виконавського стилю, в якому автентичний підхід є передумовою високого артистизму.

Вчені, у різні часи, робили спробу прослідкувати основні етапи розвитку бандурного мистецтва та охарактеризувати життя і творчість найвидатніших кобзарів, бандуристів і лірників (Ф.Лавров, Б.Кирдан, А.Омельченко та ін.).

Грунтовні праці присвячені традиційним українським музичним інструментам (М. Лисенко, Г. Хоткевич), дослідженню музичної сторони репертуару кобзарів-бандуристів, а найбільш дум (К. Грушевська, К. Квітка, Ф. Колесса, Д. Ревуцький).

У давньогрецькій художній літературі, а також у численних трактатах і передмовах до збірок Лютневої музики епох Ренесансу та Бароко лютня позначається словом «тестудо» (Черепаха). Так називали інструмент, згадуючи про Гермеса, який виготовив першу ліру з черепащачого панцира, а потім помістив її на небо як сузір'я – знак для поетів і музикантів.

У різних країнах слово «лютня» звучало в різних транскрипціях (араб. – Ud, ісп. – Laud, фр. – Luth, італ. – Lauto-Liuto-Leuto, англ. – Lute, російська назва походить від польського – Lutnia). Протягом усієї історії побутування лютні в Європі її конструкція постійно змінювалася відповідно до потреб, які диктували музичні смаки того чи іншого часу. Перші зразки збережених інструментів датуються початком XV ст. Те, що відбувалося з лютнею раніше, можна реконструювати лише за зображеннями живопису та описами, що дійшли до нас.

Точно відомо, що на ранніх лютнях, як і на уде, використовувалися кишкові струни, натягнуті парами. Розміри корпусу (і відповідно мензури) були різними, щоб охопити весь діапазон музики того часу. Парних струн (або як їх ще називали «хорів») було чотири. У 15 ст. додався п'ятий хор. Висота ладу була різною. Найбільш поширеним інтервальним строем вважався квартовий з великою терцією між 3 і 4 струною, але також відомі й інші варіанти налаштування.

Спочатку музика на лютні виконувалася плектром (як і на уді). Інструмент сприймався як суто мелодійний, але протягом XV ст. відбувся перехід до «палацової» техніки. У цей час основою репертуару стали перекладання багатоголосної духовної музики, поява яких викликана зростанням інтересу до поліфонії. Запис

музики переноситься на табулатуру ( від лат. Tabula – дошка, картина, креслення) – систему цифрової або літерної нотації. Відомо три основних типи табулатур: німецька, французька та італійська.

Навряд чи можна знайти інструмент, що має таку велику кількість собі подібних. У середині XVII ст. англійський майстер Джон Роуз винайшов лютню з плоскою нижньою декою, а лади і поріжки розташував віялом, поставивши при цьому металеві струни і зберігши традиційний устрій. Назвав він цей інструмент «Орфаріон» (на честь двох античних міфічних героїв Орфея й Аріона). Плоский корпус і металеві струни вживалися й раніше (на цїтернах, пандорі, кітаронах і англійських гітарах). Винахід Дж.Роуза полягав у тому, що віялове розташування ладів дозволило розмістити на одному грифі дві мензури: стандартну і довшу, а інструмент при цьому залишився достатньо компактним. Металеві струни давали можливість використовувати на орфаріоні як пальцеву, так і плекторну техніку гри.

У XVII – XVIII ст. найбільшу популярність придбали великі інструменти. Це лютні з довгою шийкою – теорби, кітарони, архлютні, лютні атеорбато та ін. Головною перевагою таких лютень була велика довжина басових струн.

Ренесансні лютні конструювалися різних розмірів за аналогією з регістрами людського голосу. Наприклад, німецькі джерела описують інструменти семи регістрів: мала октавна лютня, малий дискант, дискант, альт, тенор, бас і октавний бас. В Італії, Англії, Франції в ужитку, головним чином, були лютні трьох регістрів: мала, середня і велика, розрізняючись по висоті на кварту, а більша на октаву нижче середньої. Саме для лютень цього ладу публікувався основний лютневий репертуар як сольні п'єси, так і акомпанемент вокальних партій. Складність виготовлення струн полягала в тому, що вони повинні були бути однаково щільними і рівними у діаметрі по всій їх довжині. Тільки у XVI ст. нові технології дозволили виготовляти більш точно калібровані струни. Виробництво таких кишкових (або, як ми їх називаємо, «жилкових») струн було досить трудомістким процесом.

Епоха Бароко – вершина популярності лютні завдяки інтересу до неї таких яскравих особистостей, композиторів і видавців, як Готьє, Дюфо, Дюбю, Галло та ін. (у Франції), І. Єлінек, А. Дікс, Я.А. Лозі (в Празі), Л.де Сен-Люк (бельгієць за походженням), І.Г. Вайхенбергер і Я. Квестенберг (у Австрії). Багато чудових композиторів тієї епохи (А.Д. Скарлатті, Х.Ф. Гендель, А. Кореллі, А. Вівальді, Г. Перселл,

Г.Ф. Телеман та ін) навіть якщо і не писали для лютні-соло, то шанували її як обов'язковий інструмент у своїх оркестрових і ансамблевих творах.

Найбільшу кількість музики для лютні-соло було написано у формі сонат, сюїт або партій, що включали в себе основні європейські танці: алеманду, куранти, сарабанду, менует, жигу та ін. До цього часу (XVII-XVIII ст.) лютня як сольний інструмент мала вже дві основні школи стилістичних напрямків – у Франції і Німеччині.

Розглянемо історію походження кобзи та бандури і походження їх назв. У наукових працях зустрічаємо терміни «кобза» та «кобзарство». Водночас, існує певна невизначеність цих понять. Можливо, для деякого слова «кобза» і «бандура», й, відповідно, «кобзар» і «бандурист» – просто синоніми. Однак, це зовсім не виправдано. Кобза-бандура належить до струнно-щипкових інструментів, що існували у східних слов'ян ще в докиївську добу. Про це свідчать історичні пам'ятки стародавньої культури (літературні та графічні). Наочною ілюстрацією музичних розваг у князівських палацах є фреска світського змісту на сходах веж Софіївського собору, які ведуть на хори. На одній з них зображені акробати, танцюристи та музиканти, що грають на флейті та на інших духових інструментах (сопілках або дудках), на щипковому інструменті типу лютні, на тарілках (кимвалах), а також на пневматичному органі.

Віктор Лакизюк також вважає, що на теренах України лютня була відома з XI століття, з'явилася вона тут ще до 1037 року. Про це свідчать фрески Софіївського собору в Києві, будівництво якого було закінчено, як відомо, саме в 1037 році [4, с. 83].

Більшість дослідників і сьогодні сходиться на думці, що кобза – лютнеподібний інструмент (це група струнно-щипкових інструментів, схожих поміж собою конструкцією та способом звуковидобування. Струни на них натягуються вздовж грифа. Звук видобувається притисканням струни до грифа, і за рахунок зменшення її довжини змінюється й висота звуку), який еволюціонував у більш досконалу бандуру, передавши їй свою назву. В етнографічному збірнику М. Закревського «Старосветский бандуриста» є тведження, що кобза – це «бандура з вісьмома струнами» [3, с. 27].

Один із перших російських дослідників народного музичного інструментарію О. Фамінцин у своїй праці «Домра и сродные ей

инструменты руського народа» відверто визнавав: «Про зовнішній вигляд давньої малоросійської кобзи ми жодних свідчень не маємо: ні її зображень, ні її детальних описів до нас не дійшло... В теперішній час назва кобзи вважається ононімом бандури» [10, с.104].

У «Музичному словнику» Г.Рімана читаємо: «Бандура – струнний інструмент сімейства лютні. Проникла в Малоросію в XV-XVI столітті й поступово витіснила звідти давню кобзу, зробившись вельми поширеним музичним інструментом, особливо серед українських козаків» [9, с. 75].

М.В. Лисенко досить помірковано висловив поширену тоді думку: «За наших часів кобзу вважають за один і той самий інструмент, що й бандуру» [6, с. 13]. Так само розглядали ці два інструменти науковці та симпатичні кобзарства М. Грінченко [1, с.88], Д. Ревуцький [8, с.87], О.Гумелюк [2, с. 67] та багато інших.

М. Лисенко описує способи та прийоми гри на кобзі: «Кобзар грає...сидячи. Інструмент під час співу тримається нахиленим, як при грі на гітарі. При виконанні танцювальних п'єс,коли співець лише зрідка підспівує жартівливо-веселі куплети, бандура (тут ідеться про кобзу. – В.К.) тримається зовсім вертикально. Лівою рукою виконавець охоплює гриф, натискаючи великі струни або ж щипаючи малі струни. Права рука перебирає струни як великими, так і малими пальцями, причому на другий палець надягнений наперсток – металеве широке кільце, що переходить за перший суглоб пальця; в це кільце вставляється виструганий шматочок дерева (кісточка) з лози чи горіха, котрою кобзар під час гри зачіпляє за струни для видобування більш сильного, різкого звуку... Супровід мелодії співу виконується, переважно, на довгих струнах, при цьому виконавець, за необхідності, то понижує, то підвищує звук, подовжуючи або скорочуючи струни, притискаючи їх на грифі на тій чи іншій висоті. Малих струн виконавець не притискає, а грає на них, перебираючи обома руками й не змінюючи висоти звуку» [7, с.38].

Отже, кобзар тримає інструмент нахилено, як гітару. Саме так грають на всіх лютнеподібних інструментах, де потрібно лівою рукою перетискати струни на грифі [5, с. 61].

У розділі «Кобза та бандура» книги Володимира Кушпета «Старцівництво» наводяться відомості, про значно пізніше походження багатопристрункової бандури, порівняно з лютнеподібною кобзою. Родовід української бандури О. Фамінцин вивів від англійської «бандори», за що його пізніше критикував Гнат

Хоткевич : «...англійська бандора зовсім не обходила Західної Європи. В кожній країні були свої інструменти подібної назви : французька mandore, іспанська bandurria, італійська pandora, німецька bandore, – то інструменти спільної назви» [12, с. 93].

Володимир Кушпет, проаналізувавши конструкцію, стрій та спосіб гри кобзи та бандури, дійшов висновку про значно пізніше походження багатопрестрункової бандури порівняно з лютнеподібною кобзою.

В українській музичній культурі, як одній зі складових європейської культури, повинен був з'явитися інструмент за сталим, незмінним звукорядом, що дозволяв би гармонізувати мелодію, тобто грати акордами (використовувати гомофонно-гармонійну систему). Кобза ж за рівнем свого технічного та виконавського розвитку того часу була непридатною для цього (це ще один доказ на користь припущення про значно пізніше походження багатопрестрункової бандури в порівнянні з лютнеподібною кобзою).

Порівнюючи зображення багатопрестрункової бандури 1740 року та англійської бандори (див. Додаток), важко зрозуміти, як могло спасти на думку, «що інструменту, який був винайдений в Англії, та обійшов усю Європу..., судилося стати народним інструментом малоросів» [11, с. 169].

Як уже підкреслювалося, в Україні було прийнято вважати бандурою саме багатопреструнковий інструмент. Однак, є певні свідчення, що говорять, здавалося б, про інше. Наведемо деякі з них: «...ми слухали сліпого козака, що грав на бандурі, інструменті, який схожий на лютню з тією лише різницею, що не такий великий і має менше струн» (Берхольц (1721 рік) [11, с.169]; «...бандура, як за своєю, так і за звуком, доволі подібна до лютні, лише тільки шийка коротша і зазвичай споряджена меншою кількістю струн» (Штелін (1770 рік) [11, с.170]; «Бандура – маленька лютня... інструмент, що супроводжує спів, бандура – зняряддя вельми цінне, оскільки тон її доконечно подібний до тону лютні» (Беллерман) [11, с.171]; «бандура частіш за все буває «о семи струнах», про преструнки, відповідно, й тут ще нема мови» (Раковецький (1820 рік) [11, с.182].

Узагальнюючи проведений аналіз, зазначимо, що кобза є лютнеподібним інструментом за своїми характеристиками вона відповідає припущенням багатьох дослідників кобзарства щодо лютнеподібного способу гри. Бандура традиційно сприймається як інструмент, що має багато преструнків і спочатку симетричний, а



згодом асиметричний корпус. Її конструкція відповідає арфо-подібному способу гри обома руками. Отже, поняття «кобза» й «бандура» мають різне етнічне й етимологічне походження: «кобза» – тюркське, а «бандура» – європейське. Тож, цілком очевидно, що не могли два терміни різного походження назвати один і той самий інструмент.

Історія розвитку двох різних музичних інструментів – кобзи та бандури – є ілюстрацією змін, що постійно відбуваються в культурному і мистецькому розвитку. Український лютне подібний інструмент кобза цілком відповідав вимогам і смакам епохи Ренесансу та Бароко. Нова музична система мислення вимагала й нового музичного інструментарію. Поява в Україні багатострунного музичного інструмента стала об'єктивною реакцією музикантів на загальні зміни, що відбувалися у європейській і, відповідно, українській музично-виконавській традиції.

Актуального значення в наш швидкоплинний час набувають сучасні переклади старовинної лютневої музики. «Спізнюючись» (Л. Мандзюк) до шанувальників на кілька сторіч, вони ніби вдруге народжуються, починають нове життя. Надзвичайно яскраво, насичено, органно звучать ці твори у виконанні на сучасній бандурі. Великим поштовхом до вивчення історії музичних інструментів лютні та кобзи був нотний альбом перекладів старовинної лютневої музики «Відлуння» – безцінний скарб репертуару бандуристів, підготовлений Заслуженим працівником культури, викладачем-методистом по класу бандури Чернігівської музичної школи №1 імені С. Вільконського, художнього керівника зразкового ансамблю «Соколики» Валентини Іщенко.

### **Список використаних джерел**

1. Грінченко М. Історія української музики / М. Грінченко. – Кам'янець: Спілка. – 1922. – 357 с.
2. Гумелюк А. Українські народні музичні інструменти / А. Гумелюк. – К.: Наукова думка. – 1967.
3. Закревський Н. Старосветский бандуриста (избранные малороссикия и галицкия песни и думы) / Н. Зкревский. – М., 1860. – Кн. 1. – 264 с.
4. Корній Л. Історія української музики (від найдавніших часів до середини XVIII ст.) / Л. Корній. – Київ – Харків – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1996. – Ч.І. – 315 с.

5. Кушпет В. Старцівництво: мандрівні співці-музиканти в Україні: Наукове видання / В. Кушпет. – К.: Темпора, 2007. – 493 с.
6. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года: Т.І. – 2-е изд., перераб. и доп. / Т. Ливанов. – М.: Музыка, 1983. – 696 с.
7. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / М. Лисенко. – К. – 1955. – с. 13.
8. Приходько А. Про кобзу в минулому і сучасному / А. Приходько // Музика масам. – 1928. – № 10-11. – С. 1-3
9. Ригельман А. Летописное повествование о Малой России / А. Ригельман. – М., 1785-1786. – Кн.6. – 136 с.
10. Тиктор І. Історія української культури / І. Тиктор / [ред. І. Кріп'якевича]. – Львів, 1937. – 693 с.
11. У[хач] О[хорович] К. Коденская книга и три бандуриста // Киевская старина / К. У[хач] О[хорович]. – 1882. – Т. 11, апрель. – 276 с.
12. Хоткевич Г. Воспоминания о моих встречах со слепыми / Г. Хоткевич // Твори у двох томах. – К.: Дніпро, 1996. – Т.І. – 542 с.
13. Штокман Э. Исследование народных музыкальных инструментов Европы и их описание в многотомном справочнике (HANDBUCH) / Э. Штокман // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: [сб. статей и материалов в двух частях]. – М.: Сов. Композитор, 1987. – Ч.1. – С. 39-55.

### **Суховерська Людмила Олександрівна**

викладач-методиста по класу баяна  
школи мистецтв при Чернігівському музичному коледжі  
імені Л.М. Ревуцького

## **ПУБЛІЧНИЙ ВИСТУП ЯК ВАЖЛИВИЙ ЕЛЕМЕНТ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ У МАЙБУТНІХ БАЯНІСТІВ**

Виконавство – надзвичайно тонкий і складний процес, який безпосередньо залежить від фізичного і морального стану учня, як у момент безпосередньо самого виступу, так і задовго до нього. За своїми характеристиками публічний виступ відносять до стресових ситуацій.

Найчастіше публічний виступ стає справжнім випробуванням «на міцність» навіть у виконавців, які виступають на концертах, не кажучи вже про учнів мистецьких шкіл, тому підготовка до сценічного виступу повинна вестися вже на початковому етапі навчання. Вивчений твір має виконуватися учнем вільно, яскраво, із задоволенням.

Більшість психологів і педагогів-практиків сходяться в тому, що вперше хвилювання дає про себе знати у віці 10-11 років, у когось пізніше, у когось раніше.

Сценічне хвилювання проявляється в різних видах і формах. Воно може виявлятися у вигляді страхів, панічного стану, може трансформуватися в пригнічений настрій, апатію, безвілля, невіру в свої сили. Будь-яка форма хвилювання загострюється втому. Не можна особливо в період підготовки до публічного виступу допускати стану втоми, як фізичного, так і емоційного. Не дарма Натан Юхимович Перельман стверджував: «Справжній музикант відпочиває не від музики, а для музики».

Наведемо деякі питання, які були задані учням: назви свій найкращий виступ; невдалий виступ; чи є бажання повторити виступ; чого не вистачає тобі для відмінного виступу; коли хвилювання сильніше: за день, за годину, в момент виходу на сцену; чи любиш ти виступати.

Ці невігадливі питання дали цікаві висновки. Більшість дітей хвилюються за 5-6 годин до виступу, бояться технічних епізодів, не люблять грати в дуже великих залах, мріють про концерт для однолітків, друзів. Молодші чекають підтримки від батьків. Старші люблять налаштовуватися на самоті. Переживають за невдачі, тому що розчарували педагога, батьків.

Часом недостатня ступінь контролю з боку батьків або просто байдухе ставлення до підлітка також сприяє особистої тривожності.

Причина страхів може критися в надто складній програмі, тому краще виконувати нескладні твори правильно і добре, ніж посередньо грати важкі.

Найчастіше хвилювання навіюється думками типу: «Що про мене скажуть?» «Які будуть оцінки моєї гри?» і т.п.

Треба прямо сказати, що турбота юного баяніста про свою репутацію цілком закономірна і природна. У той же час перебільшене побоювання заслужити критичну оцінку з боку сторонніх тільки підвищує планку хвилювання і погіршує стан учня.

Водночас, одна з першопричин сценічного хвилювання – це побоювання учня забути текст. Парадокс полягає в тому, що провали в пам'яті на сцені, не завжди є результатом недостатньої вивченості тексту. І тим не менше твір має бути вивчено не на 100%, а на 150%. Саме відчуття впевненості у вивченні тексту виконавця принесе йому впевненості в собі і навпаки.

Аналізуючи проблему сценічного хвилювання, науковці й педагоги-музиканти зазначають, залежить його від психофізіологічного стану виконавця та типу нервової системи. Один учень нічого не боїться, інший – трясеться як осиковий лист, відчуває надмірну нервово-м'язову напругу, третій не може впоратися з емоційним збудженням.

Непоодинокі випадки, коли учень, на якого не покладається особлива надія, під час публічного виступу налаштовується і грає значно краще, ніж очікувалось. Це залежить від типу нервової системи і характеру дитини.

Враховуючи висновки відомого музиканта, музичного психолога А. Готсдінера можна відзначити наступні фази хвилювання:

1)далеке перед концертне хвилювання, яке посилюється до моменту виступу,

2)підйом, легка ейфорія, уявне ідеальне уявлення свого виступу. «хвилювання-паніка», сильне збудження, «хвилювання-апатія» – скоріше б «відмучилися», пригнічений стан.

3)вже на сцені «туман в очах». Учень як би пливе – в цей момент вчителю доречно переключити увагу учня: дати завдання переставити стілець, прибрати пюпітр тощо.

4)«початок». Поставити руку на клавіатуру, відчути сили в кінчиках пальців, проспівати 2-3 такту, згадати нотний текст, привітно собі посміхнутися.

5)закінчення виступу. Це або радісний підйом, або втома, або розчарування або порожнеча. У цей момент як ніколи потрібна підтримка педагога.

Публічні виступи – це щаблі зростання. Учень повинен черпати сили і впевненість в довірі і повазі до свого вчителя. Тактовна, врівноважена поведінка педагога в будь-якій ситуації обов'язкова.

Педагог повинен знати, що задоволений собою учень менше хвилюється; скромний тихий грає мляво, боязко; занадто

імпульсивний не стримує себе, на такого потрібен суворий тон, вимога зосередитися перед виходом на сцену.

Вихованню артистизму та впевненості під час публічних виступів сприяють спостереження за виступами інших учнів, артистів, педагогів, а також відвідування конкурсів, фестивалів, концертів, академічних концертів та випускних іспитів.

Чуйний вчитель не стане обговорювати відразу після виступу гру учня. Тут недоречною буде також галаслива, бурхлива похвала педагога, та рідних. Спокійна, доброзичлива поведінка вчителя після виступу учня забезпечить надалі комфортний стан перед виступом. Не слід занадто хвалити нестаранного, навіть якщо він зіграв вдало. Після публічного виступу слід зробити його ретельний аналіз.

Які ж фактори впливають на майстерність виконання творів?

На майстерність виконання творів впливають багато факторів. Насамперед – це музичні здібності учня, також має значення його фізичний та нервовий стан; загальний, культурний, інтелектуальний рівень, які говорять про особливості його індивідуальності. В одній із статей, що увійшла до книги «Музична педагогіка та виконавство», Л. Баренбойм підкреслює, що до числа здібностей, які часом мають вирішальне значення для успіху виконавської діяльності, належить творче естрадне самопочуття. Якщо під впливом хвилювання актор або музикант думає про те, «як би не забути», «як би не помилитися», «як би скоріше піти зі сцени», хіба може йти мова про виконавську творчість? При такому самопочутті виконавець у найкращому випадку продемонструє те, чого не відчуває, у гіршому – провалить виступ.

Досвід показує, що вирішальним, домінуючим фактором підготовки учня до відкритого виступу є робота над художнім виконанням твору. Публічний виступ – це результат роботи дитини, де все пов'язано: виховання музичного мислення, слухових відчуттів, пам'яті, рухових навичок, а також контроль педагога за режимом та дисципліною домашніх занять.

Педагогічний процес – це єдина, цілеспрямована система, і якщо на тривалому, складному шляху цього процесу мали місце помилки, прорахунки, то перед – виходом на сцену – не допоможуть ні умовляння, ні психологічний вплив. Таким чином, потрібно проаналізувати увесь шлях, починаючи від вибору програми та закінчуючи поведінкою на сцені.

Найважливіша запорука успіху – вдало підібрана програма.

Відомо, що твори, які подобаються учневі, викликають у нього інтерес, засвоюються значно швидше. Особистий педагогічний досвід засвідчує про те, що зустрічаються учні, які мали не досить високу технічну підготовку, але під час виступу демонстрували виразну, цікаву гру. І це було пов'язано, насамперед, з тим, що твір подобався учневі та імпонував його емоційному стану. В результаті зростав інтерес до занять, а твори засвоювалися значно скоріше.

Таким чином, твір, який подобається учневі буде вивчений значно швидше та якісніше.

Важливим фактором у підготовці до публічного виступу є домашня робота учня.

Дуже часто учні вважають, що для них основне завдання – це вивчити п'єсу напам'ять і грають, автоматично, без участі самоконтролю, або, як говорив Г. Нейгауз, – «займаються музикою без музики». Перші тривожні симптоми таких домашніх занять з'являються не за день-два до виступу, а значно раніше. То з'явилася неточність в артикуляції, то десь закралася випадкова аплікатура, то порушено співвідношення динаміки, а то й фальшива нота з'явилася. Все це – плоди бездумної домашньої роботи. Щоб бути впевненим у тому, що учень вдома буде працювати уважно, осмислено, практикуємо хоча б один урок присвятити читанню п'єси по нотах. Помилки в тексті учень повинен знаходити сам, помітивши наприклад, фальшиву ноту, неточність в аплікатурі, слід зупинити гру учня та запропонувати йому самому знайти та виправити помилку. Практика показує, що самостійне виправлення помилок закріплюється в пам'яті значно міцніше, ніж багаторазові зауваження педагога. Водночас, на рідко зустрічається той факт, коли учень грає без помилок все правильно, але п'єса виконується формально, без емоційної участі, знайдений образ «зів'яв». Щоб оживити виконання, повернути первісну свіжість емоційного сприйняття існують такі способи, як: десь ледь-ледь змінити динаміку, знайти нові штрихи і т.ін. Одним із дієвих способів, який може розбудити думку і уяву учня, допомогти йому уникнути нудного, формального виконання – є прослуховування та обговорення разом з учнем записів виконуваних творів.

Старші, більш підготовлені учні, намагаючись виробити в собі витримку, часом грають вдома технічну п'єсу або етюд у швидкому темпі по декілька разів на день раніше, ніж п'єса «визріла» для такого темпу. В результаті – скарга на те, що руки втомлюються. Відомо, що

досить два-три рази «змазати» пасаж, який до цього виконувався впевнено і чисто, щоб дуже важко було його потім виправити. Досвідчений педагог помітить ці недоліки раніше за учня і перерве виконання, пояснивши, що потрібно ще деякий час вичікувати, а поки обмежити себе лише помірним темпом. Поступово потрібний темп і свобода прийдуть, але грати в темпі учень буде тільки в класі під контролем педагога. Вдома ж можна дозволити грати у справжньому темпі за кілька днів до виступу.

Ми, педагоги, часто повторюємо учням стереотипну фразу: «Слухай себе». Вимога зовсім справедлива. Але чи завжди її правильно розуміють? Вміння слухати себе – це процес, так би мовити, триступеневий. Він поєднує в собі три фази: уявлення звучання; наказ мозку до дії, потрібної для втілення уяви; контроль виконання. Отже, особливо важливим є розвиток в учня навичок перспективного мислення за інструментом, уміння "забути" будь-який промах під час виконання.

Не слід від дитини, що не має належних музичних здібностей, очікувати яскравого виконання, проте, можливо навчити грати осмислено, із розумінням характеру, настрою, стилю музики.

Отже, методика навчання музиці не може, і не повинна бути догматичною. Керуючись особистим досвідом та рекомендаціями видатних педагогів-музикантів, ми поділилися деякими роздумами щодо підготовки учнів до публічного виступу. Проте, дати однозначний рецепт для того, щоб публічний виступ учня був успішним, не є можливим. Кожна дитина – це неповторна особистість, і, таким чином, методи підготовки завжди повинні ґрунтуватися на індивідуальних якостях кожного учня. Шлях до успіху різноманітний. Є тільки одна незаперечна, незмінна вимога – спокій вчителя, його не байдужість, доброзичливе ставлення до учня.

### **Список використаних джерел**

1. Баренбойм Л. Музична педагогіка та виконавство / Л. Баренбойм. – Л.: Музика, 1974.
2. Браудо І. Артикуляція / І. Браудо. – Л.: Музика, 1973.
3. Грінберг М.І. Статті. Спогади. Матеріали / М.І. Грінберг / упоряд. А.Р. Інгер. – М.: Рад.Композитор, 1987.
4. Коган Г. Біля воріт майстерності / Г. Коган. – М.: Музика, 1969.
5. Капустін Ю.В. Музикант-виконавець і публіка /

Ю.В. Капустін. – Л.: Музика, 1985.

6. Нейгауз Г.П. Про мистецтво фортепіанної гри: Записки педагога / Г.П. Нейгауз. – М.: Класика-XXI, 1999.

7. Ципін Р.М. Музикант і його робота: Проблеми психології творчості / Р.М. Ципін. – М.: Рад. композитор, 1988.

8. Литвиненко Ю.А. Роль публічних виступів у процесі навчання музики / Ю.А. Литвиненко. – М.: Педагогіка мистецтва, 2010. – №1.

### **Харьковська Марина Сергіївна**

викладач фортепіано Ніжинської дитячої хореографічної школи

## **ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ ФОРТЕПІАНО В МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ**

В умовах сьогодення музичний розвиток молоді є однією з головних умов формування особистості. Фортепіанному виконавству навчаються діти багатьох мистецьких шкіл. Загальне фортепіано, як навчальний курс, передбачає оволодіння учнями багатьма напрямками музичного та хореографічного видів мистецтв, навичкам гри на інструменті. Актуальність теми полягає у виділенні принципів викладання фортепіано учням, для яких цей інструмент не є профільним, та нових методичних пошуків у роботі з учнями, враховуючи їх можливості та уподобання, що допоможе засвоєнню технічних навичок [4].

Запропонована тема, щодо викладання фортепіано дітям-хореографам, у науковій та методичній літературі висвітлена недостатньо. Натомість є багато джерел, які підтверджують актуальність теми викладання фортепіано учням музичних шкіл та здобувачам вищої освіти. До питань викладання фортепіано студентам-неінструменталістам звертаються такі науковці, як О.В.Новицька, Н.Д. Мосенко. Особливості викладання фортепіано у мистецьких школах висвітлено у працях Л.І. Волошиної, О. Свистунової, О.М. Горбушкіної, Т.М. Медведєвої. Питання взаємодії викладача з сім'єю учня описані у праці Л. Катаєвої. До питань методики викладання загального фортепіано звертались К.Ю. Давидовський, З.Н. Йовенко, О.М. Лось, Л.О. Сергєєва.



Метою дослідження є висвітлення особливостей викладання фортепіано у мистецькій школі неінструменталістам.

Завданням педагогів є не тільки професійне навчання учнів, а й виховання творчих, здібних, всебічно розвинених особистостей. Опановуючи тонкощі хореографічного мистецтва, діти вчать також грі на музичних інструментах. Детальніше зупинимось на фортепіанному виконавстві, вивчення якого є традиційним напрямом музикознавства. Це один із важливих видів художньої творчості, де музичний твір, існуючи в нотному вигляді, відтворюється у фортепіанному звучанні. Фортепіанне виконавство впливає на свідомість слухачів, формує певні емоційні враження, вимагає для сприйняття певної підготовленості [6, с. 254].

Учнів-хореографів (як і вокалістів, і диригентів) відносять до неінструменталістів. Так, інструменталісти (баяністи, оркестранти, піаністи) керуються досвідом навчання у спеціальному класі. Розвиток фортепіанної техніки відбувається поряд із розвитком гри на спеціальному інструменті. Неінструменталісти позбавлені досвіду роботи над інструментальною технікою, оскільки спеціальність не залежить від навичок фортепіанної гри. Таких дітей ще потрібно зацікавити займатися грою на фортепіано, сформувати прагнення до самостійної підготовки, наполегливість у подоланні технічних труднощів [5].

Починаючи заняття з дитиною, необхідно враховувати її психофізіологічні особливості. Л.І. Волошина зазначає: «Відомо, що у першокласників і другокласників домінує наочно-дієве і наочно-образне мислення, в той час як учні третіх і четвертих класів більшою мірою спираються на словесно-логічне та образне мислення...» [1, с.63]. Тому при роботі над творами доцільно застосовувати наочний матеріал, малюнки, іграшки, а також розповіді про композиторів, історію та умови написання музичних творів. Враховуючи вік, підбір репертуару здійснюється з урахуванням фізіологічних особливостей рук. Щоб не втратити талановитого учня не можна на початкових етапах вимагати нездійсненого. З метою урізноманітнення, надання урокам особливості та підвищення ефективності навчання, вчителі застосовують сучасні комп'ютерні технології.

Викладач фортепіано повинен навчити грамотно читати з аркуша, звертати увагу на вказівки з нотного запису, призначені для особливостей звукоутворення та «артикуляції» пальців, що визначають динаміку гучності, характер зв'язків між тонами, агогіку,

темброві особливості звучання [8]. Питання аплікатури заслуговує на особливу увагу, оскільки учню-неінструменталісту треба не тільки завчити закономірності її послідовності, а й зрозуміти, чому аплікатура є необхідною складовою у відтворенні нотного тексту [4].

Поряд з акустичними властивостями на характер виконання впливає рухова сторона звуковидобування. Найперше, що впливає на звучання інструменту – це тип взаємодії пальців з клавіатурою. Сюди відносять: поштовх, удар, «взяття», натискання, тобто туше та способи їх поєднання. У літературі з питань виконавства неодноразово згадується тісний зв'язок між звуковим образом, який керується слухом, та технічним, руховим компонентом [8, с.32-38].

На початкових етапах навчання хореографів, важливо приділити увагу координації рук під час гри. Оскільки навчальний план хореографічної школи передбачає 1 годину на тиждень для вивчення фортепіано, цьому процесу слід приділити особливу увагу. Спочатку потрібно розучувати одноголосні мелодії двома руками почергово, рівномірно розподіляючи увагу між ними [7]. Руки повинні бути «підготовленими», але і вільними. Кожна рука ніби «передає» мелодію іншій, перед початком фрази «бере дихання». Відпрацьовуючи штрих legato, формуємо навички «співу на інструменті», вчимо досягати «глибини» клавіатури. Важливо на початковому етапі приділити більше уваги постановці рук під час гри. Для цього обираються п'єси, доцільні для закріплення цієї важливої навички.

Взаємодія учня і вчителя є невід'ємною складовою успішного навчання. Викладач повинен бути авторитетом та прикладом, а це залежить від багатьох його якостей, а саме: темперамент, витримка, терпіння.

Важливою складовою успішного опанування гри на фортепіано є організація самостійної підготовки до уроків. Л. Катаєва зазначає, що основною метою психолого-педагогічних кроків музиканта-педагога при взаємодії з сім'єю учня є формування активної позиції батьків у музичному вихованні власних дітей і взаємодії з музичним педагогом [3, с.15].

Необхідно встановити тісну співпрацю між педагогом та батьками учня. Навіть найкращі педагоги будуть безсилі, якщо батьки байдужі до музичного навчання своїх дітей [3].

У такий спосіб, запропоновані підходи до викладання фортепіано учням-хореографам допомагають розвивати навички гри, слуховий

контроль, відтворювати у деталях нотний текст, всебічно розвивають дітей. Отримані знання допоможуть їм у майбутній виконавській діяльності. Успішність подолання виконавських труднощів, багато в чому, залежить від свідомості та характеру учня, його посидючості та бажання працювати над собою, незалежно від обраної спеціальності. Перспектива подальших досліджень полягає у поглибленому вивченні методики викладання фортепіано саме неінструменталістам.

### **Список використаних джерел**

1. Волошина Л.І. Вільна творчість у ДМШ та її роль у вихованні і музичному розвитку юного музиканта / Л.І. Волошина // Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 12-13 травня 2016 р. – К. : НАКККіМ, 2016. – 288 с. – С.62-64.

2. Горбушкіна О.М., Медведєва Т.М. Деякі аспекти сучасної педагогіки, методики і психології викладання в ДМШ / О.М. Горбушкіна, Т.М. Медведєва // Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 12-13 травня 2016 р. – К.: НАКККіМ, 2016. – 288 с. – С.68-71.

3. Катаєва Л. Взаємодія педагога-музиканта з сім'єю учня на початковому етапі навчання в музичній школі / Л. Катаєва // Збірник тез науково-практичного семінару «Фортепіанне мистецтво в мистецькій освіті XXI століття» / Редкол.: В.М. Малиневська, С.В. Малишко. – Чернігів: Чернігівська філія НАКККіМ, 2017. – 50 с. – С.14-18. – Електронний ресурс. Режим доступу: [http://institute.cult.gov.ua/zbirnik\\_tez\\_10.2017.pdf](http://institute.cult.gov.ua/zbirnik_tez_10.2017.pdf)

4. Мосенко Н.Д. До питання засвоєння початкових технічних навичок під час вивчення загального фортепіано студентами-неінструменталістами / Мосенко Н.Д. – Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.kukim.org/articles/do-pitannya-zasvoiennya-rochatkovih-tehnichnih-navichok-pid-chas-vivchennya-zagalnogo>

5. Новицька О.В. Деякі особливості викладання дисципліни «Загальне фортепіано» у вищих навчальних закладах: психолого-педагогічний аспект / О.В. Новицька // Проблеми загальної та педагогічної психології: Збірник наукових праць інституту психології ім. Г.С.Костюка НАПНУ. – Т.ХІІ. – ч.6. – С.248-258.

6. Рум'янцева А.Ю. Фортепіанне виконавство як предмет дослідження та явище музикознавства / А.Ю.Рум'янцева // Культура

України. – 2014. – Вип. 47. – С.253-260. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku\\_2014\\_47\\_34](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2014_47_34)

7. Свистунова О. Розвиток координації учнів-піаністів у школах естетичного виховання / О. Свистунова// Збірник тез науково-практичного семінару «Фортепіанне мистецтво в мистецькій освіті ХХІ століття» / Редкол.: В.М. Малиневська, С.В. Малишко. – Чернігів: Чернігівська філія НАКККіМ, 2017. – 50 с. – С.35-44. – Електронний ресурс. – Режим доступу: [http://institute.cult.gov.ua/zbirnik\\_tez\\_10.2017.pdf](http://institute.cult.gov.ua/zbirnik_tez_10.2017.pdf)

8. Тарчинська Ю.Г. Інтеграційний підхід до стилевого навчання інструменталіста / Ю.Г. Тарчинська // Мистецтвознавчі записки [Текст]: [збірник наукових праць]. Вип. 14 / М-во культ. і мистецтв України, Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв; [редкол. В.Г.Чернець [та ін.]]. – К.: Міленіум, 2008.- С .32-38.

### **Шаган Леонід Костянтинович,**

заслужений працівник культури України,  
викладач-методист культурологічних дисциплін Ніжинського коледжу  
культури і мистецтв імені Марії Заньковецької

## **КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЕВА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ НАЦІЇ**

Однією з важливих потреб людини є дозвілля. Професійно зорієнтоване дозвілля для різних соціально-демографічних категорій населення є важливим чинником у формуванні духовної культури як окремої людини, так і нації, в цілому.

Сучасний стан дозвіллевої діяльності громадян України характеризується низкою проблемних питань. Одним з таких є правовий супровід дозвіллевої сфери. У 2010 році Верховна Рада України прийняла Закон України «Про культуру». Він визначає правові засади діяльності у сфері культури, регулює суспільні відносини, пов'язані зі створенням, використанням, розповсюдженням, збереженням культурної спадщини та культурних цінностей [3, с.1]. На державному рівні напрацьовано ряд законів, спрямованих на адаптацію дозвіллевої сфери до нових соціально-

економічних умов, але питання законодавчої бази, упорядкування соціально-культурної, дозвіллевої галузі, удосконалення механізмів фінансування закладів культури залишають бажати кращого.

З іншого боку, досить складно упорядкувати в умовах розвитку демократичного, громадянського суспільства питання, які стосуються духовної сфери, формування культури дозвіллевої діяльності, як показника розвитку особистості. У цих умовах культура дозвілля стає основним чинником формування творчої особистості, покликаної стати джерелом майбутньої культурної еліти нації.

Дозвілля, як важливій складовій людського буття, присвячено низку наукових досліджень. Активними представниками вивчення феномену дозвілля є І.В. Петрова, О.В. Сасихов, Ю.А. Стрельцов, Н.М. Цимбалюк. Аналіз змісту дозвілля як соціального явища (за І.В. Петровою) дозволяє визначити значимість дозвілля в контексті людської життєдіяльності, адже людина на дозвіллі не обмежена зовнішніми чинниками і залежить лише від своїх внутрішніх бажань та уподобань. Тому діяльність на дозвіллі неможлива без внутрішньої установки людини, що сприяє, або ж навпаки, стримує розвиток, усвідомлення та реалізацію особистісних потреб. Вибір певного виду дозвіллевої діяльності зумовлюється його індивідуальною та соціальною цінністю в очах особистості, а змістове наповнення дозвіллевих занять відбиває мету та завдання людини, які вона ставить перед собою: набуття знань та навичок, вироблення норм практичної поведінки, засвоєння інших культурних цінностей, удосконалення чи опанування різних сфер суспільної діяльності. [2, с.19]

Аналізуючи наукові доробки представників різних наукових шкіл з питань дозвілля, ми визначаємо думку, яка їх об'єднує і головну роль у виникненні та розвитку видів дозвіллевої діяльності відіграє людина, її бажання, інтереси та покликання. На відміну від інших сфер людського буття, дозвіллева сфера надає людині можливість вільного вибору занять, формує індивідуальну свободу і творчу особистість.

Дозвілля, як чинник формування духовної культури нації, беззаперечно актуалізує питання щодо важливості дозвілля для

молоді. Саме ця соціально-вікова категорія є активним споживачем дозвіллевих послуг.

Дослідження сучасного стану молодіжного дозвілля доводять наступне, що суперечливість ціннісних орієнтацій у сучасній соціокультурній ситуації призводить до того, що молоді люди втрачають здатність протистояти впливу негативним тенденціям, що сформувалися в системі молодіжного дозвілля. У зв'язку з цим, особливо актуальним є вивчення нових потреб і цінностей, що формуються в процесі дозвілля, окремих дозвіллевих видів, визначення ролі й місця дозвілля в житті сучасної молоді.

Реалії сьогодення свідчать, про активні зміни форм дозвілля. Популярні наприкінці ХХ ст. дозвіллеві заходи відійшли, а поява нових розважальних форм характеризується рядом негативних тенденцій, які призводять до певного зубожіння.

Спонукає замислитись, чи завжди наші сучасні культурно-дозвіллеві заклади готові вчасно оперативно реагувати на запити громадян, а особливо молоді? Чи готові вони професійно і фінансово, маючи теперішню матеріальну базу, запропонувати нові ефективні форми та методи дозвілля. Це є запитання, яке потребує не тільки відповіді, а й термінового втручання.

Дозвілля є об'єктом вивчення багатьох наукових дисциплін соціології, психології, педагогіки дозвілля та ін. Тому виділилася особлива галузь наукового знання – дозвіллезнавство. Предметом вивчення дозвіллезнавства є дозвілля як самостійний і значимий аспект духовної сфери людської діяльності. Однозначного визначення поняття дозвілля не існує. Є кілька підходів до його трактування.

Велике значення в науці надається діяльнісному підходу, тому що саме завдяки йому повніше розкривається структура і внутрішні механізми дозвілля. З цього погляду, дозвілля являє собою сукупність різних видів діяльності, якими індивід займається за власною волею: відпочинок, розваги, підвищення майстерності, освіта, участь у житті суспільства тощо.

Отже, дозвілля – це діяльність, окреслена певним періодом часу. Потенціал дозвілля надає великі можливості для формування

моральних потреб особистості. Разом з тим дозвіллева діяльність має дефіцит позитивних моральних орієнтирів. [1, с.3]

Першочерговим завданням має стати повернення громадян в заклади культури. Науковці і практики мають активно вивчати і, відповідно, впроваджувати сучасні дозвіллеві тренди. Дозвілля має стати важливою частиною у формуванні світогляду українців, незалежно від віку, соціального стану, матеріальних можливостей. Ефективне використання вільного часу, доступність дозвіллевих послуг дозволить сформувати духовно здорову націю.

#### **Список використаних джерел**

1. Бочелюк В.Й., Бочелюк В.В. Дозвілленавство. Навчальний посібник / В.Й. Бочелюк, В.В. Бочелюк. – К.: Центр навчальної літератури, 2006. – 208 с.
2. Закон України «Про культуру». Відомості Верховної ради України, 2011, № 24, с. 168.
3. Петрова І.В. Дозвілля в зарубіжних країнах / І.В. Петрова. – К.: Кондор, 2005. – 408 с.

#### **Штанкіна Ірина Валеріївна**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва та народної художньої культури  
Гжельського державного університету

### **ПРОБЛЕМИ ІНТЕГРАЦІЇ НАРОДНИХ ХУДОЖНІХ ПРОМИСЛІВ ЧЕРНІГІВЩИНИ У СФЕРУ СУЧАСНОЇ МІЖНАРОДНОЇ ІНДУСТРІЇ**

Народне декоративне мистецтво є невід'ємною складовою національної культури. В останні десятиріччя у зв'язку з негативними тенденціями щодо втрати автентичності та занепаду народних мистецьких традицій, особливої актуальності набула проблема їх відродження та подальшого розвитку. З цією метою розроблено програму, спрямовану на підвищення ефективності державного управління у сфері збереження традиційних осередків народних художніх промислів та створення сприятливих умов для творчості майстрів.

Основні її положення викладені у Законі України «Про народні художні промисли» №2547-III від 21 червня 2001 р. та Указі Президента України «Про заходи щодо відродження традицій народного мистецтва та народних художніх промислів України» №481 від 6 червня 2006 р. Незважаючи на певну увагу державної влади щодо розвитку народних ремесел та промислів, ще досі невирішеними залишаються такі важливі питання, як розроблення досконалої системи матеріального та морального стимулювання, організації творчого процесу, підготовки кадрів, системи пільгового оподаткування майстрів народної художньої творчості

Відсутність матеріального стимулу є однією з головних причин згасання традиційних ремесел. Ніякі гасла та декларації не допоможуть: народні майстри зможуть серйозно займатися тим чи іншим видом творчості лише за умови наявності перспективи реального заробітку, який зможе забезпечити потреби сучасного життя, а для цього необхідно налагодити постійний збут виробів, що у свою черг вимагає вирішення питання інтенсивної розбудови сфери регіональної арт-індустрії. Враховуючи, що розвиток туристичної сфери сьогодні є пріоритетним напрямом регіонального розвитку, інтеграція народного мистецтва в існуючий туристичний продукт регіону та забезпечення його взаємодії з іншими галузями області – один з перспективних шляхів розвитку арт-індустрії народних художніх промислів, а відтак і вирішення питання матеріального стимулювання майстрів.

Однією з перших спроб інтеграції діяльності майстрів народної художньої творчості в інфраструктуру регіона став проект «Економічне відродження сільських громад Чернігівського Полісся на основі самозайнятості населення в сфері народних промислів», реалізація якого розпочалась у жовтні 2004 року за підтримки Фонду Євразія і за рахунок коштів, наданих Агенством США з Міжнародного розвитку (USAID). Ініціатором і реалізатором цього проекту стала Чернігівська обласна громадська організація «Інститут місцевого розвитку Чернігівщини».

Мета проекту – розробити стратегію економічного розвитку сільських громад через активне залучення їх жителів до виготовлення виробів народних промислів, які широко представлені в районах. Реалізація власних виробів слугуватиме додатковим джерелом прибутків для мешканців сел Чернігівського Полісся, оскільки чернігівська земля здавна славиться народними майстрами, які з



покоління в покоління передають свої здобутки у бондарстві, вишивці, гончарстві, ковальстві, лозоплетінні, плетінні із соломи та рогази, ткацтві тощо.

Основна ціль учасників проекту – виявлення тих народних промислів, які збереглися в селах Чернігівського Полісся, а також майстрів, готових передати свої знання та навички бажаючим освоїти певний промисел.

Іншим прикладом інтеграції народного мистецтва в існуючий туристичний продукт регіону може слугувати проект, підготовлений і реалізований спільними зусиллями органів місцевого самоврядування, підприємницьких структур, провідних культурно-мистецьких закладів Чернігова та області на базі туристичного комплексу «Садиба ім. Софії Русової» в селі Олешня Ріпкинського району. Вже кілька років поспіль тут проводиться фестиваль авторської пісні, а в межах фестивалю - театралізоване мистецьке дійство «Свято Івана Купала», конкурс «Місс Чернігова», у рамках яких організовується продаж сувенірів та виробів народних майстрів.

Поєднання природних ресурсів, налагодженої туристичної інфраструктури та різноманітних розважальних соціокультурних заходів, наявність екскурсійних об'єктів забезпечують постійний притік відпочиваючих та туристів. Враховуючи, що село Олешня є відомими гончарним осередком, де й досі працюють близько 20 гончарів, і туристи мають нагоду не тільки придбати зразки традиційного олешнянського гончарства, а ще й ознайомитися з процесом виготовлення виробів з глини, і навіть самим спробувати себе у цій справі, тут є реальні перспективи створення кластерної моделі на основі інтеграції арт-індустрії народних промислів у туристичну сферу. А це вже серйозна заявка на кардинальні оновлення і модернізацію існуючого соціокультурного та мистецького простору.

Першим кроком на шляху створення такої моделі можна вважати реалізацію проекту «Транскордонний кластер сільського туризму «Дніпро», який передбачає включення села Олешня у схему туристичних маршрутів. Проект є наступним етапом інтеграції арт-індустрії народних художніх промислів у туристичну та інші взаємопов'язані галузі.

Метою проекту стало створення транскордонного кластеру агроекотуризму в шести прилеглих прикордонних районах (сусідніх) Гомельської області – Добрушський, Гомельський, Лоєвський райони

та Чернігівської області – Городнянський, Чернігівський і Ріпкинський райони, які об'єднують в партнерську коопераційну мережу агроєкосадиби регіону, фермерські господарства, сільські ради, суб'єкти малого і середнього бізнесу, туристичні фірми, сільські школи, підприємства народних художніх промислів, заклади культури та ін.

В ході реалізації проекту були досягнуті вагомі результати. Зокрема, був створений інформаційний ресурс кластера:

- інформаційна-реклама брошура «Зеленые маршруты. Трансграничный кластер сельского туризма «Днепр» ;
- сайт «Трансграничный кластер сельского туризма «Днепр» [www. Cluster-Dnepr.com](http://www.Cluster-Dnepr.com)

Крім цього, сформовано комплексний туристичний продукт з урахуванням усіх наявних ресурсів. Розроблений концепт та карти транскордонного кластера, створені мережі та схеми туристичних маршрутів; розроблені й описані зелені транскордонні маршрути, які включають ознайомлення з природними особливостями територій, огляд пам'яток археології, історії, культури й мистецтва, етнографії, народними художніми промислами і місцевими обрядами та традиціями. Крім цього, передбачений відпочинок з проживанням, за бажанням, у сільських садибах «Зеленого туризму», де є усі можливості налагодити виробництво сувенірної продукції. Функцію менеджерів по збуту цієї продукції можуть взяти на себе володарі садиб, які мають можливість на місцях направляти туристів до того чи іншого майстра, що проживає в окрузі з метою придбання творів народного мистецтва чи самим замовляти у майстрів продукцію, яка користується найбільшим попитом.

Отже, кластерна модель розвитку прикордонного агроєкотуризму дозволяє не тільки сформувати комплексний туристичний продукт, інтегрувати його в регіональну та місцеву економіку, а й забезпечити конкурентні переваги місцевого населення, залучити його до нових і традиційних видів діяльності, серед яких важливе місце посідають народні художні промисли.

При цьому, втягуючи сучасні народні художні промисли у орбіту міжнародної індустрії туризму, надзвичайно важливо забезпечити запобігання загрози «втрати свого обличчя», тобто збереження традиційних рис промислу в його культурній художній унікальності. Значну допомогу в цьому може надати знайомство з творами старовинного і сучасного народного мистецтва у музейних

збірках та на виставках, спілкування з майстрами народної творчості, відвідування музеїв-садиб видатних митців українського народного мистецтва, які необхідно включати у програму туристичних маршрутів.

Використовуючи успішний досвід деяких зарубіжних країн (зокрема Норвегії, де процвітає виробництво сувенірів) з метою захисту національного мистецтва від денаціоналізації важливим є використання творів традиційного народного мистецтва у найновітніших дизайнерських розробках інтер'єрів туристичних центрів, готелів. Ці твори можна замовляти у провідних майстрів народного творчості.

Особливо актуальним здається проведення семінарів-практикумів на базі того чи іншого осередка із залученням як провідних майстрів, так і фахівців - дослідників української етнографії, культури та мистецтва. Такі заходи є необхідними і корисними особливо для молоді, бо їхньою метою є не тільки можливість безпосереднього спілкування з носіями традицій, переймання від них необхідних навиків та досвіду, а й формування відчуття художньої та естетичної сутності народних мистецьких традицій. Періодичне проведення подібних семінарів з різних галузей народного мистецтва може стати тією основою, на якій будуть зберігатися і розвиватися самотутне мистецькі традиції народних майстрів Чернігівщини.

**Щербинін Григорій Володимирович**

викладач відділу народних інструментів

Чернігівської музичної школи №1 імені С.В. Вільконського

**ОРКЕСТР НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ЧЕРНІГІВСЬКОЇ  
МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ № 1 ІМЕНІ С.В. ВІЛЬКОНСЬКОГО:  
ІСТОРИЧНО-ЕВОЛЮЦІЙНИЙ ТА  
ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

У системі музично-естетичного виховання дітей особливе місце посідає навчання з музичного інструменту в дитячих мистецьких школах.

Необхідно враховувати, що спеціалізована початкова музична освіта в Україні має виявити професійно обдарованих дітей, творчо розвинути здібності учнів, навчити їх володіти музичними інструментами, залучити до духовної культури людства, виховати потребу в самовираженні засобами музичного мистецтва для подальшої творчої діяльності, скерувати і підготувати їх до вступу у заклади мистецької освіти різного рівня акредитації. Ретроспективний погляд на історію становлення і принципи функціонування системи музичних шкіл дозволяє простежити поступову відмову від загальної професіоналізації музичної освіти.

На сучасному етапі реформування освіти особливої актуальності набуває проблема розвитку учнів засобами музики як виду мистецтва. Принципово важливе значення цей напрям набуває для загальної більшості учнів мистецької школи, які не орієнтуються на подальше професійне навчання. Заклад мистецької освіти, зберігаючи традиції спеціальної музичної освіти, на сучасному етапі має вирішувати завдання розширення свого впливу і навчання майже всіх бажаючих. У сучасному середовищі відверто превалує технологічна орієнтація. Це – абсолютно природне явище, проте його гіпертрофування породжує небезпеку духовно-естетичного вакууму. Треба розвивати допитливість у дитини, підтримувати прагнення засвоїти і зберегти у своїй пам'яті все те суттєво важливе, що потрібно для подальшого життя. Учні повинні відчувати радість від навчальної праці.

Процес колективної творчості дає їм відчуття своєї значущості, приносить радість від спілкування з музикою та слухачами. Крім того, концертний виступ, що є логічним завершенням роботи над твором, активізує згуртованість колективу, сприяє підвищенню його емоційного стану, загострює почуття взаємозалежності, стимулює увагу. Досить важливим є те, що колективні виступи дають змогу грати на сцені дітям з різними музичними здібностями, роблять їх впевненішими у своїх силах та прискорюють їх подальший творчий розвиток. Гра в оркестрі значно розширює світогляд учнів, розвиває якості, необхідні музиканту: уміння слухати не тільки власне виконання, а й партнера; загострює відчуття звукового колориту;

підвищує відповідальність за знання своєї партії; виховує відчуття партнерства. Крім того, вивчення чималої кількості музичних творів значно швидше розвиває художній смак учнів та їх естетичне ставлення до музичного мистецтва. Відчуття емоційної свободи і зняття психологічної напруги у процесі колективного музичення створюють необхідні умови для яскравішого вияву творчого потенціалу виконавців. В аналогічних ситуаціях відчуття повторюються, і процес творчості відбувається на вищому рівні, виробляється потреба в музикуванні, що є одним з головних факторів подальших успіхів.

Історично-еволюційний період функціонування оркестру народних інструментів Чернігівської МШ № 1 ім. С. В. Вільконського розпочався 1953 року. Так, Петром Іллічем Козловським, викладачем-баяністом, диригентом та громадським діячем, був створений колектив, мета якого полягала у залученні усіх без винятку учнів відділу до творчо-виконавської діяльності через колективне музикування. Петро Ілліч очолював створений ним оркестр сім років, а наступницею стала його колега Анна Миколаївна Русакова, викладач з класу домри. Під її керівництвом оркестр працював з 1963 по 1969 рік.

З 1970 року шкільний оркестр народних інструментів очолював Едуард Іванович Цесар, випускник Харківської консерваторії, непересічна творча особистість з величезним потенціалом. Слід зазначити, що саме він найдовше диригував дитячим оркестром, був його керівником десять років, створив величезну кількість перекладень, аранжувань, власних обробок народних пісень і танців. Його справу продовжив Володимир Єгорович Мартиненко, завдяки зусиллям якого було значно покращено матеріальну базу колективу, замовлено і придбано якісний комплект інструментів для оркестру.

Наступним керівником колективу став випускник Київської консерваторії Олександр Анатолійович Тарабукін, який очолював оркестр народних інструментів шість років (з 1990 по 1996 рік). Під його керівництвом були виконані перлини світової класики: Е. Гріг

«В печері гірського короля» та П. Чайковський «Вальс квітів». Вчити партії було не легко, але результат був того вартий!

З 1996 по 1998 роки оркестром диригував Олександр Миколайович Тітарев, випускник Харківського інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського. У своїй творчості він віддавав перевагу оркестровій мініатюрі, творам, які природньо звучать у дитячих оркестрах народних інструментах, є класикою педагогічного репертуару: М. Завадський «Шумка», українська народна пісня «Ой у лузі, тай ще при березі» в обробці М. Різоля, В. Конов «Попурі на теми з мультфільмів». Але, щоб справити художньо переконливе враження на сучасного слухача, потрібні яскраві, емоційні твори, що надовго залишаються в пам'яті і дарують справжнє естетичне задоволення.

1999-2001 рр. до керівництва шкільним оркестром було запрошено діючого диригента оркестру народних інструментів Чернігівського музичного училища, викладача-методиста Володимира Володимировича Фалалєєва. Під його орудою шкільному оркестру вдалося реалізувати гідну концертну програму, яка включала «Мелодію» М. Скорика, «Музичний момент» А. Петрова, «Лібертанго» А. П'яцолі. Справжньою родзинкою стала арія Насті з опери Г. Жуковського «Чудасія, та й годі» у виконанні заслуженої артистки України Лариси Роговець у супроводі шкільного оркестру народних інструментів.

У 2003 році з колективом починає працювати колишній випускник Чернігівської музичної школи № 1 імені С.В. Вільконського Щербинін Григорій Володимирович, який, на той час, щойно закінчив Харківський державний інститут мистецтв ім. І.П. Котляревського.

Бути керівником дитячого оркестру народних інструментів достатньо відповідальна місія, отже бажано дещо глибше вивчити специфіку роботи саме з дитячими оркестрами, і головним чином, питання репертуару. За радянських часів існували цілі серії збірок для оркестрів народних інструментів, такі як «На дозвіллі», «Музичні вечори», «Вечорниці» та інші. Але підбір репертуару – це особлива складність. Той методичний матеріал, що був колись опублікований,

не може повністю задовольнити потреби керівника сучасного колективу. По-перше, його недостатньо, по-друге, підбираючи репертуар, треба враховувати можливості кожного окремого оркестру. Ступінь складності творів необхідно диференціювати відповідно до підготовленості учнів, а інструментальний склад виконавців адаптувати до наявного в школі інструментарію.

У серпні 2003 року на засіданні відділу було затверджено склад учнів оркестру, та обговорено розклад зведеної та групових репетицій. Це була перша спроба створити оркестр, в інструментальному складі якого до струнно-щипкової групи входили б домри-альти, тенора, басы, балалайки-секунди, альти, та балалайка-бас, за рахунок опанування учнями додаткових інструментів. Але в наступні роки практика довела, що краще учням розвиватись і отримувати більше задоволення через можливість грати в оркестрі на своїх музичних інструментах, на яких вони навчаються з фаху.

Безумовно, в репертуарі оркестру мають бути твори, які відповідають виконавським можливостям колективу. Це активізує проведення репетицій, допомагає учням свідомо засвоювати матеріал, створює живу творчу атмосферу на уроці, знімає емоційне напруження і допомагає виявити свою індивідуальність. За основу для початкового етапу роботи було взято збірку В. Лапченко «Грає дитячий оркестр народних інструментів». Оскільки оркестр – організаційне і художньо-естетичне обличчя колективу відділу, показник культури і естетики виховання талановитих дітей, і в ньому акумулюються найкращі досягнення виконавства в спеціальних класах всього відділу, то йому під силу щось більш вагомим, суттєвим, масштабним. Відтак першими творами, що прозвучали на звітному концерті відділу народних інструментів, стали «Світанок» з сюїти К. Мяскова та п'єса А. Онуфрієнка «На полонині».

Наступного навчального року виникла думка спробувати щось нетрадиційне: фортепіано у супроводі оркестру народних інструментів. Вибір припав на «Арію» В. Бібергана. Цей проект довів необхідність передбачення розгорнутої партії фортепіано в інструментовках. Велика вдячність провідним викладачам

фортепіанного відділу Н. Табаковій, Д. Свириденко, Л. Забарі за творчу підтримку і методичну допомогу. Їх учні завжди могли впоратися з партією будь-якої технічної або ритмічної складності!

Варто зазначити, що тема оркестрового акомпанементу досить неоднозначна. З одного боку, можна полегшити технічну складність оркестрових партій, адже головну роботу виконує соліст, а з іншого – багато ускладнюючих факторів, починаючи з гнучкості оркестру, стабільності соліста, і завершуючи залежністю від мікрофона, його налаштувань, та майстерності звукооператора. Тим не менш, колективом було зроблено біля десяти вокальних та інструментальних акомпанементів. У виконанні артистів Чернігівського обласного філармонійного центру фестивалів та концертних програм А. Тарасової, О. Рикуня, Ю. Загурської, В. Безіка, викладача школи Т. Ключко прозвучали такі твори: О. Білаш «Журавка», Дм. і Дан. Покрас «Козаки», О. Шамо «Зачарована Десна», українська народна пісня на слова Т. Шевченка «Утоптала стежечку». Серед інструментальних п'єс слід назвати Є. Тростянський – С. Грінченко «Український сувенір» (соліст – викладач школи В. Буланенко (балалайка), О. Малярів «Деревенский наигрыш» (соліст – В. Косач (баян), О. Іванов-Крамської «Елегія» (соліст – О. Жоголко (гітара), О. Доброхотова «Танцювальна» (соліст – М. Кирієнко (сопілка).

Окремо варто зазначити про соліста оркестру Євгенія Голиша (клас викл. Н. Макаренко), з яким було зроблено три успішні проекти поспіль: В. Шаїнський «Пісенька крокодила Гени» в обробці У. Ютіли, Ю. Жиро «Під небом Парижу» та А. П'яцола «Лібертанго». І якщо в першій п'єсі було зроблено декілька фактурних змін, щоб полегшити партію соліста (який на той час був учнем 4 класу), то всі наступні він виконував згідно авторського оригіналу. Зараз цей учень продовжує своє професійне навчання у музичному коледжі.

Згодом до складу оркестру було включено групу духових інструментів (флейта, кларнет), ударну установку, віолончель та бас-гітару. Склад навчального оркестру народних інструментів дуже



залежить від контингенту учнів на відділі, і дещо змінюється кожного року, а іноді – радикально.

Необхідно зазначити, що деякі твори з репертуару оркестру знайшли неабиякий емоційний відгук серед учнів: В. Подвала «Марш-гротеск», А. Гоноболін «Танець», Л. Матвійчук «Українські візерунки», Є. Дербенко «Граємо джаз», М. Скорик «Народний танець». Незважаючи на ритмічну та технічну складність цих творів, навіть після закінчення репетиції деякі учні продовжували грати свої партії, ідучи по сходах та у класі.

Існує думка, що керівник оркестру в своїй репертуарній політиці ні в якому разі не повинен ігнорувати так звану «легку музику». Головне – щоб кожен твір, який входить до репертуару, був по-справжньому художнім і відповідав вимогам доброго смаку. Необхідно визначити місце того чи іншого твору у вирішенні загального комплексу задач щодо навчання дітей навичкам оркестрового виконавства.

До вшанування 200-річниці від дня народження Т. Шевченка виникло бажання виконати в оркестрі твір, який був би пов'язаний з цією визначною особистістю. Можна було б підготувати вокальний акомпанемент з оркестровим супроводом, але це мало би кого вразило. Було потрібне щось інше, якийсь нестандартний хід. Так у виконанні оркестру прозвучав «Вальс» Б. Лятошинського з кінофільму «Тарас Шевченко». Звичайно, таке масштабне симфонічне полотно, у своєму первинному вигляді, було не під силу дитячому колективу, тому деякі зміни було внесено у форму твору, а також у тональний план. Неоціненну допомогу в реалізації цього проекту надали викладачі духового (Мартиненко С. – флейта, Чуприна С. – кларнет) та струнного (Горевалова Л. – віолончель) відділів. Саме за їх підтримки оркестру вдалося досягти необхідного звукового результату. Наступним твором шевченківської тематики було виконання оркестром «Музичної картинки на тему української народної пісні “Рече та стогне Дніпр широкий”» Юрія Шишакова. Твір написаний професійним композитором, корифеєм народно-оркестрового виконавства, внесок якого у оригінальну літературу

справді величезний. Сучасна гармонічна мова, феєричні звучності, складний поліфонічний розвиток основної теми, сонорні ефекти... Виступ оркестру справив незабутнє враження!

З часом зростала виконавська майстерність оркестру, яка дозволила здобути перемоги на обласних (2007, 2009, 2013, 2016), а також Міжнародному (Чернігів, 2016) та Всеукраїнському (Семенівна, 2017) конкурсах.

Якщо, зазвичай, оркестр народних інструментів брав участь лише у звітних концертах відділу та школи, то в 2015 році колектив відкривав презентацію відділу народних інструментів в циклі концертів «Тобі, моє рідне місто!» на майданчику біля школи. Цього ж року оркестр було запрошено до зведеного звітного концерту трьох музичних шкіл міста «В братерстві, єдності й любові», який відбувся у Міському палаці культури. У виконанні оркестру прозвучали такі твори: Є. Адамцевич «Запорозький марш» та М. Скорик «Народний танець». Наступного року колектив було відібрано до участі у звітному концерті міста. Оркестр виконав «Лібертанго» А. П'яцолі (соліст – Голиш Є.).

Загалом, колектив оркестру виховав багато учнів, які продовжили навчання в музичному училищі і кращих музичних вишах України. Вони перейняли естафету своїх викладачів і продовжують робити особистий внесок у нові мистецькі здобутки.

Зараз, поруч із диригентом, працюють керівники оркестрових груп С. Матвієнко, Н. Макаренко, Ю. Лех, В. Буланенко, яким вдалося підняти виконавські можливості колективу на якісно новий рівень. У обласному навчально-методичному центрі готується до друку збірка аранжувань та перекладень для оркестру народних інструментів «В ритмі часу», керівника оркестру Г. Щербиніна. До збірки увійшли такі п'єси І. Гайденко «Дзигарі», Ю. Кукузенко «Варіації на тему української народної пісні «Ой у гаю, при Дунаю», М. Скорик «Народний танець», Є. Дербенко «The ryth of time». Усі твори написані сучасними композиторами та апробовані у практичній діяльності.

Оркестр – це не тільки музика, це світогляд, це дисципліна, це великі зусилля, до яких треба залучати людей з дитинства. Не кожен

учень може проявити себе як соліст, і саме гра в оркестрі надає відчуття рівноцінної участі в творчому процесі, дає можливість виступу у найвідповідальніших концертах і, таким чином, стимулює зацікавленість до занять музикою.

У музичному колективі, де загальний результат залежить від зусиль кожного, створюються необхідні умови для розвитку таких рис особистості, як почуття відповідальності, сумлінне ставлення до музики, організованість, дисциплінованість, розкриваються музичні якості дитини сором'язливої, невпевненої, яка багато втрачає під час сольного виконання. Педагогічний досвід свідчить, що саме в атмосфері колективної творчості музичні здібності дитини яскраво розкриваються з усіх боків.

Напрошується висновок, що основним стимулом у роботі є музика як мистецтво. Адже процес оволодіння майстерністю виконавства відбувається паралельно знайомству з кращими зразками музичного мистецтва. А коли музику творять разом, коли один залежить від інших, а від твоєї роботи залежить успіх всіх, – це вже відповідальність за справу, якою займаєшся. Участь в роботі оркестру виховує в дитині якості, за допомогою яких їй буде легше увійти в доросле життя.

Особливо вдало і переконливо оркестр виступає у концерті тоді, коли він пройде встановлені стадії навчання і настільки зміцніє організаційно й технічно, що вже може вважатися творчим колективом. Якщо оркестром керує не просто освічений фахівець, а ентузіаст, який любить свою справу, він зможе пробудити в дітях радість відчуття справжнього музикування. Це розкриває та зміцнює творчі сили дітей, мобілізує всі їх здібності, створює всі необхідні умови для розвитку найкращих духовних, художніх, артистичних якостей особистості.

## ЗМІСТ

<b>Вітальне слово ректора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв Чернеця В.Г.....</b>	<b>3</b>
<b>Вітальне слово директора Департаменту культури і туризму, національностей та релігій Чернігівської обласної державної адміністрації Левочка О.В.....</b>	<b>4</b>
<b>Вітальне слово директора Чернігівської музичної школи №1 імені С.В. Вільконського Астаф'євої О.А. ....</b>	<b>5</b>
<b>Привітання колективу Ніжинського коледжу культури і мистецтв імені М. Заньковецької від Личковаха В.А. ....</b>	<b>6</b>
<b>Антіпіна Інна Олександрівна</b> ПРОФЕСІЙНІ ТА АМАТОРСЬКІ ХОРОВІ КОЛЕКТИВИ ТА ЇХ ЗНАЧЕННЯ В КОНТЕКСТІ ХОРОВОЇ ТРАДИЦІЇ СІВЕРСЬКОГО КРАЮ .....	<b>7</b>
<b>Астаф'єва Ольга Андріївна</b> ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ЇХ ВТІЛЕННЯ В РОБОТІ ЧЕРНІГІВСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ №1 ІМЕНІ С.В. ВІЛЬКОНСЬКОГО .....	<b>14</b>
<b>Безпала Світлана Станіславівна</b> ІНСТРУМЕНТАРІЙ УКРАЇНСЬКОГО ДЖАЗУ ЯК КОМПОНЕНТ СТИЛЕУТВОРЕННЯ .....	<b>20</b>
<b>Безпалий Сергій Григорович</b> ОСНОВИ ПСИХОФІЗИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ УЧНІВ-ТРУБАЧІВ ДО КОНЦЕРТНИХ ВИСТУПІВ .....	<b>25</b>

<b>Богун Микола Олександрович</b> ІДЕОЛОГІЯ ТА ДУХОВНІСТЬ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО САМОВИЗНАЧЕННЯ .....	31
<b>Большак Олена Анатоліївна</b> ДО ПИТАННЯ ВИХОВАННЯ ВІДЧУТТЯ РИТМУ МОЛОДШИХ УЧНІВ В КЛАСІ АКОРДЕОНУ В СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ШКОЛАХ .....	34
<b>Васюта Олег Павлович</b> ДУХОВНІ КОМПОЗИТОРИ ЧЕРНІГІВЩИНИ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ: Ю. ЗАХОЖИЙ-КАТРЕНКО .....	37
<b>Грисюк Олена Миколаївна</b> МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ПРОФЕСІЙНОГО САМОВДОСКОНАЛЕННЯ ВИКЛАДАЧІВ ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ .....	40
<b>Гуріч Зоя Владиславівна</b> ОКРЕМІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ ПІВДНЯ УКРАЇНИ .....	44
<b>Дзюбецька Олена Ігорівна,</b> СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ ЧЕРЕЗ УКРАЇНСЬКУ НАРОДНУ ПІСНЮ.....	50
<b>Ємець Віталій Олексійович</b> ПРЕЗЕНТАЦІЯ ЗБІРКИ П'ЄС ДЛЯ АМАТОРСЬКОГО ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ (ІНСТРУМЕНТОВКИ ВІТАЛЯ ЄМЦЯ) .....	54
<b>Загорулько Марія Анатоліївна</b> «СЛОВО О ПОЛКУ ІГОРЕВІМ» В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ КИЇВСЬКОЇ РУСИ.....	56

<b>Кирилюк Надія Іванівна</b> НАРОДНА ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ ТА ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ЗІ СТУДЕНТСЬКИМ ФОЛЬКЛОРНИМ КОЛЕКТИВОМ.....	60
<b>Коломійченко Марина Михайлівна</b> КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТЕАТРУ .....	64
<b>Копитова Алла Віталіївна</b> НЕДОЛІКИ ЗВУКОУТВОРЕННЯ ТА ЇХ ПРОФІЛАКТИКА НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО: ІНТЕГРОВАНІЙ ПІДХІД .....	68
<b>Кошель Олександра Миколаївна</b> РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО СЛУХУ ТА СЛУХОВИЙ АНАЛІЗ НА УРОКАХ З ФАХУ .....	72
<b>Куса Юлія Володимирівна</b> ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВПЛИВУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ОСОБИСТІТЬ .....	75
<b>Личковах Володимир Анатолійович</b> <b>Файзулліна Ганна Станіславівна</b> РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЕТНОКУЛЬТУРИ В МИСТЕЦТВІ ТА ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ (АВТОРСЬКА ПРЕЗЕНТАЦІЯ КНИГИ «ЕТНОКУЛЬТУРОГРАФІЯ». – К.: НАКККІМ, 2018. – 256 С.) .....	80
<b>Локоть Олена Михайлівна</b> ДОСВІД ЗАРУБІЖНИХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ У КОНТЕКСТІ ВОКАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ .....	91
<b>Малиневська Валентина Мефодіївна</b> ПІДВИЩЕННЯ КВАЛІФІКАЦІЇ ПРАЦІВНИКІВ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СФЕРИ ЧЕРНІГІВЩИНИ: АНДРАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ .....	95

<b>Малишко Сергій Вадимович</b> ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНИЙ СЕМІНАР ЯК ОДИН ІЗ ШЛЯХІВ ПІДВИЩЕННЯ ФАХОВОГО РІВНЯ ПРАЦІВНИКІВ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СФЕРИ .....	99
<b>Мойсієнко Марина Альбертівна</b> ВИДИ ТА НАПРЯМИ МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ НА ПРИКЛАДІ ЧЕРНІГІВСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ №2 ІМЕНІ Є.В. БОГОСЛОВСЬКОГО .....	102
<b>Мохнюк Руслан Степанович</b> КУЛЬТУРОТВОРЧІСТЬ У КОНТЕНТІ АНДРАГОГІЧНИХ ПОСЛУГ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ІНСТИТУЦІЙ .....	108
<b>Надоленко Галина Федорівна</b> ПІСЛЯДИПЛОМНА ОСВІТА В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ ВІННИЧЧИНИ ЯК ОДИН ІЗ ЧИННИКІВ УДОСКОНАЛЕННЯ МАЙСТЕРНОСТІ ФАХІВЦІВ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ ВИРІШЕННЯ СОЦІАЛЬНИХ ЗАВДАНЬ .....	116
<b>Никитюк Софія Сергіївна</b> ГУМАНІСТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО МЕНЕДЖЕРА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ .....	128
<b>Олейнікова Тетяна Петрівна</b> СЕМАНТИКА МЕТРО-РИТМІЧНИХ ФІГУР В МУЗИЦІ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО.....	136
<b>Попудренко Євгенія Валеріївна</b> ВОКАЛЬНА МЕТОДИКА МАРІЇ ФЕДОРІВНИ БРОВЧЕНКО .....	141

**Попудренко Ірина Валеріївна**  
ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ГАЛИЧИНИ У ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ.:  
ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ..... 147

**Потапов Павло Володимирович**  
ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ПОЛІФОНІЄЮ  
ПО КЛАСУ БАЯНА..... 152

**Разон Ірина Вікторівна**  
КРЕАТИВНА ПЕДАГОГІКА ЯК СУЧАСНИЙ НАПРЯМОК  
ВИКЛАДАННЯ У ЗАКЛАДАХ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ..... 157

**Сапожник Ольга Василівна**  
ЦЕРКОВНИЙ СПІВ ЯК ФЕНОМЕН ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ  
УКРАЇНСЬКОГО ПРАВОСЛАВ'Я (ХІ-ХVІІІ СТОЛІТТЯ)..... 164

**Синиця Оксана Петрівна**  
КУЛЬТУРНЕ ЗНАЧЕННЯ ВІДРОДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ  
СПАДЩИНИ СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА..... 171

**Сливко Світлана Анатоліївна**  
ПРОФЕСІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ВИКЛАДАЧА МУЗИЧНИХ  
ДИСЦИПЛІН КОЛЕДЖУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ..... 175

**Суворова Марина Федорівна**  
ВІД ЛЮТНІ ДО КОБЗИ..... 179

**Суховерська Людмила Олександрівна**  
ПУБЛІЧНИЙ ВИСТУП ЯК ВАЖЛИВИЙ ЕЛЕМЕНТ ФОРМУВАННЯ  
ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ У МАЙБУТНІХ БАЯНІСТІВ..... 186



**Харьковська Марина Сергіївна**  
ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ ФОРТЕПІАНО  
В МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ ..... 192

**Шаган Леонід Костянтинович,**  
КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЧИННИК  
ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ НАЦІЇ ..... 196

**Штанкіна Ірина Валеріївна**  
ПРОБЛЕМИ ІНТЕГРАЦІЇ НАРОДНИХ ХУДОЖНІХ  
ПРОМИСЛІВ ЧЕРНІГІВЩИНИ У СФЕРУ СУЧАСНОЇ  
МІЖНАРОДНОЇ ІНДУСТРІЇ ..... 199

**Щербинін Григорій Володимирович**  
ОРКЕСТР НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ЧЕРНІГІВСЬКОЇ  
МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ № 1 ІМЕНІ С.В. ВІЛЬКОНСЬКОГО:  
ІСТОРИЧНО-ЕВОЛЮЦІЙНИЙ ТА ТВОРЧО-  
ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ ..... 203

**Культурно-мистецькі обрії України в контексті інтеграції до європейського співтовариства.** Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 110-річчю від дня заснування Ніжинського коледжу культури і мистецтв імені М. Заньковецької / Редкол.: О.А. Астаф'єва, О.М. Грисюк, В.Г. Дорохін, В.А. Личковах, В.М. Малиневська, С.В. Малишко, М.В. Сукретний. – Чернігів: Чернігівська філія НАКККіМ, 2018. – 220 с.

Відповідальний за випуск – В.М. Малиневська

Корегування – О.А. Астаф'єва, О.М. Грисюк,  
В.М. Малиневська, С.В. Малишко

Верстка, макетування,  
технічне редагування – С.В. Малишко

Підписано до друку 14.12.2018. Формат 60x84 1/16. Папір офсет.  
Гарнітура Times New Roman CYR. Друк офсетний.  
Облік.-вид.арк. 13,75. Зам. 003. Тираж 100 прим.

---

Чернігівська філія  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

14013, м.Чернігів, вул. О. Молодчого, 2, каб.23  
Тел. +38 0 46 2 95-84-34  
E-mail: [chimmk@i.ua](mailto:chimmk@i.ua)  
URL: <http://institute.cult.gov.ua>

Не для продажу

