

**МИСТЕЦТВО В КУЛЬТУРІ СУЧАСНОСТІ:
ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА НАВЧАННЯ**

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

№ 1, 2023

Вінниця • 2023

У збірнику висвітлено проблеми теорії, історії вітчизняної та зарубіжної мистецької освіти, а також міждисциплінарні зв'язки, дотичні до методики викладання музики, хореографії та образотворчого мистецтва

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (протокол № 4 від 18 жовтня 2023 року)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

Тетяна Зузяк, кандидат мистецтвознавства, доктор педагогічних наук, професор, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

Наталія Мозгальова, доктор педагогічних наук, професор, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР

Віктор Соловей, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Галина Івашків, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, Інститут народознавства НАН України, м. Львів, Україна

Марина Протас, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, головний науковий співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, м. Київ, Україна

Олег Чуйко, доктор мистецтвознавства, професор, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ, Україна

Богдан Сюта, доктор мистецтвознавства, професор, Національна музична академія України П. І Чайковського, м. Київ, Україна

Ярослав Хачинський, доктор педагогічних наук, ад'юнкт, Поморський університет в Слупську, м. Слупськ, Польща

Олена Швець, доктор педагогічних наук, доцент, Національний лісотехнічний університет України, м. Львів, Україна

Ірина Швець, народна артистка України, професор, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Володимир Черкасов, доктор педагогічних наук, професор, Комунальний заклад вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради, м. Ужгород, Україна

Алла Козир, доктор педагогічних наук, професор, Український державний університет імені Михайла Драгоманова, м. Київ, Україна

Оксана Марущак, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Світлана Кізім, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Людмила Василевська-Скупа, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Тетяна Грінченко, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Олена Верещагіна-Білявська, кандидат мистецтвознавства, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Катерина Кушнір, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Юлія Москвічова, кандидат мистецтвознавства, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Наталія Кравцова, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Тетяна Белінська, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Зареєстровано Національною радою з питань телебачення і радіомовлення (Рішення № 1073 від 16.10.2023 року, Протокол № 23, ідентифікатор медіа R30-02566)

Засновник і видавець: Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

Рік заснування: 2023

Збірник публікується двічі на рік

Адреса редакції: 21100, м. Вінниця, вул. К. Острозького, 32

Email: eduarts@vspu.edu.ua

<https://intranet.vspu.edu.ua/eduarts>

**ART IN CONTEMPORARY CULTURE:
THEORY AND PRACTICE OF TEACHING**

COLLECTION OF SCIENTIFIC WORKS

No 1, 2023

Vinnytsia • 2023

UDC 37.016:7(06)

H 35

The journal highlights the problems of the theory and history of domestic and foreign art education, as well as interdisciplinary problems related to the specified field: methods of teaching music, choreography and fine arts

Recommended by the Academic Council of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University (Minutes No 4 of October 18, 2023)

EDITORIAL BOARD

EDITOR-IN-CHIEF

Tetiana Zuziak, Candidate of Art History, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF

Nataliia Mozghalova, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

EXECUTIVE SECRETARY

Viktor Solovei, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Halyna Ivashkiv, Doctor of Art Criticism, Senior Researcher, Ethnology Institute at the National Academy of Sciences of Ukraine, Lviv, Ukraine

Maryna Protas, Doctor of Art Studies, Senior research associate, Modern art research institute of National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Oleh Chuiko, Doctor of Art History, Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

Bohdan Siuta

Doctor of Science in Art Studies, Professor, National Academy of Music of Ukraine Tchaikovsky, Kyiv, Ukraine

Jaroslav Chaciński Doctor of Science in Pedagogics, Assistant professor, Pomeranian University in Slupsk, Slupsk, Poland

Olena Shvets, Doctor of Science in Pedagogics, Assistant professor, Ukrainian National Forestry University, Lviv, Ukraine

Iryna Shvets, People's Artist of Ukraine, Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University Vinnytsia, Ukraine

Volodymyr Cherkasov, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Communal institution of higher education «Academy of Culture and Arts» of the Transcarpathian Regional Council, Uzhhorod, Ukraine

Alla Kozyr, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv, Ukraine

Oksana Marushchak, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Svitlana Kizim, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Liudmyla Vasylevska-Skupa, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Tetiana Hrinchenko, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Olena Vereshchahina-Biliavska, PhD of Art Studies, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Kateryna Kushnir, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Yuliia Moskvichova, PhD of Art Studies, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Nataliia Kravtsova, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Tetiana Belinska, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Registered by the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine (Decision No. 1073 of 16.10.2023, Minutes No. 23, media identifier R30-02566)

Founder and Publisher: Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University

Year of foundation: 2023

The Journal is published twice a year

Editorial Address: 32, Ostrozkyi str., Vinnytsia, 21100, Ukraine

Email: eduarts@vspu.edu.ua

<https://intranet.vspu.edu.ua/eduarts>

ISSN 3041-1009

e-ISSN 3041-1017

ЗМІСТ

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Володимир Черкасов Історико-ретроспективний аналіз музично-естетичного виховання дітей у школах Люксембургу.....	7-12
Ірина Швець, Людмила Василевська-Скупа, Наталія Кравцова Музична терапія як метод навчання та розвитку молодших школярів за умов воєнного стану.....	13-20
Катерина Кушнір, Ганна Білозерська, Володимир Ковальчук Методика застосування інноваційних технологій навчання в диригентсько-хоровій підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва	21-27

МИСТЕЦТВО В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТИНУУМІ

Богдан Сюта Змінювання змістів мистецьких творів як результат заміщення та розмивання первісних значень прецедентних феноменів.....	28-36
Тетяна Зузяк, Оксана Марущак, Віктор Соловей, Інна Швець Освітньо-виховна діяльність у спеціалізованих дитячих художніх закладах Поділля другої половини ХХ століття.....	37-44
Олена Верещагіна-Білявська, Алла Степова Борис Буєвський: творчий портрет на тлі музичних процесів другої половини ХХ століття.....	45-51
Руфіна Добровольська Стан підготовки фахівців мистецького спрямування в університетах Європейського Союзу та США до застосування музичної терапії в професійній діяльності.....	52-60
Алла Губаль Педагогічне краєзнавство як фактор розвитку творчої індивідуальності учнів у спадщині М. Д. Леонтовича.....	61-68
Анна Новосадова, Наталія Задача Творчість Олександра Козаренка в контексті постмодернізму.....	69-74
Тетяна Грінченко, Ольга Клітинська Роль духовної музики у творчості українських композиторів.....	75-80

CONTENTS

CONCEPTUAL FOUNDATIONS OF ART EDUCATION


Volodymyr Cherkasov Historical-retrospective analysis of music and aesthetic education of children and youth in Luxembourg schools	7-12
Iryna Shvets, Liudmyla Vasylevska-Skupa, Nataliia Kravtsova Music therapy as a method of teaching and development of junior schoolchildren under martial law	13-20
Kateryna Kushnir, Hanna Bilozerska, Volodymyr Kovalchuk Methods of applying innovative teaching technologies in conducting and choral training of future music teachers	21-27
 ART IN THE SOCIO-CULTURAL CONTINUUM	
Bohdan Siuta Changing the contents of artistic works as a result of the substitution and blinding of the original meaning of precedent phenomena	28-36
Tetiana Zuziak, Oksana Marushchak, Viktor Solovei, Inna Shvets Educational activities in specialized children's art institutions of Podillia in the second half of the 20th century	37-44
Olena Vereshchahina-Biliavska, Alla Stepova Borys Buievskyy: creative portrait on the background of musical processes of the second half of the 20th century	45-51
Rufina Dobrovolska The state of training of art education specialists in the universities of the European Union and the USA for the use of music therapy in professional activities	52-60
Alla Hubal Pedagogical local history as a factor in the development of students' creative individuality in heritage of Mykola Leontovych	61-68
Anna Novosadova, Natalia Zadachyna Olexandr Kozarenko's creativity in the context of postmodernism	69-74
Tetiana Grinchenko, Olha Klitynska The role of sacred music in the creativity of Ukrainian composers	75-80

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ CONCEPTUAL FOUNDATIONS OF ART EDUCATION

УДК 378. 4:78 (436)

[https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023\(1\)-01](https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023(1)-01)

Історико-ретроспективний аналіз музично-естетичного виховання дітей у школах Люксембургу

Володимир Черкасов 

Комунальний заклад вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради, м. Ужгород, Україна

Анотація

У статті презентовано організацію загальної музичної освіти в Люксембурзі. Схарактеризовано зміст загальної музичної освіти в дитячих садочках, закладі загальної середньої освіти. Досліджено проведення уроків музики та позакласної роботи з учнями середніх класів, зосереджено увагу на основних видах діяльності та розвитку в дітей музично-творчих здібностей.

Наголошується на багатонаціональності Люксембургу, в зв'язку з чим система національної освіти країни є багатомовною. У країні три офіційні мови – люксембурзька, французька та німецька. Важливо, що регулювання освітньою політикою знаходиться в компетентності декількох міністерств: Вища рада у справах національної освіти, Національна комісія з розробки про грам, Служба координації науково-освітніх та інноваційних технологій, Колегія інспекційних груп, Колегія директорів шкіл. Відзначено, що загальна музична освіта в Люксембурзі вважається культурним надбанням суспільства, основним напрямом розвитку дитини на основі цінностей національного й світового музичного мистецтва.

У статті наведено приклади музичних творів, які пропонують у шкільній програмі для розучування й виконання під час вокально-хорової роботи та в процесі слухання музики. Акцентовано увагу на діяльності міжнародних шкіл, де музиці відводиться чільне місце й робота вчителя зосереджується на розвитку індивідуальних творчих здібностей кожної дитини. Особливе місце в системі освіти Люксембургу займають музичні школи, де діти опановують гру на тому чи тому музичному інструменті та вивчають теорію, сольфеджіо та історію музики.

Ключові слова: Люксембург, уроки музики, дитячі садочки, початкова школа, середня школа, міжнародні школи, музичні школи

Historical-retrospective analysis of music and aesthetic education of children and youth in Luxembourg schools

Volodymyr Cherkasov 

Communal institution of higher education «Academy of Culture and Arts» of the Transcarpathian Regional Council, Uzhhorod, Ukraine

Abstract

The article presents the organization of general music education in Luxembourg. The content of general music education in kindergartens and general secondary education institutions is characterized. The conduct of music lessons and extracurricular activities with secondary school students is studied, attention is focused on the main activities and the development of children's musical and creative abilities.

Emphasis is placed on the multinationality of Luxembourg, which is why the country's national education system is multilingual. The country has three official languages – Luxembourgish, French and German. It is important that the regulation of educational policy is within the competence of several ministries: Conseil supérieur de l'Education nationale, Commission scolaire nationale, Commissions nationales des programmes; Service de Coordination de la Recherche et de l'Innovation pédagogiques et technologiques; Services d'inspection, Collège des Directeurs. It was noted that general musical education in Luxembourg is considered a cultural heritage of society, the main direction of child development based on the values of national and world musical art.

The article provides examples of musical works that are offered in the school curriculum for learning and performing during vocal and choral work and in the process of listening to music. Attention is focused on the activities of international schools, where music is given a prominent place and the teacher's work is focused on the development of individual creative abilities of each child. A special place in the education system of Luxembourg is occupied by music schools, where children master playing a particular musical instrument and study theory, solfeggio and history of music.

Keywords: Luxembourg, music lessons, kindergartens, primary school, secondary school, international schools, music schools

Постановка наукової проблеми. Організація освітнього процесу в мистецьких закладах вищої освіти передбачає ознайомлення майбутніх учителів музичного мистецтва з концепціями та сучасними системами музично-естетичного виховання дітей і молоді в різних країнах світу. Опанування досвідом запровадження інтерактивних технологій та інноваційних методів навчання у сфері загальної музичної освіти уможливить формування власного педагогічного досвіду й сприятиме творчому зростанню та професійному становленню.

Зважаючи на зазначене, інтеграційні процеси, які відбуваються у світовому науковому, освітньому й культурно-мистецькому просторі мотивують майбутніх фахівців до подальшого розвитку й формування професійної майстерності. За такого підходу ознайомлення з організа-

цією музично-естетичного виховання в освітньо-культурному просторі Республіки Мальта є актуальним і своєчасним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких розглядають цю проблему і підходи до її розв'язання. Аналіз джерел педагогічного та мистецького спрямування засвідчує, що вітчизняними й зарубіжними науковцями, зокрема Л. Л. Волинець, Т. Є. Кристопчук, Л. М. Масол, Г. Ю. Ніколаї, О. М. Олексюк, О. Я. Ростовський, А. А. Сбруєва, С. О. Сисоева, Л. Л. Халецька, В. Ф. Черкасов, І. О. Ярмак, із різних позицій висвітлено й розкрито питання становлення та розвитку загальної музичної освіти в країнах Західної Європи. Тематика нашого наукового пошуку значно доповнює дослідження зазначених авторів, уможливорює усвідомлення тенденцій

музично-естетичного виховання дітей і молоді в школах Люксембургу.

Мета статті полягає в здійсненні історико-ретроспективного аналізу музично-естетичного виховання дітей і молоді в школах Люксембургу.

Виклад основного матеріалу. Велике Герцогство Люксембург – це держава у Західній Європі, яка є членом-засновником Європейського Союзу. Відповідно до статті 23 Конституції Люксембургу (1848 р.) держава гарантує всім громадянам країни безкоштовну обов'язкову освіту.

Враховуючи багатонаціональність Люксембургу, система національної освіти країни багатомовна. У країні три офіційні мови – люксембурзька, німецька та французька. Логічно структурована система освіти Люксембургу уможливорює учням інтегруватися в соціум й отримати якісну освіту на всіх рівнях. У початковій та середній школі діти навчаються німецькою мовою, а в навчальних закладах спеціалізованої та вищої освіти заняття проводяться французькою мовою. Натомість, віднедавна зростає кількість шкіл, де вивчення дисциплін проходить як німецькою, так і французькою мовами.

У Люксембурзі 150 шкіл державного й приватного підпорядкування. Регулювання освітньою політикою знаходиться в компетентності декількох міністерств. Так, реформування освіти, питання викладання й навчання знаходяться у Вищій раді у справах національної освіти (Conseil supérieur de l'Éducation nationale); програмами підготовки вчителів і координації наукових досліджень займається Національна шкільна комісія (Commission scolaire nationale); розробкою навчальних планів та навчальних програм опікується Національна комісія з розробки програм (Commissions nationales des programmes); забезпеченням якості освіти, реалізацією педагогічних та технологічних інновацій переймається Служба координації науково-освітніх та інноваційних технологій (Service de Coordination de la Recherche et de l'Innovation pédagogiques et technologiques); обговоренням питань національної освітньої політики займається Колегія інспекційних груп (Services d'inspection) та Колегія директорів шкіл (Collège des Directeurs) [3].

Перший досвід колективного спілкування – діти набувають у дитячих садках. Тут малеча перебуває до 6 років. Адаптаційний період у дошкільному закладі проходить під контролем

психолога та педіатра, і не тільки для контролю за станом здоров'я, але й для того, щоб вихователь після отримання висновків лікарів зміг спланувати індивідуальний підхід до дитини.

У початкову школу приймають дітей 6-ти річного віку відповідно до місця проживання родини. Термін навчання в початковій школі складає шість років і містить три цикли по два роки. У навчальних планах ураховано такі дисципліни: німецька, французька та люксембурзька мова, математика, географія, історія, природознавство, інформаційні технології, художнє й музичне виховання, фізична підготовка й релігія.

Після закінчення уроків учні початкової школи можуть залишатися в групі продовженого дня (Service des foyers scolaires), де під наглядом учителів вони відпочивають, самостійно готуються до наступних уроків, беруть участь в освітньо-культурних заходах. Тоді ж проводять заняття гуртків за інтересами. Діти розвивають творчі здібності в художніх гуртках, відвідують спортивні секції, поглиблено вивчають комп'ютерні технології та іноземні мови.

Система оцінювання знань побудована за 5-ти бальною шкалою й оцінюється літерами А, В, С і D. Успішність фіксується у спеціальному журналі, який надається батькам наприкінці кожного семестру. У кінці навчального року кожній дитині видається досє за результатами циклу навчання (bilan de fin de cycle). До того ж, у кожного учня є щоденник, який батьки повинні перевіряти і ставити свій підпис кожен день.

1998 року у Великому Герцогстві Люксембург було прийнято Закон, який регулює отримання музичної освіти учнями різних навчальних закладів [4]. Відповідно до цього акту, метою музичної освіти є: розвиток музичних здібностей дітей і молоді та їхня участь у музичному житті країни; поглиблене вивчення музики, опанування навичками гри на музичних інструментах на рівні спеціальних навчальних закладів; професійна підготовка у закладах вищої освіти.

Загальну музичну освіту в Люксембурзі вважають культурним надбанням суспільства, важливим вектором розвитку дитини, виховання смаку, інтересів та потреб молоді. При створенні концепції розвитку закладу загальної середньої освіти музику розглядали як засіб сприяння навчанню, розвитку мовлення й культури спілкування. Мета музичного виховання дітей

полягає у вихованні гармонійно розвинутої, естетично й творчо спрямованої особистості. Це відбувається під впливом цінностей національного й світового музичного мистецтва. Окрім того, музичне виховання передбачає загальний музичний розвиток дитини, формування виконавських здібностей, розвиток творчих можливостей, формування основ музичної культури. У загальноосвітніх школах музику включено до навчальних планів 1-7 класів, як обов'язковий предмет, а далі передбачено факультативні заняття.

Відповідно до концепції художньо-естетичного виховання дітей і молоді у віці 4-5 років відбувається процес музичного пробудження. Діти навчаються співати, рухатися й танцювати під музику, знайомляться зі звучанням різних музичних інструментів. У них формуються навички сприймання музики, розвивається й виховується музичний смак і радість самовираження через музику. Науковці довели, що музика в цьому віці значною мірою впливає на загальний розвиток і розвиток інтелектуальних можливостей дитини. Це період підготовки до вибору певного жанру й подальшому навчанню гри на музичному інструменті.

На уроках музики в молодших класах продовжується процес цілеспрямованого навчання, метою якого є розвиток естетичних інтересів й уподобань засобами музики. Діти отримують знання з теорії музики, розуміють та виконують шкільні пісні, беруть участь в інструментальному музикуванні. Вокально-хорова робота на уроках передбачає опанування дітьми вокально-хоровими навичками, вироблення яких проходить в тісній взаємодії з розвитком музичного слуху. Хоровий спів вимагає не тільки опанування вокальними навичками, а й оволодіння навичками хорового строю й ансамблю. До того ж, у дітей розвивається музична пам'ять, навички слухання музики, емоційний відгук на музику.

Для учнів молодших класів проводять вокальні конкурси, на яких діти виконують пісні, написані дитячими композиторами та народні пісні. Так, у липні 2020 року в місті Ваубана проходив дитячий конкурс «Les grandes Voix du Petit Vauban» (Чудові голоси маленького Ваубана), в якому взяли участь учні 1-6 класів [5].

Середня школа. Мета музичного виховання в середніх класах успішно реалізується при цілеспрямованій у взаємодії вчителя й учнів. Тож ці-

лком закономірно, що педагоги-музиканти запроваджують індивідуальний підхід, працюючи з дітьми, які співають фальшиво, або мають обмежений діапазон. Ураховуючи можливості учнів та рівень розвитку музичних здібностей, учителі планують роботу також і в інструментальних ансамблях. На уроках музики вони намагаються виховати в дітей спрямованість на сприйняття і творення прекрасного в мистецтві та житті, емоційно-ціннісне ставлення до національного і світового музичного мистецтва, розвинути загальну музикальність як сукупність музичних здібностей (емоційний відгук на музику, музичний слух і чуття ритму, музичне мислення, музична уява, музична пам'ять), здібностей виразного виконання музичних творів (пісенних, танцювальних, інструментальних) та їхньої творчої інтерпретації, варіювання, імпровізації. До того ж, сформувані навички музичного сприймання, виконавства і творчості в основних видах музичної діяльності, розвинути елементарні основи музичної культури (потреби, переживання, ставлення, інтереси, любов до музики).

Шкільною програмою передбачено ознайомлення дітей з музикою люксембурзьких композиторів, з-поміж яких: Шарлотта Хелена Гейгер-Бухгольц (1877-1953 рр.), автор значної кількості пісень, хорових творів, фортепіанної музики, творів для симфонічного та духового оркестра; автор сучасної спектральної (комп'ютерної) музики Жорж Ленц (1965 р.), характерною особливістю якої вважається техніка музичної композиції, заснована на аналізі звукового спектра написаного твору. Учні слухають уривки музичного циклу «Caeli enarrant» («Небеса проповідують»), оркестрові твори та концерт для альту, присвячений Табеї Циммерман.

З інтересом підлітки знайомляться з представником класичної музики, композитором і скрипалем Анрі Пансі (1900-1958 рр.). Симфонічна музика звучить у виконанні філармонічного оркестра Нью-Джерсі, симфонічного оркестра Су-Сіті, якими у свій час керував Анрі Пансі. З музикою сучасного композитора Віктора Феніштайна (1924 р.) підлітки знайомляться, прослухавши окремі твори із циклу до п'єси Брехта «Матінка Кураж та її діти», уривки концерту для гобоя з оркестром та фортепіанної п'єси пам'яті Сальвадора Альєнде. Не залишилася поза увагою укладачів програми і музика автора Гімну Люксембурга «Ons Hémécht («Notre patrie»)» композитора Жана-Антуана Циннена (1827-

1898 рр.), який написав для фестивалю в Еттельбрюке 1864 року патріотичну пісню «Ons Hémecht» на вірші Мішеля Ленца, а також низку хороших та духовних творів.

На особливу увагу заслуговує ставлення до музичного виховання керівництва муніципалітетів і директоратів приватних навчальних закладів. У Люксембурзі працюють *міжнародні школи*: Міжнародна школа Люксембурга, Міжнародна школа Святого Георгія, Європейська міжнародна школа. Тут навчання здійснюється за різними музичними програмами: Міжнародний бакалаврат, Кембріджський Міжнародний загальний Сертифікат про середню освіту та Європейський бакалаврат.

Музичним вихованням у таких школах займаються фахівці, які закінчили вищі навчальні заклади, мають музично-педагогічну освіту й досвід роботи із залученням дітей до колективних та індивідуальних форм музикування, практику розвитку музично-творчих здібностей відповідно до потреб і можливостей кожної дитини. Залежно від програми, учні можуть займатися музикою кожен день, вивчати теорію та історію музики, основи композиції, навчатися гри на тому чи тому музичному інструменті, брати участь у камерних ансамблях, а саме: рок-групах та джаз-бендах, співати в хорових колективах та грати в духових або симфонічних оркестрах. Репертуарні вимоги прописані в кожній програмі й передбачають виконання творів різної ступені складності, композиторів різних стилів і жанрів, включають як класичну, так і сучасну музику, написану представниками різних країн.

Так, у школі Святого Георгія облаштовано чотири аудиторії для занять музикою [1]. Тут проходять як уроки, так й індивідуальні заняття з навчання гри на музичних інструментах. Молодь опановує навички гри на ударних інструментах та перкусії, гітарі й бас-гітарі, фортепіано, скрипці, віолончелі, тромбоні, трубі, кларнеті, саксофоні, флейті, рекордері. Учні можуть також займатися музикою самостійно, створювати власні твори, записувати їх за допомогою комп'ютерних програм Sibelius та Logic Pro 9. Навички інструментовки музичних творів молодь здобуває використовуючи широкий спектр звуковідтворювального обладнання та програм GCSE і A-Level. Окрім того, використовуються мікшерні пульти, мікрофони, аудіо-інтерфейси, студійні монітори. Учителі музики залучають дітей до участі в різних формах позакласної

діяльності. У школі працює хор учнів 5-6 класів, який виступав 2020 року на лондонській арені зі світовими поп-зірками. Інструментальний ансамбль учнів 5-13 класів виступав на концертах, присвячених Дню пам'яті, Різдва Христового, зустрічі Весни та Літа. З новим репертуаром виступив Ансамбль скрипалів, до складу якого входять скрипки, віолончелі, контробас. Учні 10-13 класів беруть участь у вокальному ансамблі, де удосконалюють навички виконання та сценічну майстерність. До рок-групи учнів 5-13 класів входить молодь, яка грає на гітарі, бас-гітарі, ударних та клавішних інструментах. Учні 7-13 класів беруть участь у сольних виступах, де виконують скрипкові твори. Багато часу молодь приділяє заняттям у джазовому колективі, з яким виступають на муніципальних заходах. Прикрасою школи є ансамбль гітаристів. У шкільних заходах також бере участь духовий оркестр. До того ж учні співають у хорових колективах 3-6 класів та відповідно 7-9 класів [1].

Координаційним центром з музичної освіти в країні є Національна федерація музики Люксембургу, UGDA (Союз Гранд-Дюк Adolphe). Ця організація опікується роботою музичних шкіл і відповідає за підготовку навчальних планів і навчальних програми для дітей і молоді, які розвивають свої індивідуально-творчі здібності в галузі музичного мистецтва. Музичні школи фінансуються на дві третини за рахунок бюджету муніципалітету, на одну третину урядом і на одну третину дотуються з боку батьків [2].

Отже, молодь, яка має розвинені музичні здібності, бажання поглиблено займатися музикою, опановувати гру на музичному інструменті, навчається в музичних школах, роботою яких опікуються муніципалітети. Тут діти опановують гру на музичному інструменті, вивчають теорію музики й сольфеджіо, знайомляться з історією музики, беруть участь у колективних формах музикування, опановують додатковий музичний інструмент.

Навчання гри на музичному інструменті проходить у формі індивідуальних занять. Під керівництвом педагога двічі на тиждень діти опановують навички гри на тому чи тому музичному інструменті, розвивають здібності читання нот з листа, удосконалюють технічні навички. Значна роль відводиться самостійній роботі над репертуаром, роботі над гаммами, арпеджіо та технічними вправами. Вона потребує спостереження за дітьми й непрямого впливу у вигляді

організації розвивального середовища й сприятливих умов для підтримки й розвитку самостійних дитячих музичних проявів.

Відповідно до навчальних програм проводяться уроки з сольного співу, якому надають перевагу значна частина школярів. У репертуарі учнів вокальні твори з супроводом та акапельна музика. Обов'язковим є спів у ансамблі та хоровавому колективі. Індивідуальна форма роботи виховує в дітей почуття відповідальності, бажання вдосконалювати технічні навички, розвивати інтерпретаційну компетентність, як важливу складову інтелектуально-творчого розвитку кожного виконавця.

Найбільш талановита молодь бере участь у міжнародних конкурсах і фестивалях, які проводяться в країні та за її межами. Участь дітей у таких заходах є свідченням ефективної роботи й рівнем педагогічної майстерності колективу школи. Кращі учні музичних шкіл вступають до консерваторії, після закінчення якої отримують диплом, який надає можливість займатися педагогічною та виконавською діяльністю. Таким чином, у Великому Герцогстві Люксембург склалася перевірена часом система освіти й музично-естетичного виховання молоді. Програми з му-

зики для початкових та середніх шкіл пропонують учням вивчення музичної культури Люксембургу та музики інших європейських народів. Найбільш талановиті діти мають змогу навчатися в музичних школах, де вони опановують навички гри на музичних інструментах, вивчають теорію й історію музики, беруть участь у колективних формах музикування.

Висновки. Отже, загальну музичну освіту в Люксембурзі вважають важливим засобом виховання молоді, формування художньо-естетичних смаків, інтересів та потреб, суб'єктом позитивного впливу на інтелектуальний розвиток кожної дитини. За допомогою цінностей національного й світового музичного мистецтва вчителі намагаються виховати гармонійно розвинуту особистість, сприяти загальному музичному розвитку підростаючого покоління, залученню дітей до індивідуальних та колективних форм музикування, формуванню активної життєвої позиції.

Перспективи подальших досліджень варто розглядати в контексті вивчення й узагальнення основних методичних положень запровадження концепції художньо-естетичного виховання молоді в школах Люксембургу.

Список використаних джерел / References

1. Eurostat Regional Yearbook (2007). Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities.
2. Cherkasov, V., Oleksiuk, O., Bondarenko, L., Kosinska, N. & Maievska, A. Innovative Model of Communicative Practices. *Journal of History Culture and Art Research Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi* Vol. 8, No. 2, June 2019 8(2), 244–252 c. <https://doi.org/10.7596/taksad.v8i2.2109>
3. Key Figures on Europe. (2008). Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities.
4. Verfassung des Großherzogtums Luxemburg vom 9 Juli 1848 in der Fassung der Bekanntmachung vom 17. Oktober 1868. Ohlyad Velykoho Hertsohstva Lyukseburh vid 9 lypnya 1848 r. v ohlyadi vyznanoho marshu 17 zhovtnya 1868 r. <http://www.verfassungen.eu/lu/luxemb68.htm>
5. Music in Schools. <https://eas-music.org/countries/luxembourg/music-in-schools/>

Про авторів

Володимир Черкасов, доктор педагогічних наук, професор, e-mail: cherkasov_2807@ukr.net

About the Authors

Volodymyr Cherkasov, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, e-mail: cherkasov_2807@ukr.net

УДК 371.13:78(043.3)-057.874

[https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023\(1\)-02](https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023(1)-02)

Музична терапія як метод навчання та розвитку молодших школярів за умов воєнного стану

Ірина Швець , Людмила Василевська-Скупа , та Наталія Кравцова 

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Анотація

У статті розглянуто шляхи запровадження методів музичної терапії в навчально-виховний процес початкової школи. Визначено суть і роль музикотерапії, як інноваційної здоров'язбережувальної технології для роботи із молодшими школярами. У статті зазначено, що війна, як найсильніший стрес-фактор, становить реальну загрозу психологічному й фізичному здоров'ю дітей. Психологічні травми, викликані несприятливими факторами навколишнього середовища, здатні негативно вплинути на реакції й інтелектуальний розвиток дітей, призвести до небажаної форми поведінки, емоційної нестійкості, депресії. В умовах воєнного стану школа має стати тим ресурсним місцем, де в основі закладено піклування про дитину в контексті допомоги адаптуватися їй до тих обставин, в яких вона перебуває. Виклики сьогодення потребують удосконалення навчання й розвитку молодших школярів шляхом застосування здоров'язберігаючих підходів і методів.

Установлено, що музична терапія, будучи складником психолого-педагогічних і психотерапевтичних методик, сприяє збереженню психічного здоров'я й попередженню емоційних розладів. Вона позитивно впливає на настрій людини, на функціональну активність і працездатність, на весь її духовний світ.

Запропоновано визначення поняття «музична терапія», зважаючи на різні наукові погляди. У статті подано класифікацію методів сучасної музикотерапії стосовно діяльності пацієнта або виду підготовки. Установлено, що методи музичної терапії можуть бути інтегровані в педагогічні концепції та дії, що містять музичні, психологічні та соціальні процеси навчання та розвитку, оскільки тут відкриваються можливості різновекторно піклуватися про дитину, урахувуючи всі її характеристики, потреби розвитку та індивідуальні проблеми. Зазначено, що для оптимізації процесу особистісного розвитку дитини, необхідно дозволити двом сферам вести діалог.

Висвітлено музично-терапевтичні методи інструментальної, вокальної, рухової імпровізації, виконання готових музичних творів, рецептивне слухання музики. Представлено добірку музичних творів для роботи з молодшими школярами. Зазначено ефективність впливу методів музикотерапії, як невербальної форми корекції, на особистість молодшого школяра.

Ключові слова: музичне мистецтво, методи музичної терапії, навчально-виховний процес, молодші школярі, воєнний стан

UDC 371.13:78(043.3)-057.874

[https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023\(1\)-02](https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023(1)-02)

Music therapy as a method of teaching and development of junior schoolchildren under martial law

Iryna Shvets , Liudmyla Vasylevska-Skupa , and Nataliia Kravtsova 

Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Abstract

The article discusses the ways of introducing methods of music therapy into the educational process of primary school. The essence and role of music therapy as an innovative health-saving technology for working with younger schoolchildren are defined. The article states that war, as the strongest stress factor, poses a real threat to the psychological and physical health of children. Psychological trauma caused by adverse environmental factors can negatively affect the reactions and intellectual development of children, lead to undesirable behavior, emotional instability, and depression. In the conditions of martial law, the school should become the resource place where the care of the child is based in the context of helping him adapt to the circumstances in which he or she finds himself. Today's challenges require improving the education and development of younger students through the use of health-saving approaches and methods.

It has been established that music therapy, being a component of psychological, pedagogical and psychotherapeutic methods, contributes to the preservation of mental health and the prevention of emotional disorders. It has a positive effect on a person's mood, on functional activity and performance, on his entire spiritual world.

A definition of the concept of «music therapy» has been proposed, taking into account different scientific views. The article presents a classification of methods of modern music therapy in relation to the patient's activity or type of training. It has been established that the methods of music therapy can be integrated into pedagogical concepts and actions containing musical, psychological and social processes of learning and development, since it opens up opportunities to take care of the child in a multifaceted way, taking into account all his/her characteristics, developmental needs and individual problems. It is noted that in order to optimize the process of personal development of the child, it is necessary to allow two areas to conduct a dialogue.

Music-therapeutic methods of instrumental, vocal, motor improvisation, performance of ready-made musical works, receptive listening to music are highlighted. A selection of musical works for work with younger students is presented. The effectiveness of the influence of music therapy methods as a non-verbal form of correction on the personality of a junior schoolchild is noted.

Keywords: musical art, methods of music therapy, educational process, younger schoolchildren, martial law

Постановка наукової проблеми. Екстремальні умови життя, надзвичайні ситуації неминуче викликають у людини емоційне напруження, стимулюють розвиток стресу, що становить загрозу психологічному здоров'ю людини. Ситуація воєнного конфлікту на території нашої країни стала для всіх українців великим викликом. Багато людей відчувають тривожність, переживають спустошення, втому.

Вкрай вразливою до різного ступеня почуттів є дитяча психіка. Діти досить гостро сприймають події, що відбуваються в Україні, тому страх, тривожність, часта відсутність базових ресурсів (світло, вода, тепло), зміна поведінки близьких для них людей призводить до швидкої, чутливої реакції і негативного впливу на фізичний та інтелектуальний розвиток дітей. В таких складних умовах вони мають не тільки впоратися з проблемами, а й продовжувати навчатися.

В умовах сьогодення загальноосвітній заклад стає тим ресурсним місцем, де в основі закладено піклування про дитину в контексті допомоги адаптуватися до тих обставин, у яких вона перебуває. Учні знаходяться у тісному емоційному взаємозв'язку з учителем. Це вимагає від учителя переосмислення свого ставлення до учнів і їх потреб, здатності «бачити» внутрішній стан учнів, приділяти увагу емоціям і почуттям, які вони переживають та адекватно на них впливати.

В умовах воєнного стану все більшого значення набуває музикотерапія – напрям психотерапії, що інтегрує в собі ідеї особистісно орієнтованого педагогічного підходу та психотерапевтичні оздоровчі технології, які адаптовані до проблем дитячого віку та реакції на події в Україні. На нашу думку, впровадження методів музичної терапії в навчально-виховний процес загальноосвітніх закладів сприятиме становленню гармонійної особистості через вплив на емоційно-почуттєву сферу, інтелектуальні здібності і фізіологічний стан.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вплив музики на психологічний стан людини вивчався українськими та зарубіжними науковцями. Дослідження європейських вчених у галузі музикотерапії пов'язані з іманентними музичними факторами та їх впливу на фізичний, психологічний та духовний рівень досвіду людини (Decker-Voigt 2001; Dyregrov Atle 2002; Pavlicevic & Ansdell, 2004). Отримали визнання

арт-терапевтичні підходи в роботі з травмованими дітьми та підлітками (З. Кісарчук, Я. Омельченко, Г. Лазос, 2007; О. Вознесенська, 2015; Schmidt & Timmermann, 2013; Gitman, 2010; Yule William & Dyregrov Atle 2002). Аналізується специфіка використання музикотерапії в педагогічно-терапевтичному супроводі дітей з особливими потребами (Л. Кузьмінська, 2005; І. Садова, С. Кобенко, 2019; Lutz Hochreutener, 2009; Voracek & Wigram, 2004). Висвітлюються питання використання музикотерапії в шкільному контексті (І. Малашевська, 2017; Wöfl, 2014; Holzwarth, 2017; Steiner, 2018). Широкого огляду набули питання застосування музичних звуків та музичних інтонацій з метою стабілізації та гармонізації психофізіологічного стану людини (Г. Побережна, 2007). Досліджено науково-практичний досвід специфіки застосування принципів і методів музикотерапії для моделювання емоційних станів (Н. Кравцова, 2022); Розглянуті релаксаційні та мобілізаційні можливості музики для регуляції та оптимізації емоційного стану дітей в процесі естетичного виховання (Л. Масол, 2004; Е. Печерська, 2016; О. Федій, 2011). Не зважаючи на давнє існування музикотерапії як науки про лікувальний вплив музики на людину, вона залишається не до кінця дослідженою в контексті практичного використання її методів у процесі навчання з метою активізації навчально-пізнавальної діяльності та гармонізації психоемоційного розвитку учнів у сучасних реаліях воєнного стану.

Мета статті. Висвітлити основні методи музичної терапії та обґрунтувати доцільність їх впровадження у навчально-виховний процес закладів загальної середньої освіти з позиції естетичного виховання, активізації навчально-пізнавальної діяльності і як засобу стабілізації та гармонізації психоемоційного стану учнів в умовах воєнного стану.

Виклад основного матеріалу. Проблема надання психологічної допомоги дітям, які постраждали під час війни не нова для світу, проте є досить новою для українських фахівців. Не зважаючи на те, що дитяча психіка здатна адаптуватися під певні складнощі, кожен день бойових дій стає для дітей справжнім випробуванням. У реаліях сьогодення впровадження здоров'язбережувальних технологій в навчально-виховний процес школи стає основним положенням нової парадигми освіти [1, с. 48]. Принциповою основою навчання і розвитку дітей є орієнтація на

внутрішній потенціал здоров'я і сили, акцент на природньому прояві думок, почуттів та настроїв у творчості, прийняття людини такою, якою вона є, виховання унікальної особистості.

Відомо, що мистецтву належить велика роль у процесі духовного розвитку і формуванню здорового способу життя. З усіх видів мистецтва музика має найпотужніший вплив на емоційний стан і здоров'я людини, на її психіку і соматіку.

Музична терапія належить до інноваційних технологій, що підвищують резервні духовно-фізіологічні можливості організму людини. Диверсифікація навчальних технологій у освітній практиці дозволяє досить жваво й результативно синтезувати їх із традиційними та переорієнтувати освітній процесу більш ефективний і цілеспрямований [6].

Термін «музикотерапія», має греко-латинське походження і в перекладі означає «зцілення музикою». На визначення поняття «музикотерапія» існують різні наукові погляди.

На Кассельській конференції асоціацій музичної терапії у Німеччині (1994 р.) були узгоджені основні положення з музичної терапії і відзначено, що «Музикотерапія – це практико-орієнтована наукова дисципліна, тісно пов'язана з різними науковими галузями, зокрема з медициною, соціальними науками, психологією, музикознавством та освітою» [16, с. 145]. Федеральний закон Австрії визначає музичну терапію як незалежну науково-творчу форму терапії, яка сприяє самовираженню. Вона містить свідоме та планомірне лікування людей, зокрема з емоційними, соматичними, інтелектуальними чи соціальними поведінковими розладами та стражданнями за допомогою використання музичних засобів з терапевтичною метою [12, с. 15]. Манфред Спітцер визначає музичну терапію, як систематичний процес втручання, у якому терапевт допомагає клієнту зміцнювати здоров'я за допомогою використання пов'язаних з музикою переживань та відносин, які з них розвиваються [15, с. 420]. Викликає інтерес погляд Мері Прістлі: «Музична терапія означає відкриття та чудеса, гнів і радість, але вона завжди стосується музики та людей» [13, с. 12].

Методи, які застосовує сучасна музикотерапія, класифікують відповідно до діяльності пацієнта або виду підготовки. О. Галінська виділяє наступні: методи, спрямовані на реагування і емоційну активацію; тренінгові методи, які за-

стосовуються у контексті поведінкової терапії; релаксаційні і регулятивні методи; комунікативні методи; творчі методи у формі інструментальної, вокальної, рухової імпровізації [3, с. 253].

Кристоф Швабе пропонує узагальнену класифікацію методів музичної терапії: активна музична терапія (інструментальна імпровізація, терапія співом, рухова імпровізація під музику, танцювальна терапія); рецептивна музична терапія (музична комунікація у формі репродуктивно-рецептивних дій) [14, с. 152-153].

Найбільшого розповсюдження набули музично-терапевтичні методи у формі інструментальної, вокальної, рухової імпровізації, виконання готових музичних творів, рецептивне слухання музики. Досліджено, що методи музикотерапії, такі як імпровізація, виконання готових творів і вербальне обговорення музики, сприяють більш виразним змінам стану людей [4, с. 135].

Основними показами для застосування методів музичної терапії в роботі з учнями є стресові стани, що викликають тривожність, страх, почуття самотності і депресію, а також неадекватна поведінка, конфлікти в міжособистісних стосунках, тощо [9, с. 193]. Методи музичної терапії можуть бути успішно інтегровані в педагогічні концепції і дії і стати основою у музично-педагогічній роботі вчителя.

Основним змістовим компонентом уроків музичного мистецтва є музикування: спів, гра на музичних інструментах, рух. Музикування доповнюють такі види музично-навчальної діяльності як: слухання музики, музичні ігри, дихальна гімнастика під музичний супровід, музично-релаксаційні вправи, тощо. Кожний вид діяльності слід розглядати як в освітньому, так і в оздоровчому сенсі.

До активних методів музикотерапії належить спів (вокалотерапія). Практично усі учні співають із задоволенням, їх репертуар з часом стає все більшим. Крім того, їм подобається писати власні тексти та музику, голосно співати. Сандра Лутц Хохройтнер зазначає, що саме спонтанний, природній спів ідеально підходить для вираження почуттів, але він може спрацювати лише в тому випадку, якщо діти почуваються комфортно [10, с. 177]. Часом, збентежені критикою дорослих, діти втрачають безтурботність, щоб співати вголос і замовкають від сорому. Тому слід уникати висловлювання на

кшталт «Це ж неправильно!», які не сприяють спілкуванню з дітьми та музикою.

Вчителю слід ретельно підбирати дітям музику для співу і особливу увагу приділяти тому, щоб у співі отримали художнє вираження лише позитивні емоції дітей. Педагогічний досвід доводить, що спів українських народних пісень благотворно впливає на настрій учнів, викликає творче натхнення, стабілізує психічний стан, активізує інтелект, а також сприяє формуванню національної самосвідомості школярів, розвитку емоційності та естетичних смаків, збагаченню духовної культури [2, с. 100].

Лікувальні властивості української народної музики є очевидними і на фізіологічному рівні. В українському фольклорі чимало дитячих пісенок, які розвивають у дітей чуття ритму, привчають малят виконувати прості ігрові і танцювальні рухи під мелодію пісні: плескати в долоні, притупувати ніжкою, помахувати ручкою, ставити руки на пояс тощо [7].

Спів є унікальною дихальною гімнастикою. Він допомагає налагодити процес саморегуляції функцій дихання, в процесі вокалізації тренується дихальна мускулатура, покращується дренаж бронхів, кров активно насичується киснем, що позитивно позначається на роботі багатьох систем організму. Ефективним методом є поєднання співу з рухом. Одночасний рух голосу і тіла підвищує розвиток творчого потенціалу, активізує пам'ять, стабілізує психіку, що так важливо для дитини.

Методом активної музикотерапії є гра на музичних інструментах. Цей метод передбачає «тілесну гру», що полягає у відтворенні різних звуків (оплесків, ляскання, клацання тощо) або використання найпростіших шумових та ритмічних інструментів: бубнів, дзвіночків, паличок, трикутників, сопілок, маракасів тощо. Учням пропонуються найпростіші ритмічні ігри-супроводи, які поступово ускладнюються. В процесі інструментального музикування діти стають дослідниками. Вони досліджують, з яких саме матеріалів виготовлені інструменти, яка в них звукова палітра, розглядають їх розмір та механіку, опановують правильні прийоми гри.

Музичні твори або фрагменти, що використовуються в іграх-супроводах, можуть належати до різноманітних жанрів, епох і стилів. Важливо, щоб вони подобались школярам. Тут слід враховувати їх вікові особливості музичного сприймання, попередній музичний досвід, рі-

вень загальної та музичної культури. Цей метод музикотерапії допомагає нейтралізувати негативні процеси ізоляваності деяких учнів, сприяє поступовому розкріпаченню, створює почуття впевненості, вивільняє від гнітючих емоцій.

Музично-ритмічна й танцювальна діяльність (ритмотерапія) передбачає організацію рухової активності дітей. Музично-ритмічні ігри та танцювальні вправи завдяки жвавому характеру, розмаїттю форм і оптимістичному настрою є улюбленим компонентом рухової діяльності учнів. О. Ростовський зазначає, що ритмізована та мальовнича українська народна музика найбільше відповідає досвіду школярів, їхнім потребам в активних виявах [8, с. 114]. Педагогічний досвід доводить, що музично-ігрова діяльність, побудована на національному фольклорі, виховує любов до народної культури, сприяє підвищенню рівня розуміння та осмислення учнями важливості та значення української нації. Також для виконання ритмічних вправ і танцювальних рухів можна застосовувати виразні, з привабливою мелодійною лінією класичні твори та популярні танці. Орієнтовними музичними прикладами можуть слугувати твори: В. Адамець. «Зірочне» (з дитячих танцювальних пісень «Золоті ворота»); М. Лисенко. Мазурка, (C-dur); М. Равель «Болеро»; А. Дворжак. «Слов'янський танець № 1, (C-dur)»; Б. Сметана. «Нашим дівам» (полька); Ф. Шопен. Вальс (B-dur); Й. Штраус. «На прекрасному голубому Дунаї», Марш Радецького тощо.

Музично-ритмічна діяльність формує навички передавати рухами ритм, темп, динаміку, форму, характер музичного твору. В процесі танцювальної діяльності учні набувають навичок виразного виконання танцювальних рухів, вміння творчого самовираження через пластику тіла. Оздоровча функція музично-ритмічної і танцювальної діяльності передбачає зняття нервової напруги, м'язових і психофізіологічних утисків, подолання відчуття тривожності, невпевненості в собі, підняття настрою і приливу енергії.

За активною грою на музичних інструментах, співом або музично-ритмічною діяльністю зазвичай слідує фаза вербального обговорення, в ході якої учні і вчитель обмінюються інформацією про те, що вони спостерігали, уявляли, які емоції відчували. Заключна імпровізація або заключна пісня може бути завершенням активного процесу музичної терапії.

Згідно А. Ворміту, Х. Барденхойеру, Х. Болай, рецептивна музична терапія (recipere, лат. – приймати) – є однією із найстаріших форм музичної терапії. Її метою є запуск фізичних і психологічних процесів шляхом прослуховування певної музики [17, с. 11-12]. Музика в рецептивній музичній терапії має функцію пробудження спогадів, емоцій і цим самим сприяє вивільненню від блокувань.

Відомо, що рецептивна музикотерапія виявляє не лише психологічні ефекти, а й фізіологічні. Автор Вернер Краус зазначає, що музика має вплив на функціональність нашого тіла. Кожен, хто слухав релаксаційну музику після напруженого дня, знає, що тіло відповідно розслаблюється, кров'яний тиск, пульс та дихання сповільнюються і внаслідок цього поповнюється енергія для нових справ [11, с. 19].

Методи рецептивної музикотерапії можна використовувати у ході музично-навчальної діяльності. Учні пропонується прослухати спеціально підібрані музичні твори, далі обговорюються власні почуття, образи, фантазії, тілесні відчуття, що виникали під час слухання музики. Питання вчителя використовуються для підтримки, розвитку та фокусування цих процесів, при цьому музика виступає як проєктивне середовище.

Підбір музичних творів здійснюється за принципом зміни настроїв – спокійна, релаксаційна музика може чергуватись з творами, що стимулюють інтенсивні емоції і асоціації. Для розвитку в учнів здатності до емоційного переживання доцільно використовувати твори українських і зарубіжних композиторів, що створені для дітей, наприклад: Е. Гріг «Ранок»; Т. Шутенко «Полька-Яринка»; Я. Степовий «Колискова»; В. Косенко «Дощик»; К. Сен-Санс «Лебідь»; Л. Ван Бетховен «Елізі»; Ю. Щуровський «Півник-задирака»; В. Косенко «Скерцино»; І. С. Бах «Волинка»; Ю. Щуровський «Український та-

нець»; українська народна пісня в обробці М. Лисенка «Кучерява Катерина»; В. А. Моцарт «Турецький марш» [5].

Існують також різні інтеграційні зв'язки та форми, пов'язані з використанням рецептивної музикотерапії, зокрема: сприйняття художніх зображень або малювання під музику, декламування поетичних творів (мелодекламація), а також використання музики як фонові в позаурочний час.

Безумовно, навчальний і виховний процес в загальноосвітньому закладі потребує спеціального підходу до методики викладання та взаємодії з учнями. Вчителю необхідно усвідомлювати освітню та оздоровчу мету використання конкретного виду музикотерапії, методів і прийомів, щоб допомогти учням упоратися зі стресами війни та мотивувати їх інтерес до процесу навчання.

Висновки. Отже, у ході аналітичної роботи було з'ясовано, що виклики сьогодення ставлять завдання переорієнтації освітнього процесу загальноосвітніх закладів на основі інтеграційних принципів і прийомів освітнього й оздоровчо-особистісного спрямування. На наш погляд, одним із шляхів вирішення окреслених завдань може стати активне впровадження у навчально-виховний процес методів музичної терапії. Сильний позитивний вплив музики на індивідуальний психічний стан, а також на фізіологічні процеси людського організму доводить, що музичне мистецтво, у контексті використання музикотерапевтичних методів, здатне оптимізувати процес особистісного розвитку дитини у складних умовах воєнного стану, позитивно впливати на емоційно-почуттєву сферу, інтелектуальні здібності, психологічний і фізіологічний стани. Проте, музична терапія в Україні перебуває ще в процесі свого становлення і її методологічна складова потребує комплексного вивчення і подальшої розробки.

Список використаних джерел

1. Беседа, Н. А. Здоров'язбережувальні технології як запорука ефективного навчання і виховання школярів: (тренінг для вчителів) ПостМетодика. 2010. № 1. С. 47-53
2. Василевська-Скупа Л. П., Швець І. Б., Остапчук Л. О. Шляхи формування національної самосвідомості підростаючого покоління засобами українського музичного мистецтва. Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки. 2022. Вип. 204. С. 99-103. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-204-99-103>
3. Дячук, Н. І. Методи музикотерапії у навчально-виховному процесі початкової школи. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. Вип. 11 (16). С. 252-255
4. Кравцова Н. Музикотерапія. Психосоціальна підтримка публічних службовців в умовах воєнного стану: практикум для тренерів / Н. Алюшина, Ю. Жигуліна-Фаль, Н. Наулік та ін.; за заг. ред. проф. О. Редліха, С. Хаджирадевої. Миколаїв: Ємельянова Т. В. 2022. 166 с.
5. Калмикова Л. Казкотерапія в розвитку мовленнєвої діяльності дітей дошкільного віку [Електронний ресурс] / Л. Калмикова. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/gnvp/2010_4_SV2/8.pdf
6. Кушнір К. В., Белінська Т. В., Білозерська Г. О. Використання інноваційних технологій навчання в контексті вивчення диригентсько-хорових дисциплін у вищій школі. Наукові записки ВДПУ імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія, випуск 63. 2020. С. 123-128
7. Кушнір К. В., Клімішина І. А. Сучасні погляди на проблему формування музичної культури молодших школярів. Молодий вчений. № 1(53), січень, 2018. С. 808-810.
8. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання: навчально-методичний посібник. Київ: ІЗМН. 1997. 248 с.
9. Сорока, О., Банкул Л. Музикотерапія як інноваційна здоров'язбережувальна технологія для роботи з молодшими школярами. Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія : Педагогіка. Соціальна робота. 2013. Вип. 27. С. 192-195.
10. Hochreutener, S. L. Spiel – Musik – Therapie: Methoden der Musiktherapie mit Kindern und Jugendlichen (Praxis der Musiktherapie). Göttingen: Hogrefe Verlag; 1. Auflage 2009. 315 pages.
11. Kraus, W. Die Heilkraft der Musik: Einführung in die Musiktherapie. München: Verlag C.H. Beck oHG. 1998. 235 s.
12. Platzer, Julia. Musik als Bewältigungsstrategie in der Sozialpädagogik. Graz, 2014. 131 pages.
13. Priestley, Mary. Music Therapy in Action. New York : St. Martin's Press. 1975. 274 pages.
14. Schwabe, Christoph. Methodik der Musiktherapie und deren theoretische Grundlagen. Leipzig: J.A. Barth Verlag. 1986. 248 s.
15. Spitzer, M. Musik im Kopf: Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Schattauer; 10., Ndr. 2012 d. 1. Auflage 2005. 480 pages.
16. Ster, Axel. Geschichte der Musiktherapie / Musikmedizin nach 1945 in Deutschland. In: Decker-Voigt, Hans-Helmut / Weymann, Eckhard (Hrsg.) : Lexikon Musiktherapie. 2009. 2- Aufl. Göttingen, Bern, Wien, Paris, Oxford, Prag, Toronto, Amsterdam, Kopenhagen, Stockholm: Hogrefe Verlag, S. 144-147.
17. Wormit, A. F., Bardenheuer, H. J., Bolay, H. V. Aktueller Stand der Musiktherapie in Deutschland. In: Thomas Hillecke, Friedrich-Wilhelm Wilker (Gasthrsg.): Themenheft "Musiktherapie", Verhaltenstherapie & Verhaltensmedizin, 28. Jg., 1. 2007. Herausgegeben von Hans Reinecker et al. S.10-22.

References

1. Beseda, N.A. Zdorov'iazbereshuvalni tekhnolohii yak zaporuka efektyvnoho navchannia i vykhovannia shkoliariv: (treninh dla vchyteliv) PostMetodyka. 2010. № 1. S. 47-53 [in Ukrainian].
2. Vasylevska-Skupa L. P., Shvets I. B., Ostapchuk L. O. Shliakhy formuvannia natsionalnoi samosvidomosti pidrostauiuchoho pokolinnia zasobamy ukrainskoho muzychnoho mystetstva. Naukovi zapysky Tsentralnoukrainskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka. Seriiia: Pedahohichni nauky. 2022. Vyp. 204. S. 99-103. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-204-99-103>
3. Diachuk, N. I. Metody muzykoterapii u navchalno-vykhovnomu protsesi pochatkovoii shkoly. Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Seriiia 14: Teoriiia i metodyka mystetskoii osvity : zb. nauk. prats. Kyiv: Vyd-vo NPU imeni M. P. Drahomanova, 2011. Vyp. 11 (16). S. 252-255 [in Ukrainian].

4. Kravtsova N. Muzykoterapiia. Psykhosotsialna pidtrymka publichnykh sluzhbovtziv v umovakh voiennoho stanu: praktykum dlia treneriv / N. Aliushyna, Yu. Zhyhulina-Fal, N. Naulik ta in.; za zah. red. prof. O. Redlikha, S. Khadzhyradiivoi. Mykolaiv: Yemelianova T.V. 2022. 166 s. [in Ukrainian].
5. Kalmykova L. Kazkoterapiia v rozvytku movlennievoi diialnosti ditei doshkilnoho viku [Elektronnyi resurs] / L. Kalmykova. [in Ukrainian]. http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/gnvp/2010_4_SV2/8.pdf
6. Kushnir K.V., Belinska T.V., Bilozerska H.O. Vykorystannia innovatsiinykh tekhnolohii navchannia v konteksti vyvchennia dyryhentsko-khorovykh dystsyplin u vyshchii shkoli. Naukovi zapysky VDPU imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Serii: pedahohika i psykholohiia, vypusk 63. 2020. S. 123-128 [in Ukrainian].
7. Kushnir K.V., Klimishyna I.A. Suchasni pohliady na problemu formuvannia muzychnoi kultury molodshykh shkoliariv. Molodyi vchenyi. № 1(53), sichen, 2018. S. 808-810 [in Ukrainian].
8. Rostovskyi O.Ya. Pedahohika muzychnoho sprymannia: navchalno-metodychnyi posibnyk. Kyiv: IZMN. 1997. 248 s. [in Ukrainian].
9. Soroka, O., Bankul L. Muzykoterapiia yak innovatsiina zdorov'iazberezhuvalna tekhnolohiia dlia roboty z molodshymy shkoliaramy. Naukovi visnyk Uzhhorodskoho natsionalnoho universytetu. Serii : Pedahohika. Sotsialna robota. 2013. Vyp. 27. S. 192-195 [in Ukrainian].
10. Hochreutener, S. L. Spiel – Musik – Therapie: Methoden der Musiktherapie mit Kindern und Jugendlichen (Praxis der Musiktherapie). Göttingen: Hogrefe Verlag; 1. Auflage 2009. 315 pages.
11. Kraus, W. Die Heilkraft der Musik: Einführung in die Musiktherapie. München: Verlag C.H. Beck oHG. 1998. 235 s.
12. Platzter, Julia. Musik als Bewältigungsstrategie in der Sozialpädagogik. Graz, 2014. 131 pages.
13. Priestley, Mary. Music Therapy in Action. New York : St. Martin's Press. 1975. 274 pages.
14. Schwabe, Christoph. Methodik der Musiktherapie und deren theoretische Grundlagen. Leipzig: J.A. Barth Verlag. 1986. 248 s.
15. Spitzer, M. Musik im Kopf: Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk . Schattauer; 10., Ndr. 2012 d. 1. Auflage 2005. 480 pages.
16. Ster, Axel. Geschichte der Musiktherapie / Musikmedizin nach 1945 in Deutschland. In: Decker-Voigt, Hans-Helmut / Weymann, Eckhard (Hrsg.) : Lexikon Musiktherapie. 2009. 2- Aufl. Göttingen, Bern, Wien, Paris, Oxford, Prag, Toronto, Amsterdam, Kopenhagen, Stockholm: Hogrefe Verlag, S. 144-147.
17. Wormit, A. F., Bardenheuer, H. J., Bolay, H. V. Aktueller Stand der Musiktherapie in Deutschland. In: Thomas Hillecke, Friedrich-Wilhelm Wilker (Gasthrsg.): Themenheft "Musiktherapie", Verhaltenstherapie & Verhaltensmedizin, 28. Jg., 1. 2007. Herausgegeben von Hans Reinecker et al. S.10-22.

Про авторів

Ірина Швець, народна артистка України, професор кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти, e-mail: shurikira@ukr.net

Людмила Василевська-Скупа, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти, e-mail: lpvasylevska@gmail.com

Наталія Кравцова, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти, e-mail: kravtsova65@ukr.net

About the Authors

Iryna Shvets, People's Artist of Ukraine, Professor of the Department of Vocal and Choral Training, Theory and Methods of Music Education. e-mail: shurikira@ukr.net

Liudmyla Vasylevska-Skupa, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Vocal and Choral Training, Theory and Methods of Music Education. e-mail: lpvasylevska@gmail.com

Nataliia Kravtsova, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Vocal and Choral Training, Theory and Methods of Music Education. e-mail: kravtsova65@ukr.net

УДК 378.148(477):78]:7.071.2

[https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023\(1\)-03](https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023(1)-03)

Методика застосування інноваційних технологій навчання в диригентсько-хоровій підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва

Катерина Кушнір¹ , Ганна Білозерська¹ , та Володимир Ковальчук² 

¹Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

²КЗВО «Вінницький гуманітарно-педагогічний коледж», м. Вінниця, Україна

Анотація

Статтю присвячено застосовуванню інноваційних технологій навчання диригентсько-хорових дисциплін у закладі вищої освіти. Мета статті – розглянути, наскільки інноваційні технології затребувані вищими навчальними закладами в контексті вивчення диригентсько-хорових дисциплін, визначити їх ефективність, доцільність і перспективність використання в навчанні майбутніх учителів музичного мистецтва.

Впровадження інноваційних технологій в освітню практику зумовлено тим, що вони повинні слугувати засобом вирішення актуальних проблем певного ВНЗ і проходити експериментальну перевірку для остаточного впровадження. Одним із видів інноваційних технологій на таких заняттях є використання віртуальної електронної музичної хрестоматії, яка систематизована у вигляді таблиці з покликаннями на музичні носії, нотні та текстові файли, які знаходяться у вільному доступі в Інтернеті. Ще одним нововведенням у вивченні циклу диригентсько-хорових дисциплін є створення інтелектуальної мапи. Цей метод доречний при вивченні теорії диригування (його технічної складової, художньо-виразної, комунікативно-психологічної, управлінсько-організаційної). Поряд з інтелект-мапами існують і так звані веб-квести, які спрямовані на розширення пізнання понять і термінів, пов'язаних із розумінням специфіки диригентської діяльності. Дистанційне навчання спонукає викладачів майже всіх спеціальностей, у тому числі диригентсько-хорових, запровадити таку форму роботи як вебінар. Часто в процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін студенти проходять так звану соціально-психологічну підготовку.

Практика показує, що сьогодні використання найсучасніших технологій у контексті вивчення диригентсько-хорових дисциплін у закладах вищої освіти не лише стимулює активність студентів до навчального процесу, а й надає йому інноваційної привабливості. Водночас вони сприяють створенню творчої атмосфери на заняттях семінарського типу, дають можливість самореалізації творчого потенціалу під час виконання студентами самостійної роботи, тим самим підвищуючи якість засвоєння навчального матеріалу.

Ключові слова: інноваційні технології, музична освіта, диригентсько-хорова підготовка, вища школа

Methods of applying innovative teaching technologies in conducting and choral training of future music teachers

Kateryna Kushnir¹ , Hanna Bilozerska¹ , and Volodymyr Kovalchuk² 

¹Vinnitsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnitsia, Ukraine

²Communal Higher Education Institution «Vinnitsia Humanities Pedagogical College», Vinnitsia, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to consider the extent to which innovative technologies are in demand in higher education institutions in the context of studying conducting and choral disciplines and to determine their feasibility, effectiveness, usefulness and prospects for use in the training of future choirmasters. The authors determine the necessity and expediency of forming an innovative space for a number of disciplines based on the use of achievements of communication technologies. They reveal the effectiveness and efficiency, usefulness and prospects of their use in the process of training choral conductors.

The introduction of innovative technologies in educational practice is conditioned by the fact that it should serve as a means of solving some urgent problems of a certain University and pass experimental testing for its final implementation.

One of the types of innovative technologies in such classes is the use of virtual electronic music choral anthology, which is systematized in the form of a table with URL to the music medium, sheet music and text files that are freely available online. Another innovation in the study of the cycle of conducting and choral disciplines is the creation of an intellectual map. This method is appropriate when studying the theory of conducting (its technical component, artistic and expressive, communicative and psychological, managerial and organizational). Along with intelligence maps, there are also so-called web quests, which are aimed at expanding the knowledge of concepts and terms related to understanding the specifics of conducting activities. Distance learning encourages teachers of almost all specialties, including conducting and choral specialties, to introduce such a form of work as a webinar. Often in the process of studying conducting and choral disciplines, students undergo so-called socio-psychological training.

Practice shows that today the use of some of the latest technologies in the context of studying conducting and choral disciplines in higher education not only stimulates the activity of students in the educational process, but also gives it an innovative appeal. At the same time, they contribute to the creation of a creative atmosphere in the seminar-type classes, provide an opportunity for self-realization of creative potential when students perform independent work, thereby improving the quality of learning material.

Keywords: innovative technologies, music education, conductor-choral training, higher school

Постановка наукової проблеми. На сьогодні освіта, як соціальний консенсус, є одним із головних факторів цивілізаційного та економічного розвитку держави. Сьогодні вона сприяє стратегічному вирішенню цих проблем та одночасно забезпечує безперервне реформування українського закладу загальної середньої освіти з модернізацією та інтеграцією до європейського культурно-інформаційного простору. У позиції аналітичної доповіді ЮНЕСКО «Стійкий розвиток після 2015 року» зауважено, що інновації в різних сферах соціальної роботи, а також й в освіті, повинні

забезпечувати високу динаміку та стрімкі зміни в освіті, інформації та технологіях. У таких умовах якість поточної освіти, яку забезпечують освітньо-професійні програми в закладах вищої освіти (ЗВО), має призводити до недопущення зниження рівня знань, морального зношування методів та методик навчання молоді.

Вище викладене доводить, що проблема інноваційних технологій досі залишається однією з найактуальніших як у вітчизняній, так і зарубіжній психолого-педагогічній сфері. Водночас, постійна трансформація змін у всіх сферах осві-

ти потребує постійного ретельного опрацювання науково-практичної бази цього питання. У колі досліджень – передовий досвід інноваційної освіти, інформаційно-комунікаційні засоби навчання, онлайн-освіта тощо. За цих умов необхідність використання новітніх технологій у професійній освіті різних напрямів сьогодні безперечна. Варто зазначити, що кожна професійна галузь, а також і мистецька, на різноманітних етапах розвитку пристосовує здобутки інноваційних досліджень саме до своєї галузі, тим самим з'являється нове освітнє середовище. Це повною мірою відноситься і до галузі музичної освіти диригентсько-хорового профілю, незважаючи на його відданість збереженню стійких методів навчання та консервативне ставлення до новацій.

Основним пріоритетом у підготовці майбутніх диригентів залишаються традиційні практичні заняття (індивідуальні та групові), які необхідні для майбутньої професії. Інші дисципліни в цій галузі вимагають упровадження інноваційних технологій, сприяють глибокому засвоєнню знань студентами, особливо в умовах дистанційного навчання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У Луганському національному педагогічному університеті імені Тараса Шевченка В. Докучаєвою вивчалися теоретико-методологічні засади проектування інноваційних педагогічних систем [2]. Проблеми загальнотеоретичного, науково-практичного значення інноваційної парадигми в закладі вищої освіти висвітлено у працях А. Алексюка, І. Доброскок, В. Коцура, С. Нікітіної, В. Кременя, В. Ільїна, С. Пролеєва, М. Лисенка, П. Сауха та ін. Співвідношення поняття «інновація» з дефініціями «корисне», «прогресивне», «позитивне», «сучасне», «передове» знаходимо в роботах О. Абдалової, О. Ісакової, О. Василенка, І. Галиці, В. Докучаєвої, О. Фатхутдінової та ін. Єдність думок науковців у тому, що інновації в навчанні мають бути пов'язані з модернізацією, модифікацією, раціоналізацією традиційного педагогічного процесу, докорінним перетворенням та його комплексною модифікацією.

Мета статті – розглянути ступінь затребуваності інноваційних технологій у ЗВО при вивченні диригентсько-хорових дисциплін та визначити їхню доступність, ефективність, практичність, корисність та перспективність використання в подальшому навчанні хоровому диригуванню.

Виклад основного матеріалу. Адекватність механізмів впливу, узгоджених в єдиній програмі, що охоплює всі напрямки освітньої трансформації закладу вищої світи, спрямована на використання поняття «освітньо-навчальні інновації» в різних педагогічних процесах. Виходячи з цього, ми можемо спроектувати це явище в подвійний контекст. Тобто, думати про нього як про процес, що вимагає масштабної/часткової зміни системи, з одного боку, та готового продуктивного продукту діяльності – з іншого. У таких умовах інноваційними будуть виступати оригінальність, новаторські методи та прийоми педагогічної дії та засоби організації.

На нашу думку, інновацію можна охарактеризувати як цілеспрямований процес деяких змін і перетворень, у результаті якого відбувається адаптація цілі, завдань, змісту, зразків, прийомів тощо до сучасних запитів суспільства. Наголосимо, що впровадження інноваційних технологій в освітню практику залежить від їхнього служіння засобом вирішення актуальних завдань конкретного вузу та витримування експериментальних випробувань для їхньої остаточної реалізації.

Насамперед це стосується організації та оформлення лекційно-практичних курсів, семінарів, розробки нових оціночних засобів, використання педагогічної та методичної продукції. У цих умовах до сучасних інноваційних технологій навчання відносяться: особистісно орієнтована, інтеграційна, інформаційна, дистанційна, творчо-креативна, модульно-розвивальна та ін. [3]. Зрозуміло, що такі інновації мають стати основою для реальної взаємодії викладача та студента у ЗВО, здатних продемонструвати свої компетентні навички. Таким чином, особистість студента буде в центрі уваги досліджень, а вища освіта буде спрямована на студентоцентризм.

На сьогодні найбільш популярними інноваційними методиками навчання є інтерактивні та проблемні. Учені-дидакти вважають, що такі методики істотно впливають на зростання творчої складової навчання та виховання, активізуючи роль усіх учасників освітнього процесу, зміцнюючи творчу та дослідницьку самостійність учнів. Однією з особливостей такого навчання є спосіб спілкування з викладачем (онлайн), моделювання ситуацій, а також аналітичне та критичне мислення тощо. У цих умовах необхідно розуміти

тлумачення словосполучення «інноваційна методика викладання». Нам логічно трактувати це словосполучення з погляду полікомпонентності (поєднання всіх нових методів освітнього процесу).

Залежно від проблеми дидактичні засоби ЗВО розширюють спектр форм, методів та прийомів, що лежать на інноваційному рівні: розбір помилок, казусів, аудіовізуальні методи навчання, мозковий штурм, діалог, дискусія, імітаційні ігри, коментування тощо. В основі навчального процесу відповідно лежить докладний, продуманий та систематизований зміст будь-якої навчальної дисципліни. Цикл диригентсько-хорових дисциплін ЗВО не відступає від цього правила, використання інноваційних технологій робить їх не лише привабливими, а й відповідними сучасним реаліям часу. Це визначається необхідністю та доцільністю підвищення якості освіти.

Наведемо кілька прикладів. Напевно, складно уявити сучасний навчальний процес підготовки хорового диригента без звернення до пошукового Інтернет-сервісу, який дозволяє знайти інформацію в будь-якому форматі – ноти, аудіо- та відеозаписи, інформаційні дані тощо. Сучасні студенти в рамках вивчення диригентсько-хорових дисциплін не обходяться без використання комп'ютерних програм (Windows Media Player, Finale або MuseScore та ін.).

Однак література з вивчення хорового диригування поступово оновлюється, запроваджуються певні нововведення: з'являються інтерактивні музичні словники та енциклопедії, поповнюється фонд електронної нотної бібліотеки, розширюється кількість музичних каналів на YouTube, розвиваються можливості в онлайн-режимі залучатися до шедеврів світового виконавського мистецтва тощо. Студенту може бути важко зрозуміти таке швидке накопичення інформаційного потоку. Тому важливу роль науковці приділяють викладачеві, який, упроваджуючи в навчальний процес різні способи інновацій, навчить студента відбирати інформацію, логічно структурувати пошук, виявляючи критичне мислення та творчу інтуїцію [4].

Варто зазначити, що в лекційних та семінарських дисциплінах використовують допоміжні засоби для відтворення музичного матеріалу або в аудіоформаті, або у відеоформаті. Використовуючи цей підхід, студенти можуть зібрати власну колекцію зразків хорового мистецтва.

Ще одним різновидом інноваційних технологій є *електронна Музична хорова хрестоматія*, систематизована у вигляді електронних таблиць із URL-посиланнями на музичні носії, ноти, програма працює онлайн у вільному доступі. Цей тип підручника є важливим джерелом інформації, яке може значно доповнити друкований матеріал навчального посібника. Хрестоматія постійно оновлюється й може бути основою для майбутніх електронних посібників, долучаючи: зображення композиторів, хорових диригентів, груп тощо; біографію/анотацію творів; інструкції щодо виконання; нотний матеріал тощо.

Ще одним важливим нововведенням при вивченні циклу диригентсько-хорових дисциплін, на наш погляд, є створення *інтелектуальної мапи*. Цей метод призначений для активізації пам'яті та мислення. Інтелект-мапа – це новий спосіб запису різноманітної інформації у вигляді графічної «розширеної» картинки від центру до країв. Цей метод є важливим для вивчення теорії диригування (його технічної складової, художньо-виразної, комунікативно-психологічної, управлінсько-організаційної). Використання програми Mindmeister для створення інтелектуальної мапи допоможе розкрити зміст даної дисципліни. За допомогою різних форматів (графіка, кольори, текст, символи) ця програма дозволяє схематично показати, організувати та систематизувати ключові основи змісту навчального матеріалу та привернути увагу до головного [6].

Сьогодні мистецтво диригування є предметом дослідження як педагогів, мистецтвознавців, так й інших наукових напрямів, наприклад, психологів. У роботах учених ми знаходимо тлумачення низки понять та термінів, не характерних для лексики музикантів-практиків: *аутокомпетенція диригента* (володіння методами подолання професійних деструкцій, можливість самореалізуватися, розвиток особистості); *розвинута антиципація, стресостійкість, співрацюючий-конвенціональний стиль спілкування диригента з хором*. Наукові пошуки дослідників додають у словник диригентсько-хорового навчання такі визначення, як *аттракція* (процес, взаємного тяготіння, коли люди притягуються один до одного), *аффіліація* (потреба у спілкуванні, емоційному контакті), *інтенція* (уміння швидко знаходити правильне рішення), *суггестія* (навіювати).

Крім інтелект-мап, також існують так звані *веб-квести* (WebQuest – пошук, пригода), спря-

мовані на розширення пізнання понять і термінів, пов'язаних із розумінням специфіки диригентської діяльності. Концепція технології Quest була розроблена в США в 1990-х роках. На території нашої держави їх уперше почали використовувати при вивченні інформатики та іноземної мови. Проте наразі ця технологія знайшла широке застосування, особливо в навчальних закладах [7]. Тож, ефективним інформаційним засобом з процесу опанування музичної інформації є використання квестів – ігри, які передбачають послідовне виконання раніше підготовлених завдань, формують навички спілкування, лідерські уміння, здатність домовлятися та проявляти ініціативу [1, с. 93]. Отже, застосування веб-квестів на уроках диригентсько-хорового циклу допомагає активізації інтересу студентів до вивчення професійної термінології та дозволяє звертатися до різноманітних ресурсів; ефективному формуванню професійних компетентностей.

Аналогічні завдання можуть бути представлені у вигляді презентації, яку можна провести для розкриття чи поглиблення інформації з вивчення репертуарної політики в класі диригування, а також використовувати при вивченні інших хорознавчих дисциплін. Основне завдання такої квест-гри – обробка інформації про основні складові заданої теми. Обсяг пошуку контролюється викладачем, але може бути розширеним. Така гра включає елементи перевірки студентів в інші ролі: журналістів, відомих диригентів, дизайнерів, мистецтвознавців та ін. При цьому розробляється її маршрут і запрошують усіх охочих узяти участь.

Дистанційне навчання спонукає викладачів практично всіх дисциплін, а також диригентсько-хорового фаху, до реалізації такої форми роботи, як *вебінар* із демонстрацією презентацій, відеороликів тощо. При цьому вебінар зберігає головну особливість семінару – інтерактивність, що дозволяє моделювати функції спікера та слухача, які спілкуються один з одним за сценарієм проведення. Нам видається важливим зосередити увагу на організації заочної форми підготовки хорових диригентів, яка переважно передбачає використання сучасних інноваційних технологій.

Цей процес навчання зводиться до так званого триетапного: орієнтовного (початкового),

діяльницького (виконавчого), контрольньо-корекційного (завершального). Підготовка майбутніх фахівців за таким сценарієм першочергово спрямована на підвищення рівня індивідуально-психологічної готовності студентів до самостійного навчання та оволодіння фаховими компетентностями.

У рамках диригентсько-хорового навчання студенти часто проходять соціально-психологічний *тренінг*. Сутність і класифікація тренінгу, основні види вправ і процедур, етапи тренінгової роботи зводяться до зворотнього зв'язку. Це стосується занять індивідуального навчання хорового диригування, коли студент удосконалює свої навички мануальної техніки, тренується стояти перед уявним колективом і управляти ним, а потім на практичних заняттях з хорового класу свідомо висловлювати власні думки [5, с. 127].

Сьогодні практика доводить, що використання найсучасніших технологій у рамках вивчення диригентсько-хорових дисциплін у закладі вищої освіти збільшує активність студентів та надає предмету інноваційної привабливості. Тоді ж вони сприяють створенню творчої атмосфери на семінарських заняттях, дають можливість самореалізації творчого потенціалу при виконанні студентами самостійної роботи й цим підвищують якість засвоєння навчального матеріалу.

Висновки. Таким чином, можемо констатувати, що сутність інноваційного освітнього процесу повністю відповідає ознакам та соціальним змінам у суспільстві та високій європейській якості підготовки конкурентоспроможних фахівців. Тому, сучасна освіта у закладі вищої освіти неминуче має орієнтуватись на інноваційні технології. При цьому важливо і те, що наразі є можливість переосмислити деякі традиційні форми та методи навчання та подати їх у новому інформаційному форматі.

У таких умовах музична освіта, особливо диригентсько-хоровий профіль, отримує можливість зберегти попередній педагогічний досвід, одночасно розвиваючи та збагачуючи його.

Подальше дослідження зазначеної проблеми передбачає перевірку ефективності використання інноваційних технологій на дисциплінах практичного курсу диригентсько-хорового профілю.

Список використаних джерел

1. Василевська-Скупа Л., Слободиська О. Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до соціокультурної діяльності засобами інноваційних технологій. Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми. 2020. Вип. 56. С. 90-96. <https://doi.org/10.31652/2412-1142-2020-56-90-96>
2. Докучаєва В. В. Теоретико-методологічні засади проектування інноваційних педагогічних систем : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.01 / Докучаєва Вікторія Вікторівна ; Луган. нац. пед. ун-т ім. Тараса Шевченка. Луганськ, 2007. 44 с.
3. Інноваційні педагогічні технології: теорія та практика використання у вищій школі : монографія / І. І. Доброскок, В. П. Коцур, С. О. Нікітчина [та ін.]; Переяслав-Хмельниць. держ. пед. ун-т ім. Г. Сковороди, Ін-т пед. освіти і освіти дорослих АПН України. Переяслав-Хмельниць.: Вид-во С. В. Карпук, 2008. 284 с.
4. Інновації у вищій освіті: проблеми, досвід, перспективи : монографія / П. Ю. Саух [та ін.] ред. П. Ю. Саух. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2011. 443 с.
5. Кушнір К.В., Белінська Т.В., Білозерська Г.О. Використання інноваційних технологій навчання в контексті вивчення диригентсько-хорових дисциплін у вищій школі. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія. Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД» 2020. Вип. № 63. С. 123-127. <https://doi.org/10.31652/2415-7872-2020-63-123-128>
6. Лисенко М. В. Інноваційна парадигма вищої освіти України за умов переходу до інформаційного суспільства : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.10 / Лисенко Микола Владиславович ; М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Нац. техн. ун-т України «Київ. політехн. ін-т». К., 2013. 16 с.
7. Про вищу освіту : Закон України від 1 лип. 2014 р. No 1556 – VII. Офіц. вісн. України. 2014. N 63. С. 1728.

References

1. Vasylevska-Skupa L., Slobodyska O. Pidhotovka maibutnix uchyteliv muzychnoho mystetstva do sotsiokulturnoi diialnosti zasobamy innovatsiinykh tekhnolohii. Suchasni informatsiini tekhnolohii ta innovatsiini metodyky navchannia v pidhotovtsi fakhivtsiv: metodolohiia, teoriia, dosvid, problemy. 2020. Vyp. 56. S.90-96. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31652/2412-1142-2020-56-90-96>
2. Dokuchaieva V. V. Teoretyko-metodolohichni zasady proektuvannia innovatsiinykh pedahohichnykh system [Theoretical and methodological foundations of designing innovative pedagogical systems] : avtoref. dys. ... d-ra ped. Nauk : 13.00.01 / Dokuchaieva Viktoriia Viktorivna ; Luhan. nats. ped. un-t im. Tarasa Shevchenka. Luhansk, 2007. 44 s. [in Ukrainian].
3. Innovatsiini pedahohichni tekhnolohii: teoriia ta praktyka vykorystannia u vyshchii shkoli [Innovative pedagogical technologies: theory and practice of use in higher education]: monohrafiia / I. I. Dobroskok, V. P. Kotsur, S. O. Nikitchyna [ta in.]; Pereiaslav-Khmelnyts. derzh. ped. un-t im. H. Skovorody, In-t ped. osvity i osvity doroslykh APN Ukrainy. Pereiaslav-Khmelnyts.: Vyd-vo S. V. Karpuk, 2008. 284 s. [in Ukrainian].
4. Innovatsii u vyshchii osviti: problemy, dosvid, perspektyvy [Innovations in Higher Education: Problems, Experience, Prospects] : monohrafiia / P. Yu. Saukh [ta in.] red. P. Yu. Saukh. Zhytomyr : Vyd-vo ZhDU im. I. Franka, 2011. 443 s. [in Ukrainian].
5. Kushnir K.V., Belinska T.V., Bilozerska H.O. Vykorystannia innovatsiinykh tekhnolohii navchannia v konteksti vvychennia dyryhentsko-khorovykh dystsyplin u vyshchii shkoli. Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Serii: pedahohika i psykholohiia. Vinnytsia: TOV «Nilan-LTD» 2020. Vyp. № 63. S. 123-127 <https://10.31652/2415-7872-2020-63-123-128>
6. Lysenko M. V. Innovatsiina paradyhma vyshchoi osvity Ukrainy za umov perekhodu do informatsiinoho suspilstva [Innovative paradigm of higher education in Ukraine in the context of transition to the information society] : avtoref. dys. ... kand. fil. nauk : 09.00.10 / Lysenko Mykola Vladyslavovych ; M-vo osvity i nauky, molodi ta sportu Ukrainy, Nats. tekhn. un-t Ukrainy «Kyiv. politekhn. in-t». K., 2013. 16 s. [in Ukrainian].
7. Pro vyshchu osvitu [About higher education] : Zakon Ukrainy vid 1 lyp. 2014 r. No 1556 – VII. Ofits. visn. Ukrainy. 2014. N 63. S. 1728 [in Ukrainian].

Про авторів

Катерина Кушнір, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти, e-mail: kusnirkaterina@gmail.com

Ганна Білозерська, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти, e-mail: hanna.bilozerska@vspu.edu.ua

Володимир Ковальчук, заслужений працівник культури України, викладач вищої категорії, викладач-методист, голова циклової комісії хорового диригування та постановки голосу, e-mail: vkovalchuk1210@gmail.com

About the Authors

Kateryna Kushnir, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Vocal and Choral Training, Theory and Methods of Music Education, e-mail: kusnirkaterina@gmail.com

Hanna Bilozerska, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Vocal and Choral Training, Theory and Methods of Music Education, e-mail: hanna.bilozerska@vspu.edu.ua

Volodymyr Kovalchuk, Honored Worker of Culture of Ukraine, lecturer of the highest category, teacher-methodologist, Head of the Cycle Commission of Choral Conducting and Voice Training, e-mail: vkovalchuk1210@gmail.com

МИСТЕЦТВО В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТИНУУМІ

ART IN THE SOCIO-CULTURAL CONTINUUM

УДК (049.32)025.178:785.7:78.071.1(477) + 78.072 + 130.2:7.01

[https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023\(1\)-04](https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023(1)-04)

Змінювання змістів мистецьких творів як результат заміщення та розмивання первісних значень прецедентних феноменів

Богдан Сюта 

Національна музична академія України

Анотація

У статті вивчено проблеми сприймання й розуміння змістів мистецьких творів та причини їхнього змінювання. З'ясовано причини трансформацій первісних значень, вплив таких трансформацій на змінювання змістів. Простежено вплив значної ускладненості мовно-виразових засобів, використовуваних сучасними композиторами, на виформовування змістів. Виявлено вплив недостатньої культурної компетентності слухача на сприймання ускладнено-мовних творів та змінювання їх змістів. Уперше послідовно досліджено роль прецедентних феноменів у процесі зчитування і формування змістів творів у процесі їх актуалізації. Дуже важливим чинником адекватного формування змістів виступає, зокрема, врахування значень, що їх надає аналіз, і розуміння прецедентної ситуації. Цей чинник, що має зазвичай соціокультурну природу й щільно прив'язаний до конкретно-історичних реалій, як правило, «виноситься за дужки» у процесі сприймання, що, на нашу думку, призводить до істотного змінювання змістів об'єкту, що сприймається. Затирання первісних значень прецедентних імен також однозначно призводить до змінювань і розмивань сформованих змістів, спричинюючи їх «осучаснення». Ще мобільнішим виявляється результат зчитування значень прецедентних імен, які завжди тісно пов'язані із прецедентними ситуаціями.

Указано на важливість інтертекстуальної та інтермедіальної стратегій для змінювання змістів прочитаних текстів. Закцентовано увагу на важливості залучення парамузичних та кроскультурних чинників для остаточного усталення конфігурації, оновлених у процесі сприймання змістів.

Усі пропонувані теоретичні формулювання, що викладаються у статті, оперті на результатах детальних мистецтвознавчих і культурологічних аналізів. Опис та результати одного з таких ґрунтовних аналізів наводиться у тексті статті. Це розгляд історії формування сучасного тексту й сучасного змісту відомої народної пісні літературного походження «Як засядем, браття, коло чари» на вірші Осипа Юрія Федьковича. Проаналізовано також особливості прочитання цього художнього тексту, зумовлені дискурсивними особливостями та соціокультурними умовами виконання.

Ключові слова: формування змістів, прецедентні феномени, розмивання значень, музичне мовлення й комунікація, сприймання, інтермедіальність, цитата, алюзія

UDC (049.32)025.178:785.7:78.071.1(477) + 78.072 + 130.2:7.01

[https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023\(1\)-04](https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023(1)-04)

Changing the contents of artistic works as a result of the substitution and blinding of the original meaning of precedent phenomena

Bohdan Siuta 

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyv, Ukraine

Abstract

The article deals with the problems of perceiving and understanding the contents of artistic works and the reasons for their change. The reasons for the transformations of the original values, the influence of such transformations on changing the contents are clarified. The influence of the considerable complexity of language and expressive means used by modern composers on the formation of contents is traced. The influence of the listener's insufficient cultural competence on the perception of complex-language works and changing their contents was revealed. For the first time, the role of precedent phenomena in the process of reading and forming the content of works in the process of their actualization has been consistently investigated. A very important factor in the adequate formation of contents is, in particular, taking into account the values provided by the analysis and understanding of the precedent situation. This factor, which usually has a socio-cultural nature and is closely tied to specific historical realities, is usually "taken out of parentheses" in the process of perception, which, in our opinion, leads to a significant change in the contents of the perceived object. Erasing the original meanings of precedent names also clearly leads to changes and blurring of the formed contents, causing their «modernization». Even more mobile is the result of reading the values of precedent names, which are always closely related to precedent situations.

The importance of intertextual and intermedial strategies for changing the contents of read texts is indicated. The importance of the involvement of paramusical and cross-cultural factors for the final establishment of the configuration of updated contents in the process of perception is emphasized.

All proposed theoretical formulations presented in the article are based on the results of detailed art and cultural analysis. The description and results of one of these basic analyzes are given in the text of the article. This is an examination of the history of the formation of the modern text and the modern content of the well-known folk song of literary origin «How to sit, brothers, near the cup» based on a poem by Osyp Yurii Fedkovych. Peculiarities of reading this artistic text, determined by discursive features and socio-cultural conditions of performance, are also analyzed.

Keywords: creating of contents, precedent phenomena, blurring of values, musical speaking and communication, perception, intermediality, quote, allusion

Постановка наукової проблеми. Проблема сприймання й розуміння творів культури й мистецтва, формування їх змістів і надалі залишається одним із найактуальніших питань функціонування художньої культури в суспільстві. Причин такому явищу чимало, але декілька з них бачаться нами як неунікні й кардинальні. Це:

1) істотна ускладненість мовно-виражальних засобів, використовуваних сучасними композиторами;

2) недостатня культурна компетентність значної кількості читачів/слухачів, спричинена першочергово недостатністю досвіду сприймання ускладнених мистецьких творів;

3) цільова спрямованість на доступність змістів при сприйманні художніх творів.

Цілеспрямоване дослідження процесу формування змістів рецептованих творів мистецтва вимагає уважного вивчення статусу задіяних у ньому прецедентів. Проблема вивчення особливостей механізмів цих процесів сприймання й розуміння мистецтва, що їх використовують ав-

тори й інтерпретатори, також розроблена мінімально й вимагає ґрунтовного осмислення. Це важливо також для дотичних мистецтвознавчих наук в парамузичному й кроскультурному аспекті. Деякі важливі питання такого осмислення стали предметом розгляду нашої статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання, розглянуте в статті, мінімально торкалось праць О. Маленка, Г. Сюті, Б. Сюті. Незважаючи на істотну перспективність розробки затребуваних у статті питань, на сьогодні у працях, присвячених розробці проблем прецедентності у об'єктах художньої культури, ця проблематика фактично не представлена. Важливим внеском можна вважати публікації Б. Сюті, безпосередньо присвячені розробці різних аспектів теорій прецедентності та інтермедіальності в музиці, а також пов'язаної з ними теорії мовленнєвих жанрів у музичній комунікації [3; 4]. Цінними є також розробки проблем прецедентності та впізнаності текстів у публікаціях О. Маленка та Г. Сюті [1; 2; 6; 7]. У цих публікаціях автори, окрім висвітлення основної теми розгляду, дотично висвітлювали такі питання функціонування прецедентних феноменів у художній культурі, як використання в літературних і мистецьких творах засобів інтермедіальної та парамистецької природи, залучення до текстів творів прихованих вказівок на прецедентні феномени-попередники, використання як маркерів доступності в процесі декодування змістів значень і виразових засобів масової культури.

Мета статті – дослідження процесів формування змістів рецептованих творів мистецтва, і, зокрема, вивчення особливостей механізмів процесів сприймання й розуміння мистецтва, що їх порушують автори й інтерпретатори. Центральним питанням постає змінювання змістів мистецьких творів у результаті заміщення й розмивання первісних значень прецедентних феноменів.

Виклад основного матеріалу. Заміщення й розмивання значень прецедентних феноменів у процесі історичного розвитку суспільства є доволі частотним явищем. Він практично завжди супроводжує сприймання тих мистецьких творів, які виникли в попередні соціокультурні епохи й зберегли актуальність на сьогоднішні, адже «твір мистецтва – це передача інформації в часі» [3, с. 95]. Вони, як правило, насичені цитатами та алюзіями й несуть у собі приховані вказівки на використання, як прецедентів численних фактів

та явищ культурного та інтелектуального спадку суспільства. Це стосується не тільки літературних творів, але й інших художніх явищ і артефактів, які стали нині презентативними текстами культури.

Показовою є рецепція творів, що походять з XIX століття й вибудовування їхніх змістів, представлених у цих творах у згорнутому вигляді. Розглянемо в цьому ракурсі два показові пісенні твори, що стали у XX столітті народними піснями літературного походження, і зберігають актуальність та популярність до сьогодні.

Дев'ята співанка із відомого рукописного збірника фольклорних і авторських творів Йозефа Домініка Гординського де Федьковича «Найкращі співанки руського народу на Буковині» (1886) має назву «Як засяду, брата коло чари...» і, фактично, є поезією його авторства. Вірш написаний у стилі застільних, чи, точніше сказати б, буршівських німецьких пісень («Tafellieder»). Ці пісні, що найбільше розповсюдилися в 1820-1890-х роках по всіх землях німецькомовних держав, не відзначалися глибокими стилістичними відкриттями чи художніми перевагами і були так звані «становими піснями», чимало з яких вийшли за первісні межі й стали «народними піснями літературного походження». Широка популярність цих співів пов'язувалася із загальноромантичним прагненням до свободи й протестуванням проти феодальних пережитків. Ці прагнення посилювалися під впливом наполеонівських війн та нової буржуазно-демократичної реальності, яку вони несли. Коротко зміст майже всіх таких пісень, особливо ж раннього періоду, зводився до оспівування товариства, я якому всі рівні, і яке завжди має місце в підвальчику (Keller) за столом при гальбі (півлітра; з австр.) пива (am Tafel; у баварсько-австрійській німецькій мові це дошка столу. Вона була, як правило, темного кольору, і на ній кельнер чи власник закладу часто зазначали крейдою рахунок випитому, платили за яке гуртом аж в кінці посиденьок. Згодом почали також виставляти таку чорну дошку збоку при вході й фіксували на ній перелік наявності й вартості страв у закладі. Ця традиція дожила до сьогодні, також і в Україні). Пісні співали всім товариством, члени якого добре один одного знали. Це й не дивно, адже переважна більшість їх – студенти, найбільш корпоративно організований і найдемократичніший прошарок суспільства тодішніх німецьких країн. До них примикали також підмайстри (Burschen),

які щойно встали з-за університетської лави, але ще не отримали повного корпоративного права Майстра. Таким чином, за столом при пиві всі члени товариства були рівними й не переобтяженими матеріальними статками. Навіть, якщо до них приставав якийсь із більш шановних громадян, він втрачав за столом усі свої привілеї і права, перебираючи на себе права корпоративні. Тобто, ставав повноправним буршем. Правда, нерівність, якої всі студенти-романтики так прагнули позбутися, відновлювалася при виході із місця товариської зустрічі.

Ось, наприклад, одне із популярних нині виконань пісні (хоровий гурт «Чумаки»). «Як засяду...» переродилося на «Як засядем...». В усній традиції з'явився приспів-рефрен: «Кришталева чара, срібнеє дно, – Пити чи не пити, все одно. // Кришталева чара, срібная крес, – // Пити чи не пити, все умреш», якого поет не зафіксував. Із понад десяти строф залишилося чотири. Що із ближчого до нас часу походить запис, то частіше змінюються потенційні прецеденти-реалії: «чарка» на оновлене «чара» (велика чарка! Насправді із «чари» горілки не пили: це об'ємна посудина для пиття вина».

Друга строфа співається в цілковито народному ключі: «Як засіли наші коло чаші...» і «Як смикнули тої шпагатівки, // То вони забули і про рай». В оригінальному тексті йдеться не про «чашу», а про «фляшу» (назва великої пляшки німецько-австрійського походження). Засідати «коло чаші» немає особливого сенсу: з чаші просто п'ють. А от коло «фляші» – зовсім інші річ... Замість «шпагатівки» в оригіналі бачимо «тії гії». Ще одне розходження: «На тім світі не дадуть горілки...» – в оригінальному тексті йдеться про «сивушку». У регіоні Карпат у XIX столітті традиційно не було «горілки» (ця наддніпрянського походження назва була започаткована щойно у XVIII ст. й почала щораз ширше вживатися десь із початку XX ст.), а лише «паленка», «варенуха» й «сивуха» (дуже міцна домашня паленка; згадаймо класичне «Зевес тоді кружляв сивуху й оселедцем заїдав» у «Енеїді» І. П. Котляревського), або ж «трунок» («учена» книжна назва алкогольного напою) чи «бajorка» (із вуличного міського койне галицьких і буковинських міст і містечок: збірна назва алкогольних напоїв. Очевидно походить із видозміненого в щоденному спілкуванні слова «бровар»).

Часто заключним куплетом виступає авторський другий, де йдеться про візит смерті до

ліричного героя. Але й тут співається: «Будь здорова, свахо, // Випий собі кумцю ізо мнов». Бачимо цілковите порушення логіки: спочатку йдеться про «той світ», де «не дають горілки», а щойно потім приходить смерть «із косов». І тут бачимо цілковите перекинуття значень на користь фонологічної злагоженості: у межах однієї строфи смерть названа то «свахою», то «кумою». У народі ніколи не змішували ці два поняття, навіть у піснях.

Ця застільна пісня ввійшла в офіційний «дозволений» в УРСР обіг із легкої руки народного артиста України Бориса Романовича Гмирі, який її блискуче виконував у супроводі Капели бандуристів УРСР під орудою О. З. Мінківського. Уже в цьому класичному нині записі чуємо не «на меду», а «при меду»; але жодної «чари» немає – Гмиря співає більш звичне «чарка». У цьому виконанні уже є новий приспів, що походить із традиції народного виконання: «Кришталева чарка, срібная крес...». Абсолютно логічно: спершу бачимо чарку, далі крес (облямований край), а потім вже дно... Саме у виконанні Гмирі у другому куплеті йдеться про «той світ», де не дають пити нічого крім дощівки. Але Гмиря співає так, як почув у народному виконанні: «Не дадуть горілки». Останній куплет змальовує, «як засіли наші коло чаші: Петро, Павло, Хведір, Николай...». Тут Гмиря змушений був уникнути сюжетного ходу про те, як «на тім світі», зібралися святі, щоб спробувати того напою. В атеїстичній країні озвучувати такі реалії Головліт забороняв. Тому все, що стосувалося релігії – нехай і в жартівливому ключі – було з тексту пісні вилучене. А от фраза «Як смикнули тої шпагатівки» також була використана нашим великим співаком. Назва «шпагатівка» й донині широко вживається в народі для визначення не надто очищеної горілки домашнього виробництва (вона, фільтруючись, скрапувала зі змійовика в посудину по шпагату).

До втрачених прецедентів [4, с. 215-216] варто віднести також реалії, які нерозривно пов'язувалися із «школярством» («спудейством», «студентством»): латинськомовні цитати, фрази, герої класичної мітології, античні боги. Уже в XIX столітті в українізованих версіях школярських і буршівських пісень усі ці реалії, незрозумілі корчемному товариству, яке, як правило, не відвідувало класичних гімназій, замінювалися на персонажів християнської агіографії. Тому й чуємо в переліку «наших коло чаші» імена найбільш

поважаних у руському народі святих: Петро, Павло, Федір, Николай... В оригінальному авторському тексті фігурують святи Петро, Сава, Хома, Дмитро, Николай. Але тут за законами жанру мусить бути присутнім також хтось із верховних: у Федьковича – це «Бог-отец», який, приєднавшись до застільного товариства, відразу стає своїм і, скуштувавши «труночку», перестає осуджувати своїх нових товаришів, але ще й закликає до продовження застілля: «А Бог візьме, стане смакувати, // Та лиш моргне усом : Bonus est!». А в кінці виправдання пиятики: «Задля того ж пиймо, братя пиймо, Бо так Господь з неба повелів».

Останньою зміною, пов'язаною з українізацією сюжету [5, с. 69], є сам напій. Традиція пити в закладах пиво була в Україні з середини другої половини XIX ст. більше міською і приміською (адже відразу за міською «рогачкою» податки на алкоголь були кількаразово меншими, аніж у містах). Згадаймо також, як наприкінці століття Микола Лисенко, проїжджаючи через Галичину в Німеччину, затримався на якусь дециму часу на двірці у Львові для пересадки на інший потяг, і, щоб перепочити та згаяти час, замовив собі у двірцевій ресторації «дуже доброї якості» (як композитор писав у листі до рідних) пиво. Простий український люд переважно вживав у корчмах та шинках більш доступну, відносно дешевшу, «ефективну» й звичну свою «паленку» чи «горівку»... У німецькому тексті товариство також відхиляє запропоновану Гебою амброзію, віддаючи перевагу місцевому баварському пиву.

Які ж із використовуваних слухачами XIX ст. прецедентів залишилися актуальними й сьогодні, які трансформувалися і які відійшли в небуття? Це надзвичайно важливо з'ясувати, щоб синхронізувати розуміння щодо виформовування змістів мистецьких, зокрема музичних, творів із впливами на них соціокультурних реалій та їхню еволюцію.

Передусім набутком минулого залишилися латина та антична міфологія [6, с. 70]. У нині співаних варіантах пісні вони відсутні цілковито. Це не особливо вплинуло на загальний зміст пісні, але певною мірою «приземлило» її, позбавивши традиційних ознак «ученості».

Другою важливою рисою стала зміна індивідуального ліричного героя пісні на збірного, гуртового. Безумовно, пити краще у веселій компанії. Ми не знаємо, як співалася пісня за часів Федьковича. Але, у своєму тексті він відверто на-

сміхається над пияцтвом і поодиноким пияком, від імені якого ведеться розповідь. Це абсолютно невипадково. Адже від середини XIX століття (з 1844 року) у Східній Галичині (а згодом і в новоутвореній Буковині) за ініціативою Глави УГКЦ митрополита Михайла кардинала Левицького була розпочата тривала й ефективна антиалкогольна кампанія. У 1860-х роках розпочалася друга хвиля антиалкогольного руху, яка супроводжувалася масовою організацією по галицьких містах і селах товариств тверезості. 1874 року вже митрополит Йосиф Сембратович видав своє звернення до вірних «О великім достоїнстві чоловіка», в яким засуджувалося пияцтво. Ініціативу митрополита Йосифа підтримав навіть папа Пій IX, який, на прохання першого, надав товариствам і братствам тверезості низку пільг. Справу митрополита Йосифа продовжували й розвивали всі наступні митрополити УГКЦ.

Уважаємо, що виникнення вербального тексту пісні у варіанті О. Федьковича припало десь на перелом 1880-х років – час першої кульмінації в розвитку антиалкогольного руху серед українців Східної Галичини і Буковини. Тому не випадково у пісні йдеться про ОДНОГО пияка, над яким автор насміхається й іронізує. Твір виник як пародія на німецьку застільну пісню, що побутувала в Німеччині ще в кінці XX століття. Німецький аналог був створений на вірші Германа Вольгайма (1817-1855) у 1835 (за деякими даними у 1833) році. Автор музики невідомий. Уже в 1840-ві роки пісня стала однією з найпопулярніших буршівських пісень по всіх південних німецьких і австрійських землях. Сам Йозеф Домінік Гординський де Федькович добре знав такі німецькі товариські пісні, адже українська була його другою рідною мовою, а першою – німецька. Він прекрасно знав німецькомовну літературу, сучасну романтичну поезію, сам писав високохудожні твори німецькою мовою (твори українською з'явилися пізніше і спочатку записувалися німецькою абеткою, тому що кирилиці автор не знав...). Будучи австрійським шляхтичем і бойовим офіцером, Федькович прекрасно орієнтувався в побутових реаліях життя й відпочинку як шляхти, так і простого люду. Його твори можуть слугувати своєрідною енциклопедією українського побуту в півавстрійській Буковині. Його поетичний текст став вочевидь «олітературеним» варіантом народної застільної пісні, яка набула рис пародії. Сюжет і мелодія («голос», як називали її тоді) були в цілому збережені, але реалії сю-

жету поет пристосував до сучасного йому побуту простих українських селян. Утім уся ця інформація нині остаточно розмилася. Пересічний слухач практично нічого не знає із творів Федьковича, і нічого з фактів, дотичних до його біографії та реалій буковинсько-українського селянського й містечкового побуту XIX ст.

Із подібної інформації чимало прецедентів – із тих, які прозоро прочитувалися у другій половині XIX століття, – нині канули в Лету. Про деякі ми вже згадували. Серед інших – антиалкогольна кампанія другої половини позаминулого століття, роль у цій кампанії Української Греко-Католицької Церкви та небувала ефективність цієї боротьби за тверезість.

До «розмитих» або ж також забутих прецедентів належать побутові реалії німецько-австрійського походження, що знайшли вияв у висловленнях. Вони ще втримувалися впродовж певного часу після 1918 року у свідомості старших верств населення, але вже після закінчення Другої світової війни в побут увійшов інший прецедентний маркер – «за Польщі» (ситуація: «..було так»; висловлення: «..казали»; текст: «А то вже було за Польщі..» і т. п.), хоча представники найповажнішого віку часто пов'язували текстові сюжети ще із австрійськими реаліями: «Та де там!!! Колись так не було! Наш цісар був добрий!», або «А вона 'то округила, як Марія Вечера архикнязя» чи «Вуса, як у Франца-Йосифа» та ін.

До найстійкіших маркерів змісту, що зберегли свою ефективність, будучи злегка українізованими, варто віднести прецедентні висловлення первісно німецько-австрійського походження. Якщо латина поступово й синхронно, із трансформаціями освітніх моделей стрімко втрачала своє місце в суспільстві, то німецькомовні висловлення та лексика залишаються в побуті донині. Часом такі стійкі висловлення зрозумілі тільки мешканцям Галичини: *вода в путні, гальба пива, нова тафля, острый як цизорик, низька повала, когось зицирувати, поставити футрини, запекти у братурі, дуцен яець, відрізати шпюндерка, смачний цвібак, міцна линва, вийти на спацер, веселі ферії, файний фраер* і т. п. Йдеться не просто про запозичення. Майже всі ці вислов-

лення не мають автентичних українських аналогів, і хоч багато із них були насильно витіснені з літературного обігу через мовну експансію російських окупантів, у побутовому та художньому мовленні ці висловлення залишилися жити. І, власне, у живому мовленні вони залишилися не тільки як зразки асимільованої лексики, але й як місткі прецедентні висловлення, які пробуджують при використанні й сприйманні цілі пласти значень із часів «епохи Габсбургів».

Не менш дієвими прецедентами були й автентичні українські діалектизми та побутовізми. Деякі з них залишилися широко знаними й нині («закропитися» чи «закропити душу», «костомаха ... із косов», «хлистати», «залити очі»), а інші – тільки в регіоні Карпат, де збереглися давні виробничі процеси, що дали життя прецедентам («по брай»).

Деякі прецедентні висловлення настільки з часом розмили свої первісні значення, що створюють при інтерпретації хибні змісти. Ось, наприклад, використовуване в пісні слово «ралець». Переважна більшість слухачів його просто не знає. Деякі, пригадуючи текст «Енеїди» І. П. Котляревського («Пішла к Зевесу на ралець»), актуалізують застаріле уже в кінці XIX ст. книжне значення слова: прийти з поклоном (на банкет): нині в Галичині ще побутує вислів «виставити 50 грамів за вирішення питання», або просто «виставитися (за надану послугу)». У XIX столітті значення слова «ралець» в народі було цілком однозначним: гучне, не прив'язане до традиційних громадських святкувань застілля зі споживанням алкоголю.

Саме тому, слухаючи цю пісню, кожен ідентифікує її як гуртову жартівливу пияцьку із назвою «Як засядем браття коло чари». Із авторського вербального тексту впізнаваним залишився лише перший куплет і змінений приспів, зміст якого кардинально протилежний первісному змістові твору О. Федьковича. Насмішка й сарказм первісного тексту змінилися на добродушний гумор. Але, головним чинником популярності пісні стала її музична складова. Від німецької мелодії в українському творі залишилася запозичена музика куплета, отримавши більш виразний кульмінаційний злет у 6-8 тактах:

Варіант німецькомовної пісні:

Heiter

1. { Sind wie nicht zur Herr-lich-keit ge-bo-ren?
Malz und Hop-fen sei an uns ver-lo-ren,
Sind wir nicht gar schnellm-por ge-diehn?
ha-ben un-sre Al-ten oft ge-schrien. }

Sähn sie uns doch hier, val-le-ral-la!
bei dem lie-ben Bier, val-le-ral-la!
das uns Amt und Wür-den hat ver-liehn!

(Цікавим є визначення характеру виконання: Яскраво).

Варіант українськомовної пісні:

Ходою

Як за-ся-дем, брат-тя, ко-ло ча-ри, як за-ся-дем,
то хай і-дуть тур-ки-я-ни-ча-ри, а я на-віть
брат-тя, при ме-ду, Криш-та-ле-ва ча-ра,
ву-сом не ве-ду. криш-та-ле-ва ча-ра,
сріб-не-є дно, пи-ти чи не пи-ти – все од-но,
сріб-на-я креш, пи-ти чи не пи-ти – все ж по-мреш.

Приспів, що в німецькому оригіналі виконаний як типовий середньоарифметичний марш, що добре відбивав ритміку вірша із закличним вигуком «Val-le-ral-la», був кардинально змінений. Для українського фразування маршеві ритми-закінчення були абсолютно непритаманними. Це інтуїтивно відчув О. Федькович, змінивши двічі повторюваний приспів, що виконувалася німецькою мовою після кожного куплета, на суто український, що звучав у пісні тільки двічі: після першої і після останньої строфи. Очевидно, поет пристосовував свій рефрен до мелодії німецькомовного оригіналу, намагаючись зберегти типову маршеву ритміку. Ця дрібна ритмічна формула добре лягала на слова німецького тексту, але український не особливо надавався до маршевої ритміки більше інструментальної природи. Народний варіант приспіву («Кришталева чаша, срібная крес...») став дуже вдалим розспівуванням мелодики вірша, яка до того ж дуже легко запам'ятовувалася завдяки чітко симетричному фразуванню мелодії і цілковитій опорі в гармонії на тонічну функцію. Такий легко запам'ятовуваний приспів можна було повторювати після кожної строфи. Він не був додатком до куплета, а навпаки – утвердженням основної ідеї пияцької пісні. А сама пісня стала більш органічною і складнішою за будовою порівняно з німецькою: сюжетна лінія розгорталася в куплетах, а «квазіфілософське» резюмування утверджувалося в приспіві. Мелодика обох частин, відшліфувавшись і максимально пристосувавшись до мелодики українського мовлення, стала дуже заокругленою, легкою для співу й органічно поєднаною в єдине ціле, завдяки взаємному доповненню напрямку розспівування доволі простої маршової побудови: у куплеті основний напрямок розгортання – рух вгору з прямуванням від тоніки до домінанти, а в приспіві панує загальний рух униз з опорою на звуки домінантсептаторду, що зупиняється в розв'язанні на тоніці. Музика пісенного твору стала, отже, чудовим за-

собом об'єднання матеріалу і формування в результаті цього досконалої художньої цілісності. Напевно тому в різних виконаннях можна спостерігати різну кількість куплетів і різну їх послідовність, без жодної художньої втрати: музична основа як самодостатня складова стає основою драматургії та загального змісту твору.

Висновки. Таким чином, на прикладі аналізу відомого пісенного твору бачимо, що затирання й заміщення первісних значень прецедентних текстів, імен і ситуацій є доволі частим явищем у художній культурі. Недооцінювання та нерозуміння таких чинників призводить до викривлення виформовуваних у процесі художньої комунікації змістів.

Дуже важливим чинником адекватного формування змісту виступає, зокрема, урахування значень, що їх надає аналіз, і розуміння прецедентної ситуації. Цей чинник, що має зазвичай соціокультурну природу і щільно прив'язаний до конкретно-історичних реалій, як правило, «виноситься за дужки» у процесі сприймання, що, на нашу думку, призводить до істотного змінювання змістів об'єкту, що сприймається.

Ще мобільнішим є результат зчитування значень прецедентних імен, які завжди тісно пов'язані із прецедентними ситуаціями. Дуже важливим чинником адекватного формування змістів виступає врахування значень, що їх надає аналіз і розуміння прецедентної ситуації. Затирання первісних значень прецедентних імен також однозначно призводить до змінювань і розмивань сформованих змістів, спричинюючи їх «осучаснення».

Таким чином, прискіпливе дослідження зв'язків прецедентних феноменів із змінюванням виформовуваних у результаті комунікативних актів змістів, особливо з урахуванням культурологічних аспектів та парамистецьких мовних особливостей, може дати надзвичайно продуктивні результати та привідкрити нові шляхи вивчення згаданих реалій.

Список використаних джерел

1. Маленко О. Інтермедіальність як естетизація художнього дискурсу: митець-мистецтво-читач. Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 8. 2014. С. 42–50.
2. Маленко О., Соприккіна В. Псевдонімікон української культурно-мистецької сфери початку ХХІ століття: лінгвістична інтерпретація. Харків: ХНПУ ХІФТ, 2021. 264 с.
3. Мозгальова Н.Г. Теоретико-методичні засади інструментально-виконавської підготовки вчителя музики: монографія. Вінниця: ТОВ. «Меркьюрі-Поділля». 2011. 488с.
4. Siuta B. Precedent phenomenas in music interpretations. In: Communicative – pragmatic, normative and functional parameters of the professional discourse: Collective monograph / ed. M. Mamych. Lviv – Toruń: Liha-Pres, 2021. Pp. 209-222].
5. Сюта Г. М. Цитатний тезаурус української поетичної мови ХХ століття. Київ, 2017. 384 с.
6. Сюта Г. М. Текст як об'єкт пізнання і стрижневе поняття рецептивної естетики та поетики. Українська мова. 2017. № 3.
7. Сюта Г. М. Типологія і прагматика прецедентних висловлень у текстах української реклами. Мова і міжкультурна комунікація. 2020. С. 199–207

References

1. Malenko O. Intermedialnist jak estetyzacija khudozhnyoho dyskursu: mytec-mystectvo-chytach. Naukovyj chasopys NPU im. M. P. Drahomanova. Serija 8. 2014/ [in Ukrainian].
2. Malenko O., Soprykina V. Pseudonimikon ukrajinskoji kulturno-mysteckoji sfery pochatku XXI stolittia: linguistychna interpretacija. Kharkiv: KhNPU – KhIFT. 2021 [in Ukrainian].
3. Mozgalova N.H. Teoretyko-metodychni zasady instrumentalno-vykonavskoi pidhotovky vchytelia muzyky: monohrafiia. Vinnytsia: TOV. «Merkiuri-Podillia». 2011. 488 s. [in Ukrainian].
4. Siuta B. Precedent phenomenas in music interpretations. In: Communicative – pragmatic, normative and functional parameters of the professional discourse: Collective monograph / ed. M. Mamych. Lviv – Toruń: Liha-Pres, 2021.
5. Siuta G. M. Cytatnyj tezaurus ukrajinskoji poetychnoji movy XX stolittya. Kyiv, 2017 [in Ukrainian].
6. Siuta G. M. Text jak obyekt piznannya i stryzhneve ponyattya receptywnoji estetyky ta poetyky. Ukrajinska mova. 2017. № 3 [in Ukrainian].
7. Siuta G. M. Typologiya i pragmatyka precedentnykh vysloven' u textakh ukrajinskoji reklamy. In: Mova i mizhkulturna komunikaciya. 2020 [in Ukrainian].

Про авторів

Богдан Сюта, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики, e-mail: syuta@ukr.net

About the Authors

Bohdan Siuta, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Department of Music Theory, e-mail: syuta@ukr.net

УДК 37.018.54:75].015.31(477.43/.44)“195/199“

[https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023\(1\)-05](https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023(1)-05)

Освітньо-виховна діяльність у спеціалізованих дитячих художніх закладах Поділля другої половини ХХ століття

Тетяна Зузяк , Оксана Марущак , Віктор Соловей , та Інна Швець 

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Анотація

У статті висвітлено освітньо-виховну діяльність у спеціалізованих дитячих художніх закладах Поділля другої половини ХХ століття. Вирішення складних завдань інтеграції художньої освіти в європейський освітній простір неможливе без ретельного вивчення власного історичного минулого, ознайомлення зі спадщиною педагогів-художників, які стояли біля витоків художньої освіти Поділля. Проблема освітньо-виховної діяльності в спеціалізованих дитячих художніх закладах на Поділлі досить актуальна. У сучасному суспільстві серед освітніх закладів, які виконують освітньо-виховну функцію мистецького спрямування на високому рівні, мало хто може конкурувати з роботою дитячих художніх шкіл. Художня освіта на Поділлі має історичні традиції й є важливою для вивчення. Аналіз архівних джерел і періодичних видань досліджуваного періоду дозволяє констатувати, що лише з другої половини ХХ ст. на Поділлі з'являються перші дитячі художні школи, зокрема Бучацька, Вінницька, Кам'янець-Подільська, Хмельницька та Тернопільська. Дослідження історії практичної підготовки в художніх закладах освіти Поділля показали, що рисунок, живопис, композиція, скульптура, історія мистецтв були ключовими й вивчалися в усіх школах, а це означає, що, незалежно від населеного пункту та викладацького складу, професійна підготовка проводилася на високому рівні, і всі школи випускали висококваліфікованих вихованців і майбутніх митців.

Доведено, що основні програмні завдання, що ставили педагоги художніх шкіл, включали навчання основам образотворчого мистецтва, розвиток духовних якостей та розуміння прекрасного. Утілення цих завдань відбувалося через традиційні та новаторські форми й методи навчання. Заняття з предметів «малюнок», «живопис», «композиція» та «скульптура» були заняттями мистецького пошуку, адже учні набували не тільки професійних навиків, а, насамперед, навчалися нестандартно мислити та фантазувати. Не менш важливим завданням для педагогів художніх шкіл був розвиток уяви, творчого мислення, зорової пам'яті вихованців, використовуючи різноманіття художніх матеріалів і технік.

З'ясовано, що в основу навчання в школах було покладено систему послідовного розвитку художньої освіти, а саме, закладено фундамент для спадкоємної передачі майбутнім поколінням традицій реалістичного зображення світу, здійснення допрофесійної підготовки.

Визначено, що саме в розглядуваний період сформувався головний принцип освітнього процесу – єдність навчання та творчості.

Перспективою подальших досліджень вважаємо аналіз становлення й розвитку професійної художньої освіти на Поділлі.

Ключові слова. Поділля, освітньо-виховна діяльність, Бучацька дитяча художня школа, Вінницька дитяча художня школа, Кам'янець-Подільська дитяча художня школа, Хмельницька дитяча художня школа, Тернопільська дитяча художня школа

Educational activities in specialized children's art institutions of Podillia in the second half of the 20th century

Tetiana Zuziak , Oksana Marushchak , Viktor Solovei , and Inna Shvets 

Vinnitsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnitsia, Ukraine

Abstract

The article is devoted to the coverage of educational activities in specialized children's art institutions of Podillia in the second half of the twentieth century. Solving the complex tasks of integrating art education into the European educational space is impossible without a thorough study of one's own historical past, familiarization with the legacy of the teachers-artists who stood at the origins of art education in Podillia. The problem of educational activities in specialized children's art institutions in Podillia is quite urgent. In modern society, among educational institutions that perform the educational and educational function of artistic direction at a high level, few can compete with the work of children's art schools. Art education in Podillia has historical traditions and is important to study. The analysis of archival sources and periodicals of the studied period allows us to state that only from the second half of the XXth century. the first children's art schools appear in Podillia, in particular Buchachska, Vinnitsia, Kamianets-Podil'ska, Khmelnytska and Ternopil. Research into the history of practical training in artistic educational institutions of Podillia showed that drawing, painting, composition, sculpture, art history were key and were studied in all schools, which means that regardless of the settlement and the teaching staff, professional training was conducted at a high level. and all schools produced highly qualified pupils and future artists. It has been proven that the main program tasks set by teachers of art schools included learning the basics of fine art, developing spiritual qualities and understanding beauty. The implementation of these tasks took place through traditional and innovative forms and methods of education. Classes in the subjects «drawing», «painting», «composition» and «sculpture» were classes of artistic research, because the students acquired not only professional skills, but first of all, learned to think outside the box and fantasize. An equally important task for teachers of art schools was the development of imagination, creative thinking, visual memory of students, using a variety of art materials and techniques. It has been proven that the system of consistent development of art education was laid as the basis of education in schools, namely, the foundation was laid for the successive transmission of the traditions of a realistic depiction of the world to future generations, and the implementation of pre-professional training. It is proven that the main principle of the educational process – the unity of learning and creativity – was formed in the period under consideration. We consider the analysis of the formation and development of professional art education in Podillia to be a perspective for further research.

Keywords: Podillia, educational activities, Buchach Children's Art School, Vinnitsia Children's Art School, Kamianets-Podil'skyi Children's Art School, Khmelnytskyi Children's Art School, Ternopil Children's Art School

Постановка наукової проблеми. Вирішення складних завдань інтеграції художньої освіти в європейський освітній простір неможливе без ретельного вивчення власного історичного минулого, ознайомлення зі спадщиною педагогів-художників, які стояли біля витоків художньої освіти Поділля. Проблема освітньо-виховної діяльності в спеціалізованих дитячих художніх закладах на Поділлі досить актуальна. У сучасному суспільстві серед освітніх закладів, які вико-

нують освітньо-виховну роботу мистецького спрямування на високому рівні, мало хто може конкурувати з роботою дитячих художніх шкіл. Художня освіта на Поділлі має історичні традиції та є важливою для вивчення. З історії Поділля нам відомо, що малювання, як обов'язковий предмет, викладалося у Подільській духовній семінарії, жіночих єпархіальних училищах і гімназіях, вчительських інститутах тощо. Спеціальних навчальних художніх закладів не існувало.

Аналіз архівних джерел і періодичних видань досліджуваного періоду дозволяє констатувати, що лише з другої половини ХХ ст. на Поділлі з'являються перші дитячі художні школи, зокрема Бучацька, Вінницька, Кам'янець-Подільська, Хмельницька та Тернопільська.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Аналіз історичних, науково-методичних та архівних джерел свідчить, що вивчення становлення спеціалізованих дитячих художніх закладів в історичному поступі України займалися Л. Веселовський, К. Дегтяр, Л. Духовна, Л. Площанська, Ю. Присяжна, Т. Русанівська, Є. Чопик та ін. Водночас, питанню освітньо-виховної діяльності дитячих художніх шкіл окремих регіонів України, зокрема Поділля, у науково-педагогічній та історичній літературі не приділялося належної уваги.

Мета статті – визначити та охарактеризувати освітньо-виховну діяльність у спеціалізованих дитячих художніх закладах на території Поділля другої половини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Досліджуючи джерельну базу регіону, було виявлено, що першою на Поділлі було відкрито Бучацьку дитячу художню школу в липні 1960 року. Ще з минулих століть Бучаччина, що на Тернопільщині, славилася своєю мистецькою історією, адже там і до сьогодні збереглися історичні пам'ятки архітектури XVII ст. Свого часу Бучацька художня школа була першою і єдиною в області, заснована в липні 1960 р. Науковці вважають, що ця школа стала першою в усіх райцентрах України, але цей факт не доведено. Великих зусиль до створення школи доклав тодішній заввідділом культури Б. Довганчук, а організатором і першим директором був уродженець Лемківщини, випускник Львівського державного училища прикладного мистецтва імені І. Труша Омелян Васильович Ментус, який пропрацював у школі понад 45 років [1].

За роки існування школа досить часто змінювала адреси свого перебування, зокрема, перше приміщення, в якому відбулося відкриття школи, знаходилось по вул. Т. Шевченка, у 70-х роках – перебувала в міській Ратуші. Нелегко доводилося їй із першим набором учнів. Варто зазначити, що керівнику та викладачам доводилося їздити по селах і знаходити в загальноосвітніх школах дітей, які люблять малювати, а потім ходити до них додому і вмовляти батьків, щоб віддали дитину на навчання. Очевидно, що

було непросто, але велике бажання навчати молодь мистецтву перемогло всі негаразди. Однак результати клопіткої роботи не забарились, зокрема, у вересні 1960 року у школі розпочалися уроки, які розкрили перед 30-ма ретельно відібраними обдарованими дітьми світ образотворчого мистецтва. Тут займалися діти не тільки з Тернопільщини, а й Хмельницької, Львівської, Івано-Франківської та Одеської областей. У селищі цукрового заводу для них був облаштований гуртожиток. Серед перших викладачів варто згадати О. В. Ментуса, В. В. Хілька, В. І. Карпушева, Д. І. Грабара, О. Ю. Марченка, С. М. Шевчука та ін. Зауважимо, що чимало відомих митців закінчили Бучацьку художню школу, зокрема, художник, іконописець Роман Василик; архітектори Михайло Нетриб'як, Микола Бевз, Богдан Смертюк, Леся Чень; доктор мистецтвознавства, професор, Михайло Станкевич; писанкарка Олександра Приведа; відомі художники Михайло Витягловський, Володимир Якубовський, Ярослав Біль, Михайло Піддубний та ін. [1].

Шкільна програма передбачала упродовж чотирьох років отримання учнями художньої освіти з наступних дисциплін: рисунок, живопис, композиція, скульптура та історія мистецтв. Зауважимо, що роботи учнів Бучацької художньої школи експонувалися на міжнародних виставках дитячого малюнка в Італії, Японії, Чехословаччині, Болгарії, були на виставках робіт художніх шкіл у Києві, Миколаєві, Львові, Тернополі та ін. містах України [1].

Наступною в жовтні 1960 р. відкривається Вінницька дитяча художня школа, першим директором якої став художник-графік Яків Опанасович Остапов. Якщо перший випуск учнів складав 30 випускників у 1964 році, то з згодом свідчення про закінчення художньої школи отримували близько 200 випускників щорічно [10, с. 103].

Першим приміщенням, до якого прийшли навчатися майбутні художники, був автомобільний клас, будівля якою й досі розташована на території Закладу загальної середньої освіти № 4. Варто зазначити, що вже тоді колектив мав в активі і навчальні гіпсові моделі, і натюрмортний фонд, і мольберти [10, с. 103]. За декілька місяців, разом із майновим фондом, який постійно поповнювався, переїхали до приміщення біля центрального ринку, на місце колишньої ошадної каси. І тільки у 1966 році розпочалася смуга відносної стабільності – з'явилася можливість про-

водити заняття під дахом вишуканого будинку в стилі «модерн», що на розі вулиць Архітектора Артинова та Першотравневої (нині вул. Магістратська), це був дім із світлими майстернями та виставковим залом [10, с. 104].

Зауважимо, що до першого складу педагогічного колективу ввійшли професійні художники Володимир Шкеньов, Лідія Маланіна, Капітоліна Керімова, Олександр Циснецький, Михайло Ройзен, Михайло Гур'єв, творчість яких добре знали, зокрема, через активну участь у міських та обласних виставках тих часів. Невдовзі на подібних виставках почали з'являтися й твори їхніх учнів [10, с. 104]. Відомими педагогами школи, патріотами колективу, яких ще називали «служителі ідеї духовного очищення» були також Ю. Л. Рожнов (директор), Т. Г. Смаровоз (заступник директора), К. М. Гіль, Г. П. Ільченко, Л. Г. Маланіна, В. І. Івлів, М. І. Прокопенко, С. О. Муляренко, В. М. Назаров [9, с. 4].

На початку відкриття шкільна програма була розрахована на отримання учнями початкової художньої освіти впродовж 4 років і містила такі дисципліни, як рисунок, живопис, композиція, історія мистецтв. Зокрема, для типової програми дитячої художньої школи із предмету «Композиція» (розроблена Мінкульт УССР) учні вивчали основи загальної композиції станкової та декоративно-прикладної. Навчальний процес відбувався на паралельному вивченні композиційних засобів ілюзорно-просторового та умовно-просторового зображення, крім того, предмет включав вивчення елементів об'ємно-просторової декоративної композиції. Тематичний план для учнів 1 класу складався з таких тем, як, організація площини картини (9 годин); ритми в природі й у мистецтві, виховання художнього сприйняття навколишнього середовища (39 годин); контраст в природі й у мистецтві, контраст як засіб художньої виразності (54 години). Загалом у 1 класі для вивчення предмету «Композиція» учням було відведено 102 години. Пізніше до переліку дисциплін, що вивчали вихованці дитячої художньої школи, було додано скульптуру. Першими роботами на заняттях із скульптури були вироби з пластиліну. Починаючи з 1989 року навчальна програма з скульптури була орієнтована на реалістичну основу дрібної пластики, а саме виконання робіт безпосередньо із глини, шамоту, м'якого каменю, дерева та гіпсу. Згідно методичним рекомендаціям до програми із дисципліни «Скульптура» в першому

класі закладався загальний фундамент художніх знань, які повинні отримувати учні впродовж чотирьох років навчання [5, арк. 4].

1964 року в школі пройшов перший випуск для 30-ти учнів, які надалі вступили до художніх училищ і закладів вищої освіти [5, арк. 8]. 1965 року бажаючих вступити на навчання до школи виявилось 80 дітей, нажалі, через малопристосоване приміщення, змогли прийняти лише 45 найкращих [7, с. 2]. У 1970 році контингент Вінницької дитячої художньої школи вже нараховував 170 учнів, які вивчали живопис, скульптуру, графіку, декоративно-прикладне мистецтво й на кожному занятті удосконалювали свою майстерність, поглиблювали знання в галузі культури. Зауважимо, що того ж року при школі було відкрито вечірню студію для обдарованої робітничої молоді [7].

Варто зауважити, що з часом програма для учнів школи дедалі розширювалася, що передбачало емоційно насичений, гармонійний розвиток естетичних здібностей дитини. Це стало можливим завдяки знайденій та уміло задіяній директором школи системи духовного, естетичного виховання учнів, що пізніше дала плідні результати. Це, власне, багатовекторна система розвитку творчої особистості, яка включала як теоретичну підготовку – лекції з історії світового мистецтва, відвідування виставок та вернісажів, а також виїзні пленуми, учнівські спільні та персональні виставки, участь у конкурсах – від міського до міжнародного рівня, так і практичну участь у мистецькому житті [10, с. 105].

Варто зазначити, що адміністрація школи постійно організовувала виставки дитячих робіт з рисунку, живопису, скульптури в різних закладах міста Вінниці, а саме у бібліотеці імені Івана Франка, Художньому музеї, фойє кінотеатру «Родина», в театрі ляльок і т. д. [9, с. 4]. Окрім того, директором школи було започатковано вернісаж «Мистецьке життя учнів», який регулярно проводився в читальному залі відділу мистецтв обласної наукової бібліотеки ім. Тімірязєва. Там ж і відкривали персональні виставки найталановитіших учнів та випускників школи. Зауважимо, що учні школи виставляли свої роботи і на Всеукраїнських виставках, зокрема у Києві (1995 р.) учень Данило Диров у музеї «Чорнобиль» брав участь у виставці, присвяченій японським містам Хіросімі та Нагасакі. В липні 1998 р. роботи Юлії Крицької отримали велике схвалення на республіканському конкурсі юних художників, і

жюрі присудило дівчинці II місце. Учениця Юлія Олейникова в грудні того ж року посіла призове місце на конкурсі «Світ «Цептора» – очима дітей». 10 років поспіль викладачі та кращі учні школи брали участь у щорічному польсько-українсько-німецькому пленері у м. Пиждри Познанського воєводства [10, с. 105]. Зауважимо, що важко переоцінити значимість подібних акцій для творчого самоусвідомлення дитини, адже це дало поштовх для дітей продовжувати навчання у навчальних закладах вищої та середньої освіти мистецького профілю в Україні і за кордоном.

1 вересня 1969 року згідно з Наказом Міністра культури УРСР Р. Бабійчука № 261 від 13 червня 1969 року «Про відкриття дитячих музичних шкіл в райцентрах Віньківці, Деражня, Кам'янець-Подільський, Стара Синява та дитячої художньої школи в місті Кам'янець-Подільський», відповідно до клопотання Хмельницького обласного управління культури та згідно з рішенням виконавчого комітету Хмельницької обласної Ради депутатів трудящих від 29 травня 1969 року за №1463 був відкритий заклад «Кам'янець-Подільська міська дитяча художня школа». Згідно архівних джерел на 1969-1970 н.р. в школу було прийнято 60 учнів і до I класу в 1970 р. було зараховано 30 дітей, а також згідно державного плану на 1970-1971 н.р. було зараховано більше 90 учнів, які навчалися у 6 навчальних групах [4, арк.1], з кожним новим навчальним роком кількість учнів у школі зростала.

З січня 1970 р. і до останнього дня свого життя Юхим Васильович Попсуй був директором дитячої художньої школи. Завдяки його зусиллям у школі був створений професійний колектив викладачів-однотумців. Ю. В. Попсуй мав вищу історико-педагогічну освіту, за фахом був вчителем історії [6, с. 82]. Зауважимо, що феномен особистості Юхима Попсуя викликає подив і шану. З одного боку, маючи великий партійний досвід, Юхим Васильович забезпечив ефективне функціонування школи на основі чіткого керування, а з іншого, у зібраному ним дійовому творчому колективі панувала свобода методів викладання, яку він не обмежував і в процес навчання не втручався.

Серед викладачів Кам'янець-Подільської художньої школи варто виділити Брику Д., Юрчика Ю., Гайха З., Брензея О., Кляпетуру І., Заярну Л.

Брик Дмитро Іванович був людиною високої культури та інтелігентності. Своїх учнів привчав до охайності й ретельності в навчальних роботах з рисунку та живопису. На практиці він опирався на реалістичні традиції й головним вчителем вважав природу, зокрема, у погожі дні завжди навчав учнів на пленері. Беззастережливий авторитет Юрія Юрчика ґрунтувався на високому професіоналізмі його творчості, основу якої склали традиції академічної школи. Він дохідливо пояснював своїм учням складні правила образотворчої грамоти та вправно навчав утілювати їх на площині. Він вирізнявся вмінням ставити естетично привабливі натюрморти, які учні писали із задоволенням і цікавістю. Гайх Збігнев Казимирович був яскравою особистістю, людиною широких гуманітарних знань, неординарним педагогом, учнів навчав нестандартно. Варто зазначити, що освітній процес З.Гайха був суцільно інтегрований, тому що об'єднував поезію, рисунок, музику, живопис, розповідь. Мав на меті розширити та збагатити сприйняття учня, щоб підвести до найголовнішого – творчості. Окрім того, значна заслуга в досягненні високого рівня викладання рисунку в школі належить саме Збігневу Гайху. Свій метод викладання рисунку він визначав формулою «відчувати, знати, уміти». Він не бачив сенсу у прищепленні професійних навичок без виховання почуттів. За його методикою праця учня над рисунком з натури повинна бути підпорядкована настрою, отриманому від правильного сприйняття характеру предмету чи об'єкту [6, с. 34]. Зауважимо, що методичною базою у викладанні рисунку і живопису була робота з натури. Під час аудиторних та пленерних занять учні опанували закономірності побудови об'єктів зображення, їх просторового розташування, особливості лінійної і повітряної перспективи, світлотіні, композиції. Крім роботи в школі, Гайх постійно читав лекції в усіх навчальних закладах міста з історії образотворчого мистецтва [6, с. 83].

Особливий викладач Брензей Олександр Олександрович щодня, протягом 47 років, долав понад 40 км автобусом, а коли й пішки, щоб дістатись до школи. Такій самій відданості рідному краю, Батьківщині вчив і своїх вихованців. Навесні та восени Олександр Олександрович возив своїх учнів на лісові схили то втр опановувати знання, а саме, як передати світло, яскраве чи мерехтливе, як намалювати біле олівцем і як

відрізнити сову від сича. У класі ж улюбленою темою були славетні герої нашої історії, від козаків до січових стрільців [6, с. 84].

У класі темпераментного, харизматичного Кляпетура Івана Васильовича завжди панував дух творчості. Надаючи вихованцям ґрунтовну підготовку з рисунку та живопису, він також навчав їх узагальненому мисленню, ставив складні композиційні завдання, які розвивали вміння організації зображувального простору й досягнення найбільшої виразності твору. Іван Васильович майстерно володів багатьма техніками та видами мистецтва і свої практичні навички передавав учням [6, с. 84].

Діалог та спілкування були важливими чинниками педагогічного методу Лариси Заєрної, яка періодично практикувала обговорення, під час яких учні самостійно формулювали завдання, виходячи з власних освітніх потреб [6, с. 84]. Зазначимо, що така взаємодія вчителя і учнів робила навчання успішним і продуктивним й спонукала вихованців до самостійної творчої діяльності

Викладачі школи, видатні майстри навчали учнів різноманітним технікам художнього мистецтва, серед яких ліплення з глини, випалювання, заняття керамікою, різьбою із м'якого місцевого каменю (заняття проводились у скульптурній майстерні), у графічній майстерні можна було досягнути таємниці гравюри на лінолеумі, поекспериментувати з монотипією та гратографією, у декоративному класі – зіткати гобелен, розписати великодне яйце, відточити вправність в ажурах витинанки. Варто зазначити, що таке різноманіття технік давало можливість учням школи досягнути широкий спектр навиків виконання жанрів декоративно-прикладного мистецтва, що давало можливість знайти заняття не лише за здібностями, а й за покликом душі.

Згідно архівних джерел, у 1969-1970 н. р. учні Хмельницької міської дитячої художньої школи регулярно відвідували класні заняття, виконували домашні роботи і впродовж року серйозно й старанно відносилися до навчальних завдань з рисунку, живопису, композиції та скульптури [9, арк. 1]. У навчанні учнів викладачі школи притримувались найбільш важливих дидактичних принципів викладання, а саме: системності й науковості навчання, зв'язку теорії з практикою, свідомості й активності учнів під час навчання їх прийомом і методам образотворчої грамоти, наочності, міцності засвоєння знань з

рисунку, живопису, скульптури й композиції, доступності навчання [2, арк. 1].

За другий рік навчання вихованці Хмельницької художньої школи навчалися за певною системою оперувати лінією, штрихом, кольором та іншими засобами образотворчого мистецтва. Таким учням було легше виконувати завдання на літній практиці, на яку відводилось 56 навчальних годин на групу. Кожен учень займався в день по 4 години під безпосереднім керівництвом і наглядом викладача, навчаючи швидким етюдам і замальовкам, необхідних для подальшої розробки теми з композиції [2, арк. 2].

Окрім занять з рисунку, живопису, скульптури, композиції та історії образотворчого мистецтва, з учнями художньої школи проводились бесіди про специфіку образотворчого мистецтва та жанри образотворчого мистецтва. Регулярно демонструвалися діафільми про творчість видатних художників [9, арк. 2]. У липні систематично випускали обов'язкову настінну газету «Юний художник» та художній календар. В обласному драматичному театрі ім. Г. І. Петровського експонувалася виставка дитячих малюнків вихованців художньої школи (19/II 1970 р.). На ній було представлено 73 дитячих малюнки (з них – 43 малюнки учнів ДХШ), а 19 березня 1970 р. роботи вихованців художньої школи експонувалися на республіканській виставці дитячого малюнку «Творчість юних» в м. Києві, де було представлено 63 малюнки (з них 37 – малюнки вихованців школи) [2, арк. 3].

Згідно архівних джерел у 1970 р., у зв'язку з великим набором учнів, Хмельницька дитяча художня школа зазнала тимчасових труднощів із-за своєчасного розширення приміщення школи, які невдовзі були вирішені, що дало можливість, тоді ще молодій дитячій художній школі, більш ефективно вирішувати всі необхідні питання з пошуком найбільш талановитих дітей міста та області [2, арк. 4]. У 1970 р. 5 учнів школи, після дворічного навчання в ній, вступили на навчання до художніх училищ, а в 1969 р. на навчання вступили 2 учні. Це говорить про прагнення вихованців школи здійснювати свою образотворчу майстерність і творчі здібності [2, арк. 4].

Варто зазначити, що робота Хмельницької міської художньої школи не зупинялася на навчанні лише учнів, так у планування роботи школи на 1975-1976 н. р. було додано розділ «План роботи університету для батьків», відповідно до

його пункту 6 викладачам було складено графік проведення лекцій на заводах, фабриках та громадських закладах міста щодо особливостей виконання різноманітних технік із предметів «рисунок», «живопис» та «композиція» [3, арк. 9].

Тернопільська художня школа ім. Бойчука розпочала свою освітню діяльність 10 жовтня 1974 року під керівництвом Григорія Панасовича Кузьменка. Найпершими викладачами були Ігор та Оріся Зілінки, Тамара Удіна, Федір Шадрін. Саме вони почали будувати школу з «нуля». Після відкриття школи викладачі почали вдосконалювати освітньо-виховний процес, навчальну програму, а також накопичувати матеріальну базу. Довго школа працювала за програмою 1989 року, як і Вінницька міська дитяча художня школа. Викладачі готували якісних випускників, про що свідчать їхні здобутки, яскравим прикладом є учень школи (1975 року вступу) Євген Чопик, який спочатку став її викладачем, а згодом і директором [11, с. 7].

У Тернопільській школі на навчання зараховували учнів у нульовий клас, переважно це діти 9 років, якщо ж вперше до школи приходили діти 10-11 років і за підсумками проведених іспитів показували гарний результат, то їх зараховували до 1 класу [11, с. 7]. Практика із зарахуванням учнів на вищий клас були притаманна не лише Тернопільській школі мистецтв, як показали дослідження, що бували випадки, коли і до Вінницької міської дитячої художньої школи також зараховували учнів відразу в другий клас, одним із таких був учень Федір Василенко [8, с. 2].

Висновки. Таким чином, провівши аналіз освітньо-виховної роботи доведено, що в дитячих художніх школах Поділля другої половини

XX століття вивчали рисунок, живопис, композицію, скульптуру, історію мистецтв. Дослідження історії практичної підготовки в художніх закладах освіти Поділля показали, що перераховані предмети були ключовими і їх вивчали в усіх школах, а це означає, що, незалежно від населеного пункту та викладацького складу, професійна підготовка проводилася на високому рівні, і всі школи випускали висококваліфікованих вихованців і майбутніх митців. Варто зазначити, що основні програмні завдання, що ставили педагоги художніх шкіл, включали навчання основам образотворчого мистецтва, розвиток духовних якостей та розуміння прекрасного. Утілення цих завдань відбувалося через традиційні та новаторські форми й методи навчання. Заняття з предметів «малюнок», «живопис», «композиція» та «скульптура» були заняттями мистецького пошуку, адже учні набували не тільки професійних навиків, а, насамперед, навчалися нестандартно мислити та фантазувати. Не менш важливим завданням для педагогів художніх шкіл був розвиток уяви, творчого мислення, зорової пам'яті вихованців, використовуючи різноманіття художніх матеріалів і технік. В основу навчання в школах було покладено систему послідовного розвитку художньої освіти, а саме, закладено фундамент для спадкоємної передачі майбутнім поколінням традицій реалістичного зображення світу, здійснення допрофесійної підготовки. Саме в цей період сформувався головний принцип освітнього процесу – єдність навчання та творчості.

Перспективою подальших досліджень вважаємо аналіз становлення й розвитку професійної художньої освіти на Поділлі.

Список використаних джерел

1. Бучач і Бучаччина: історично-мемуарний збірник. Нью-Йорк; Лондон; Париж. 1972. 943 с.
2. ДАХО (Державний архів Хмельницької області). Ф. Р-6144. Оп. №1. Спр № 5. 5 арк.
3. ДАХО. Ф. Р-6144. Оп. №1. Спр № 27. 15 арк.
4. ДАХО. Ф. Р-6363. Оп №1, том 1, Спр № 5, Арк. 15. Кам'янець-Подільська міська дитяча художня школа, 1972-1980 рр.
5. ДАХО. Ф. Р-6363. Оп. №1. Т. 1. Спр. 19, Арк. 27. Кам'янець-Подільська міська дитяча художня школа, 1972-1980 рр.
6. Дегтяр К. Б. Савчук О. І. 50 років у творчому вирі: присвячено 50-ти літньому ювілею Кам'янець-Поділ. міськ. дит. худож. шк. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2019. 112 с.
7. Духовна Л. Художній школі – десять літ. Комсомольське плем'я. 1970. 15 жовт.
8. Коваль В. Закохані в прекрасне. Вінницька правда. 1965. 27 жовт. С. 2.
9. Площанська Л. Вінницькій художній школі. Вінниччина. 1995. 07 жовт. С. 4.
10. Присяжна Ю. Вічний двигун горіння. Вінницький край. 2006. № 1 (5). С. 103-107.
11. Чопик Є. Діти з задоволенням розмальовують троллейбуси. Тернопіль вечірній. 2013. 05 черв. № 23. С. 7

References

1. Buchach i Buchachchyna: istorychno-memuarnyi zbirnyk [Buchach and Buchach region: a historical and memoir collection]. Niu-York; London; Paryzh. 1972. 943 p. [in Ukrainian].
2. DAKhO. Fond R-6144. Opys № 1, sprava № 5, arkush 5
3. DAKhO. Fond R-6144. Opys № 1, sprava № 27, arkush 15
4. DAKhO. Fond № R-6363. Opys 1, Tom 1, spr № 5, Arkush 15. Kamenets-Podolskaia horodskaia detskaia khudozhestvennaia shkola, 1972-1980 hh.
5. DAKhO. Fond № R-6363. Opys № 1. T. 1. Spr. 19, 27 ark. Kamenets-Podolskaia horodskaia detskaia khudozhestvennaia shkola, 1972-1980.
6. Dehtiar K. B. Savchuk O. I. 50 rokov u tvorcomu vyri: prysviacheno 50-ty litnomu yuvileiu Kamianets-Podil. misk. dyt. khudozh. shk. [50 years in the creative vortex: dedicated to the 50th anniversary of the Kamianets-Podilskyi City Children's Art School] Kamianets-Podilskyi: Aksioma, 2019. 112 s. [in Ukrainian].
7. Dukhovna L. Khudozhnii shkoli – desiat lit [The art school is ten years old]. Komsomolske plemia. 1970.15 zhovt. [in Ukrainian].
8. Koval V. Zakokhani v prekrasne [In love with the beautiful]. Vinnytska pravda. 1965. 27 zhovt. S. 2. . [in Ukrainian].
9. Ploshchanska L. Vinnytskii khudozhnii shkoli. Vinnychchyna. 1995. 07 zhovt. P. 4. [in Ukrainian].
10. Prysiazhna Yu. Vichnyi dvyhun horinnia. [Eternal combustion engine] Vinnytskyi krai. 2006. №1 (5). p. 103-107. [in Ukrainian].
11. Chopyk Ye. Dity z zadovolenniam rozmalovuiut troleibusy [Children are happy to paint trolleybuses]. Ternopil vechirni. 2013. 05 cherv. № 23. S. 7. [in Ukrainian].

Про авторів

Тетяна Зузяк, доктор педагогічних наук, професор, e-mail: zuzyak@ukr.net

Оксана Марущак, кандидат педагогічних наук, доцент, e-mail: ksanamar77@gmail.com

Віктор Соловей, кандидат педагогічних наук, доцент, e-mail: victorsolovey79@gmail.com

Інна Швець, аспірант, e-mail: inna.gumenyuk.1994@gmail.com

About the Authors

Tetiana Zuziak, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, e-mail: zuzyak@ukr.net

Oksana Marushchak, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, e-mail: ksanamar77@gmail.com

Viktor Solovei, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, e-mail: victorsolovey79@gmail.com

Inna Shvets, аспірант, postgraduate student, e-mail: inna.gumenyuk.1994@gmail.com

УДК 78.071.1:929Буєвський(477)“195“

[https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023\(1\)-06](https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023(1)-06)

Борис Буєвський: творчий портрет на тлі музичних процесів другої половини ХХ століття

Олена Верещагіна-Білявська  та Алла Степова 

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Анотація

Статтю присвячено висвітленню особливостей періоду становлення музичного авангарду на теренах України у 60-80 роках ХХ століття. Цей період став часом утиску, нерозуміння, заборон та репресій усього українського мистецтва від радянської влади, та, з іншого боку, в обхід установленим правилам та цензурі, роками сміливих композиторських пошуків та формування нового музичного мислення, орієнтованого на музичну культуру Західної Європи. Означений період став новою історичною віхою в розвитку української музики, що ознаменувалась появою імен композиторів іншої формації та світогляду. Насамперед, це безпосередньо стосується групи композиторів «Київські авангардисти», які сформували нові традиції та поклали основу для подальшого розвитку українського музичного мистецтва.

Зазначено, що серед знаних творців того часу значиме місце належало композитору-нонконформісту Борису Миколайовичу Буєвському. Прагнення митця зберегти свою індивідуальність наперекір тоталітарним, ідеологічним догмам влади, проявити національну суть та свідомість відбилися у його творчості, якій притаманні сміливість ідей, актуальність тем та бунтарське звучання. Прослідковується її приналежність як до новаторських музичних знахідок і напрямів того часу, так і до спадщини з минулої музичної культури, її попередніх надбань, що знайшли своє втілення в техніці полістилістики, яка стала визначальною у творчості композитора.

У статті охарактеризовано жанрову палітру, особливості музичної мови та форм його творів. Проведено аналіз музики раннього періоду творчості Б. Буєвського, який представлений насамперед у творах вокального жанру, а саме естрадних піснях. На прикладі балетів «Пісня синього моря», «Устим Кармелюк», музики до мультиплікаційних фільмів та симфонічної творчості прослідковано еволюцію композиторської техніки та свідомості митця, що рухалася в напрямку поглиблення тематики, сміливого звучання та стилістичних поєднань.

Ключові слова: Борис Буєвський, група «Київські авангардисти», постмодернізм, полістилістика, симфонія

Borys Buievskyi: creative portrait on the background of musical processes of the second half of the 20th century

Olena Vereshchahina-Biliavska  and Alla Stepova 

Vinnitsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnitsia, Ukraine

Abstract

The article is devoted to highlighting the peculiarities of the period of formation of the musical avant-garde in Ukraine in the 60s-80s of the twentieth century. This period was a time of oppression, misunderstanding, bans and repressions of all Ukrainian art by the Soviet authorities, and, on the other hand, years of bold compositional searches and the formation of a new musical thinking oriented towards the musical culture of Western Europe, bypassing the established rules and censorship. This period became a new historical milestone in the development of Ukrainian music, marked by the emergence of names of composers of a different formation and outlook. First of all, this directly concerns the group of composers «Kyiv Avant-Garde», who formed new traditions and laid the foundation for the further development of Ukrainian musical art.

Among the well-known composers of that time, a significant place belonged to the nonconformist composer Borys Buievskyi. The artist's desire to preserve his individuality in spite of the totalitarian, ideological dogmas of the authorities, to manifest his national essence and consciousness was reflected in his work, which is distinguished by the courage of ideas, relevance of themes and rebellious sound. The article traces its affiliation with both innovative musical findings and trends of the time and the appeal to the heritage of the past musical culture, its previous achievements, which were embodied in the technique of polystylistics, which became a defining feature of the composer's work.

The article describes the genre palette, peculiarities of the musical language and forms of his works. The music of the early period of Borys Buievskyi's work is analyzed, which is represented primarily in the works of the vocal genre, namely pop songs. On the example of the ballets «Song of the Blue Sea», «Ustym Karmeliuk», music for animated films and symphonic works, the evolution of the composer's technique and consciousness of the artist, which moved towards deepening the themes, bold sound and stylistic combinations, is traced.

Keywords: Borys Buievskyi, Kyiv Avant-Garde group, postmodernism, polystylistic, symphony

Постановка наукової проблеми. Творчість українських композиторів музичної культури 60-70 років ХХ століття представляє собою високопрофесійний та цінний творчий доробок, що презентує Україну на світовій мистецькій арені як високоінтелектуальну європейську країну. Та, незважаючи на це, питання особливостей музичної творчості митців того періоду наразі є недостатньо вивченими та фактично постають маловідомою сторінкою української музики.

ХХ століття – період різноманітних напрямів у мистецтві, що часто існували на противагу один одному, проте були невід'ємно пов'язані між собою суспільними настроями, тенденціями та викликами часу. Різні музичні стилі, що виявляли себе у творчості композиторів, визначали ступінь новизни та оригінальності їх мислення.

Варто зазначити, що до 50-х – 60-х років ХХ ст. передовими у формуванні музичного мистецтва були композитори Західної Європи. Та 1960-ті роки ознаменували значне піднесення пошуків у галузі композиторської творчості в Україні. З'являються новаторські композиторські практики, створюється спілка молодих прогресивних композиторів «Київські авангардисти». Починаючи із 1970-х – 1980-х років, у вітчизняній музиці з'являються самобутні ідеї нового рівня, які, спираючись на глибокі національні традиції, де-що різнилися від західноєвропейських. Тоді ж у мистецтві панує розмаїття стилів, жанрів, форм, що стали ознаками постмодерністських тенденцій. У творах українських композиторів знаходять втілення техніка полістилістики, «нова простота», стильовий плюралізм, технологічний

універсалізм тощо. Саме у цей період інтерес публіки й музикознавців привертають постаті трьох композиторів, які ознаменували собою нову українську музику та змогли пробити шлях і до західноєвропейської сцени – Євгена Станковича, Мирослава Скорика та Валентина Сильвестрова. Ці умовні «три С (Станкович Скорик Сильвестров)» були настільки модерними, що значною мірою закрили в очах публіки й науковців інших авангардних українських митців, чия творчість також становила цікаву сторінку в історії вітчизняної музики.

Серед яскравих композиторів того часу значуще місце займала й творчість Бориса Буевського, композитора та педагога, що формувався та творив в умовах жорсткого радянського тоталітаризму, потерпаючи від переслідування й погроз КДБ. Він пройшов складний життєвий шлях, що призвів до бунтівних нонконформістських настроїв у його світогляді та творчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Незважаючи на самобутній творчий доробок композитора, музика Б. Буевського й досі залишається неоціненою дослідниками повною мірою, а тому потребує детальної уваги. На сьогодні спектр наукових публікацій, які б висвітлювали творчі надбання та художні принципи митця, обмежуються нечисельними оглядовими статтями в музичних енциклопедіях та публіцистичних виданнях. У вільному електронному доступі відсутні аудіо- та відеозаписи його творів, зразки нотних партитур. Про біографічні дані, віхи та особливості творчості Б. Буевського можна дізнатись з його опублікованих інтерв'ю, розповідей друзів та колег.

Так, інтерес викликає наукова стаття О. Зінькевич, присвячена симфонічному жанру в творчості Б. Буевського. У результаті комплексного аналізу Другої, Четвертої, П'ятої, Дев'ятої симфоній композитора авторка характеризує їх як «яскраві зразки антиштампу, що складають «портрет» сучасної української симфонії» [2, с. 67]. Згадує О. Зінькевич симфонії композитора й у статті «Інтегральні зв'язки в українському симфонізмі» [3]. Частково жанрова основа симфоній композитора розкрита у статті С. Коробецької, в якій досліджується проблема жанрово-стильового синтезу у вітчизняній оркестровій музиці [4]. Загальну характеристику пісенної творчості Б. Буевського подає М. Сопівник разом із повним переліком творів цього жанру [5].

У науково-навчальному виданні «Історія української музики» О. Верещагіна та Л. Холодкова здійснюють стислу характеристику Другої та Четвертої симфоній композитора, звертаючи увагу на використання митцем «принципу полістилістики, який поєднує в художньому змісті одного твору різні лексичні та мовні системи» [1, с. 198].

М. Сопівник зазначає, що свого часу Р. Стецюк підготував до друку монографію «Борис Буевський. Життя у світі музики», де у вступі зазначив, що «на вітчизняних музичних теренах Буевський заявив про себе як оригінальний композитор, як митець з вельми потужними силами, вільним польотом уяви й винахідливою фантазією. Найголовнішим у змістовності музики вбачав реалістичну доцільність...» [5]. Та, на жаль, книга так і не була видана через смерть її автора.

Отже, твори Бориса Буевського – це золотий фонд музичного мистецтва, що створювались у важкий для всієї української спільноти історичний період. На сьогодні творчість композитора залишається недостатньо вивченою, а тому й потребує різнобічного дослідження.

Мета статті. Опираючись на наукові мистецтвознавчі праці і доробки та комплексний аналіз окремих творів Б. Буевського, маємо на меті визначити головні ознаки стилю композитора, прийоми та характерні засоби виразності в його творчості.

Виклад основного матеріалу. Починаючи з перших років радянської влади, в Україні виникає тотальний ідеологічний контроль не лише за творами композиторів, які підлягали жорсткій цензурі та заборонам, а й за всіма без винятку мистецькими та навчальними галузями. Так, з 1922 року були встановлені прискіпливі перевірки за усіма друкованими публікаціями, випусками кінопродукції, діяльністю театральних колективів тощо. Та передувала цьому безжальному утиску не менш жаклива система заборон й обмежень, яку здійснювала російська імперія до національних проявів української культури й науки впродовж минулих століть.

За періодизацією мистецтвознавця Ю. Чекана [7], діяльність української композиторської школи поділялась на два етапи. Перший відноситься до XVII століття, так званої «барокової композиторської школи», в якій свого розквіту та професійного рівня набула певна стильова система та сформувались музичні жанри (кант, партесний концерт, шкільна драма). Вона була

орієнтована на західну культуру та демонструвала європейські традиції і стиль. Та, «...висмикнути українську музику з загальноєвропейських процесів – було для імперської Росії надзвичайно важливим саме ідеологічним засобом...», зазначає мистецтвознавець [7]. Тому саме цей вектор розвитку української музичної культури, спрямований на культуру Європи, було зруйновано.

Другий етап розвитку композиторської школи, поява якої припала на XIX століття, епоху романтизму, демонструє, що вона вже втратила свій європейський напрямок. І хоча тут також склалась система жанрів (опера, симфонія, камерна музика), інтонаційна база опиралась на українську пісенність, все ж, на відміну від інших романтичних шкіл, що існували тоді в Європі, українська музика не мала підтримки від власної держави. Творчість вітчизняних композиторів була втиснута в суворі ідеологічні рамки російського народництва, що знайшло своє втілення в «уварівській тріаді» – «За віру, царя і вітчизну», синонімами яких стали православ'я, самодержавство, народність. Повною мірою складну ситуацію в українській культурі, що знаходилась під ярмом російської імперії, у своїх наукових працях формулює мовознавець Ю. Шевельов, закликаючи суспільство боротися з так званою провінційністю: «Провінція – все те, що не думає, що воно столиця світу. Провінція – все те, що не стверджує себе столицею світу. Провінція – не географія, а психологія. Не територія, а душа» [8, с. 84]. Науковець зазначав, що нація, яка позбавлена духовних цінностей і прагнень, виявляє байдужість до власної долі, міркувань та дозволяє зовнішнім обставинам формувати її на свій розсуд – приречена на насильницьку ізоляцію від культурних впливів та самознищення.

Саме тому українська музика впродовж наступного XX століття була достатньо обмежена у своїх правах та прагненнях, до того ж, сприймалась світовою спільнотою крізь призму російської школи.

Уперше принципово відмовитись від наслідування російським традиціям та вивести українську культуру на новий рівень спробували представники української музичної авангардної школи 1960-х років. Композитори нової течії прагнули поставити національну музичну культуру на європейські рейки та, відірвавшись від російських догм, позбутись колоніального статусу. Цьому сприяла також доба хрущовської «відлиги», яка дозволила ненадовго відкрити

«залізну завісу». Це надало нові можливості до ведення культурного діалогу та обміну творчим досвідом з митцями країн Західної Європи.

На початку 1960-х років було створено творчу групу «Київських авангардистів», члени якої прагнули оволодіти композиторськими техніками, що були вже широко розповсюджені за кордоном. Це допомогло молодим митцям увібрати прогресивні тенденції для створення нової музики. Учасники групи захоплювались пошуками неординарних шляхів творчості. Л. Грабовський, В. Сильвестров, В. Годзяцький, В. Губа, а дещо пізніше – В. Загорцев, С. Крутиков пройшли навчання композиції у класі Б. Лятошинського, а неформальним провідником групи був диригент І. Блажков. Іншу групу композиторів, які поділяли погляди учасників «Київських авангардистів», склали кияни І. Карабиць, Є. Станкович, О. Кива, В. Храпачов; В. Бібік з Харкова; львів'яни А. Нікодемівич та Г. Ляшенко.

Проте, незважаючи на аполітичність даного творчого осередку і відсутність в його лавах представників дисидентського руху, діяльність нової української школи видавалась надзвичайно небезпечною радянській владі. Як зазначає Ю. Чеқан, «коли починаються спроби української культури тим чи іншим чином відірватися від Росії, її одразу ж обрубують» [6]. Різними шляхами в короткий термін існування авангардної школи було припинено.

Та, незважаючи на обмеження, що внеможливіювали вільну творчість, здобутки композиторів 1960-х років залишаються яскравою сторінкою в українській, європейській та світовій історії музики. Досягнення митців послугували підґрунтям для подальшого розвитку української музики, надали можливість музикантам наступних десятиліть упевнено обрати шляхи розвитку та напрямки музичної культури України.

Саме на тлі досягнень та нових музичних знахідок в національно-культурному спадку композиторів-шістдесятників відбувається вдосконалення творчого методу Бориса Буювського (1935 р. н.). Він став яскравим представником харківської композиторської школи, адже навчався у професора Дмитра Клебанова – композитора й педагога, що вільно оперував у своїй творчості різними аспектами жанрово-стильових тенденцій сучасності, використовуючи у своїй музиці різноманітні надбання західноєвропейського постмодернізму.

Творче становлення Б. Буювського як композитора відбулося в Києві. Спочатку він працю-

вав редактором видавництва «Музична Україна», згодом спрямував себе на композиторську діяльність і вже у 1961 році був прийнятий до Спілки композиторів України.

Жанрова палітра творчості композитора досить широка й різноманітна та охоплює більше десяти симфоній, оркестрові сюїти, увертюри, концерти для інструменту з оркестром, хорові, камерно-інструментальна та вокальна музика, музика до балету, анімаційних, науково-популярних фільмів, телевізійних та радіопередач.

Твори Б. Буєвського стали самобутньою сторінкою сучасного музичного мистецтва. Його новаторські підходи до створення музики часто визначені технікою полістилістики. Композитор майстерно синтезує різні мистецькі жанри, стилі та напрямки сучасної європейської музики. У створенні власного тематизму він використовує мотиви українського фольклору, музичної неокласики, симфонічні й джазові інтонації. Виразні риси творчості Б. Буєвського співзвучні із сучасними музично-креативними процесами, які композитор утілює в постмодерні тенденції. У кожному музичному жанрі він знаходить нові шляхи вираження, що стосуються тематики, засобів виразності, інтонацій, форм, які яскраво відрізняють його від інших митців, створюючи власний «почерк», надаючи йому самобутнього характеру та виразу.

Так, відгукуючись на поштовпаний інтерес слухача до сучасної тематики, Б. Буєвський одним із перших увів актуальну тему у свій балет «Пісня синього моря», де зобразив воєнні події блокадного Ленінграду часів Другої світової війни. Незважаючи на певну кон'юнктурність сюжету, його здобутком тут стає симфонізація жанру та сучасна музична лексика, що дозволила балету посісти важливе місце в становленні українського балету на сучасну тему.

Інший балет композитора – «Устим Кармелюк» – вражає своїм самобутнім тлумаченням жанру та творчим синтезом ознак різних музичних жанрів. За формою він представляє тричастинний концерт для оркестру фольклорних інструментів та хору. Спів у балеті, ще на початку ХХ століття введений І. Стравинським у його балеті «Пульчинела», стає специфічним явищем у контексті мистецьких тенденцій тогочасного культурного простору. Саме людський голос, уведений у сценічно-танцювальну дію, надає твору особливої проникливості, емоційності та «людяності», яскравіше передаючи образи та події, що знаходять вираження у триєдності співу,

хореографічної пластики та інструментального супроводу. У музичній палітрі балету Б. Буєвського представлені теми, що опираються на інтонації пісенного фольклору та народні козацькі пісні. Особливу роль відводять презентаціям українських народних інструментів, їх тембру, технічним та віртуозним можливостям, а також емоційному звучанню хору, що супроводжує дію балету.

Вагому складову доробку композитора становлять твори вокального жанру, а саме естрадні пісні, що користувались неабиякою популярністю у слухача та виконувались знаменитими співаками того часу. Естрадну пісню Б. Буєвський збагачує поєднанням фольклорних та джазових елементів. Український мелос, гострий ритм та багата гармонія, розгорнуті вокальні та оркестрові партії, вихід за межі куплетної форми – ці ознаки вирізняють його пісні з-поміж естрадних творів інших композиторів, що працювали в цьому жанрі на початку 1960-х років. Загалом композитор написав понад 100 пісень. Серед найпопулярніших, що виконувались в Україні та поза її межами можемо назвати «На долині туман», «Тече ріка дзвінка», «Дві стежини», «Синя ніч за Дніпром», «Київське небо», «А вони летять» та ін.

Цікавий досвід композиторської діяльності Б. Буєвського можна побачити у створенні музики до мультиплікаційних фільмів, які належать до скарбниці українського мистецтва, а фільм «Про козаків» став широко відомим не тільки в Україні, але й поза її межами.

Час тотальної цензури й заборони будь-яких проявів національного духу унеможливував створення та виходу на широкий загал мистецьких продуктів, які були б пов'язаними з темами національного становлення України та її героями. Тому, природньо, що, наприклад, образ козака жодним чином не міг з'явитись у художніх, історико-публіцистичних фільмах, при цьому не пройшовши через прискіпливий огляд радянської ідеології. Та доля мультиплікаційної серії фільмів про козаків, створена автором сценарію та режисером В. Дахно, склалась напрочуд вдало. Кумедно намальовані образи трьох козаків сприймались чимось несерйозним та смішним. Саме це надало можливість «прорвати» українськість крізь щільну цензурну завісу.

Сам фільм написаний досить жорсткою графікою, якій відповідає створена і покладена на мультиплікаційний сюжет музика М. Скорика та Б. Буєвського. Стиль та засоби, які застосову-

вали композитори, створюючи супровід, сміливо можна адресувати до музичного авангарду 1960-х років.

Ураховуючи передбачене режисером покладання основного навантаження картини на сюжетну лінію, анімаційне зображення дій героїв та повну відсутність реплік й діалогів між персонажами, передача емоційного фону повністю переходить до музики, яка стає ключовою та відіграє не менш важливу роль. Фільм побудований за принципом логіки музичного театру, де глядачу представляється бездоганне співвідношення анімаційної дії та музики.

З-поміж жанрового різноманіття творів Б. Буевського, найбільшою мірою композиторські тенденції, що стали відгуком епохи шестидесятників, проявилися в його симфонічній творчості. Кожна симфонія Б. Буевського несе оригінальну художньо-конструктивну ідею. У них переважають урбаністичні, машинно-автоматичні, космогоністичні ідеї і, разом з тим, на противагу «технічному», у діалектичну суперечку вступає «духовне», земне, природне та глибоко психологічне. Засобами оркестру композитор створює потрібні смислові відтінки, підсилюючи та акцентуючи ті чи інші творчі задуми.

У симфонічній творчості Б. Буевський використовує прийоми, що проникають в музику із кінематографії, зокрема «стоп-кадру». Так, у Другій симфонії (1975) композитор розкриває відчуття людини, що живе в індустріальному світі. Тому з перших тактів твору він відтворює технічну сторону оточуючого світу засобами напористого ритму, агресивною звучністю духових та ударних інструментів, що створює відчуття шуму промислового виробництва. За влучним спостереженням О. Зінькевич, «після цих урбаністичних шаленств друга частина сприймається як занурення у себе, в стан, схожий на сомнамбулізм, коли художник в полоні таємничих сил уяви. Третю частину відкриває бравурний марш, який переносить в атмосферу святкового гуляння. Уже він сам по собі – весь його галасливий, «вуличний», вигляд – викликає в контексті симфонії аналогію з кіно-колажем: включенням в художню стрічку хронікальних кадрів» [3, с. 22]. Саме у цій частині і використано прийом «стоп-кадру»: звучність раптово обривається і створюється «ілюзія вимкненого звуку – немов повернули ручку гучності, залишивши на екрані без-

звучне зображення. Ілюзія ця посилюється тим, що музиканти імітують гру, беззвучно «виконуючи» такти, які «випали». «Мовчазні» такти створюють буквально фізичне відчуття стоп-кадру – зупиненої миті» [3, с. 23]. Такий прийом у цій частині повторюється декілька разів, ніби «перемикаючи» слухача зі споглядання зовнішнього світу на занурення у світ внутрішній.

Український композитор у своїй музиці збагачує стильову систему, використовуючи та розширюючи амплітуду стильових проявів композиторів минулих століть. Так, неодноразово для формування образності, Б. Буевський використовує такі жанрові джерела, як хорал, дзвін курантів, прийоми остинато, темброві винаходи, кадровий монтаж, джазові форми, «рваний» мелос, цитування тощо.

Синтезу також підлягають музичні форми та жанри симфоній. У П'ятій симфонії Б. Буевського інтегруються ознаки симфонії та концерту для оркестру. У музичній формі Четвертої симфонії композитор групує симфонічний цикл в одну частину, Дев'ята симфонія представлена одною частиною у формі рондо.

Висновки. Широкогранні та самобутні творчі надбання Бориса Буевського є цінними здобутками української музичної культури другої половини ХХ ст. Композитор розробив нові шляхи у своїй музичній творчості, поглибив її художню концептуальність. На жаль, через знущання, приниження й заборони, що чинила не одне сторіччя російська влада з українськими митцями, багато творів вітчизняної культури і досі залишаються незнаними як в Україні, так і у світі.

Через свою безкомпромісність, чесність, непокору, національне самовираження та відстоювання належних прав українських митців Б. Буевський викликав до себе підозри та гнів влади. Йому погрожували, переслідували, його музику забороняли. Тому сьогодні його твори потребують подальшого ретельного вивчення музикознавцями, розповсюдження, популяризації та збереження для сучасників й нащадків. Адже відродити українську культуру, прищепити любов та гордість за свій талановитий самобутній народ – завдання кожного українця. Творчість вітчизняних митців – композиторів, літераторів, художників – повинна стати для нашого народу фундаментом духовного зросту.

Список використаних джерел

1. Верещагіна-Білявська О., Холодкова Л. Історія української музики ХХ століття. Київ: Освіта України», 2008. 352 с.
2. Зінькевич О. Бунтівна муза Бориса Буєвського. Літературно-мистецький журнал «Світо-вид» IV (9). Київ – Нью-Йорк, 1992. С. 67-75.
3. Зінькевич О. Інтегральні зв'язки в українському симфонізмі. Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах / Редкол. А. Чебикін, М. Яковлев, В. Бітаєв та інш.: НАМУ Міжнародної наукової конференції. Київ. 2020. С. 20-24
4. Коробецька С. Жанрово-стильовий синтез як ознака сучасної вітчизняної музики. Наукові записки. Психолого-педагогічні науки. НДУ ім. М. Гоголя. 2018. С. 60-61
5. Сопівник М. Борис Буєвський. Золотий фонд української естради. <http://www.uaestrada.org/kompozitori/bujevskij-borys/>
6. Чекан Ю. Усвідомити українську музику як цілісність. <https://theclaquers.com/posts/3692>
7. Чекан Ю. Презентація антології камерної музики «Київський авангард». https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=711683349451046
8. Шерех (Шевельов), Юрій. Думки проти течії: публіцистика / Ю. Шерех (Шевельов). – [Б. м.]: Україна, 1949. 100 с.

References

1. Vereshchahina-Biliavska O., Kholodkova L. History of Ukrainian Music of the Twentieth Century. Kyiv: Osvita Ukrainy, 2008. P. 352. [in Ukrainian].
2. Zinkevych O. Rebellious Muse of Borys Buyevsky. Literary and artistic journal «Svitlo-Vyd» IV (9) / Edited by B. Boichuk, I. Rymaruk, M. Revakovich and others. Kyiv - New York, 1992. P. 67-75 [in Ukrainian].
3. Zinkevych O. Integral ties in Ukrainian. Synthesis of arts in modern socio-cultural processes: NAMU International Scientific Conference. Kyiv. 2020. P. 20-24 [in Ukrainian].
4. Korobetska S. Genre and style synthesis as a feature of modern domestic music. Scientific notes. Psychological and pedagogical sciences. N.N. Gogol State University. 2018. P. 60-61 [in Ukrainian].
5. Sopivnyk M. Boris Buyevsky. The golden fund of the Ukrainian stage. [in Ukrainian]. <http://www.uaestrada.org/kompozitori/bujevskij-borys/>
6. Chekan Y. To realize Ukrainian music as integrity. [in Ukrainian]. <https://theclaquers.com/posts/3692>
7. Chekan Y. Presentation of the anthology of chamber music «Kyiv Avant-Garde». [in Ukrainian]. https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=711683349451046
8. Sherekh Y. Thoughts against the current. Kyiv: Ukraine. 1949. 100 s. [in Ukrainian].

Про авторів

Алла Степова, здобувач СВО «Магістр», e-mail: alalas777@gmail.com

Олена Верещагіна-Білявська, кандидат мистецтвознавства, доцент, e-mail: beverlena@gmail.com

About the Authors

Alla Stepova, Master's degree student, e-mail: alalas777@gmail.com

Olena Vereshchahina-Biliavska, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, e-mail: beverlena@gmail.com

УДК 378.4.016:[615.85:78](4)

[https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023\(1\)-07](https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023(1)-07)

Стан підготовки фахівців мистецького спрямування в університетах Європейського Союзу та США до застосування музичної терапії в професійній діяльності

Руфіна Добровольська 

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Анотація

Метою сучасної університетської освіти країн Європи та США є навчання, виховання, гармонійний розвиток та соціалізація високоморальної, духовно розвинутої особистості, яке відбувається з застосуванням здоров'язберігаючих технологій. Великого значення ця мета набуває саме в умовах освітнього простору, оскільки ним охоплено значну частину населення, яке характеризується відмінностями в культурному рівні, матеріальному статусі, віці. В університетській освіті збільшується чисельність студентів з особливими потребами. Розв'язанню визначених проблем сприяє використання музичної терапії в сучасному університетському просторі, для чого необхідно впроваджувати: висококваліфіковану підготовку кадрів з музичної терапії й освітні проекти та програми в університетах Європи та США.

Упродовж XX та XXI століть у країнах Європи та США музична терапія стала інтенсивно впроваджуватись в університетську освіту для активізації освітньої та інтелектуальної діяльності, моделювання здоров'язбережувального навчального середовища, задоволення особливих потреб студентської молоді в інклюзивній освіті, створення середовища STEAM-навчання.

На сьогодні науковцями України систематизовано лише окремі аспекти наукового знання щодо музичної терапії, яка впроваджується в зміст сучасної університетської освіти країн Європи та США. Так не узагальнено провідний міжнародний досвід з питань підготовки фахівців мистецького спрямування до застосування музичної терапії у професійній діяльності, не обґрунтовано систему заходів щодо залучення здобувачів освіти до цих занять, не систематизовано дані з особливостей змісту занять з засобами музичної терапії.

Наслідком використання музичної терапії в університетському середовищі повинна бути експресія почуттів і позитивні зміни поведінки суб'єктів освіти під час комунікації з оточуючими та рефлексії. Музична терапія розв'язує питання спілкування, покращення мотивації, уваги, поведінки, поліпшення пам'яті і здатності до освіти, впливає на емоційну сферу особистості.

Ключові слова: університетська освіта Європи та США, музичний терапевт, мистецька підготовка, здоров'язбережувальні технології, музикотерапія

UDC 378.4.016:[615.85:78](4)

[https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023\(1\)-07](https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023(1)-07)

The state of training of art education specialists in the universities of the European Union and the USA for the use of music therapy in professional activities

Rufina Dobrovolska 

Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Abstract

The goal of modern university education in Europe and the USA is training, upbringing, harmonious development and socialization of a highly moral, spiritually developed personality, which takes place with the use of health-preserving technologies. This goal acquires great importance precisely in the conditions of the educational space, since it covers a significant part of the population, which is characterized by differences in cultural level, material status, and age. The number of students with special needs is increasing in university education. The use of music therapy in the modern university space contributes to solving the identified problems, for which it is necessary to implement: highly qualified training of personnel in music therapy and educational projects and programs in universities in Europe and the USA.

During the 20th and 21st centuries in Europe and the USA, music therapy began to be intensively introduced into university education to activate educational and intellectual activity, model a health-saving educational environment, meet the special needs of student youth in inclusive education, and create a STEAM learning environment. To date, Ukrainian scientists have systematized only certain aspects of scientific knowledge about music therapy, which is introduced into the content of modern university education in Europe and the USA. In this way, the leading international experience on the training of specialists in the artistic field to apply music therapy in professional activities has not been summarized, the system of measures to attract students to these classes has not been substantiated, and data on the specifics of the content of classes with music therapy tools have not been systematized.

The consequence of using music therapy in the university environment should be the expression of feelings and positive changes in the behavior of subjects of education during communication with others and reflection. Music therapy solves communication issues, improves motivation, attention, behavior, improves memory and the ability to learn, affects the emotional sphere of the individual.

Keywords: university education in Europe and the USA, music therapist, artistic training, health care technologies, music therapy

Постановка наукової проблеми. Розвиток музичної обдарованості майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі професійної підготовки завжди було пріоритетним завданням закладів вищої освіти. Відповідно до реалій сьогодення, важливим завданням постало й активне використання засобів ІКТ в цьому аспекті, адже майбутній фахівець повинен вирізнятися мобільністю, гнучко та креативно розв'язувати професійні завдання, вправно користуватися засобами комунікаціями, інформаційними джерелами й уміти застосовувати їх у саморозвитку. Все вище сказане формує певні передумови у підготовці фахівців мистецького

спрямування в Україні та відповідає викликам сьогодення, щодо забезпечення якісної підготовки фахівця відповідно до запитів суспільства, а саме використання терапевтичного впливу музики у навчальному процесі [1].

Нині в Україні розпочато масштабну реформу загальної середньої освіти, що має перетворити школу на важіль соціальної рівності та згуртованості, економічного розвитку та конкурентоспроможності. Саме тому використання фольклору на уроках музичного мистецтва є актуальним не лише в контексті арт-терапевтичних технологій, а й відповідає основним завданням Нової української школи. Підго-

товка фахівців мистецького спрямування в університетах європейського союзу та США також має свою історію та передумови [2].

В США функціонування музичної терапії в університетському освітньому просторі почалося з використання перших навчальних програм в музичному терапевтичному коледжі в 1940-х роках. У 1944 році University of Michigan запровадив першу академічну програму з музичної терапії. Університет Канзасу, Чиказький музичний коледж, Тихоокеанський коледж впровадили музичну терапію у зміст своєї освіти [9].

Австрія у Європейському союзі досягла найбільш значущих результатів з впровадження музичної терапії у зміст сучасної університетської освіти. Так професійна підготовка музичних терапевтів у Віденському університеті музики та виконавських мистецтв почалася у 1959 році [8]. Зазначимо, що значущих результатів у використанні музичної терапії у університетах на території Європи досягли окрім Австрії такі країни як Великобританія та Латвія [5].

Іспанія хоч і має давню історію використання музики в терапевтичних цілях, але сьогодні музична терапія як професія та дисципліна не стали консолідованими та інтегрованими в систему освіти та охорони здоров'я. Стан підготовки фахівців мистецького спрямування в університетах Іспанії до застосування музичної терапії у професійній діяльності найбільш притаманний для більшості країн Євросоюзу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Аналізуючи програми бакалаврів в Австрії та США можемо зазначити, що конгруентністю цих програм є направлення професійної освіти: навчання з музики, основ психології та психотерапії, основ медицини. Різниця програм у тому, що в Австрії бакалаврів навчають за такими напрямками: наукова робота та дослідження в галузі музичної терапії та суміжних наук (відповідний напрямок в університетах США включено до програми магістрів), а такі напрямки як правові, інституційні та психосоціальні рамки й етика; робота в групі у програмах США відсутні. Але в університетах США приділяється багато часу загальноосвітній підготовці музичних терапевтів бакалаврів. Підкреслимо, що найбільш глибока є бакалаврська програма, що рекомендована АМТА університетам США. В стандартах підготовки АМТА чітко визначено співвідношення між різними напря-

мками підготовки. Зазначимо, що тільки в стандартах АМТА спостерігається чітка структурованість, різноманітність та розробленість напрямків підготовки майбутніх музичних терапевтів-бакалаврів. Зазначимо велику кількість часу, що надається американськими навчальними програмами стажуванню (стажування повинно тривати не менше 900 годин або будь-який більший проміжок часу, необхідний для виконання вимог клінічної підготовки до 1200 годин).

Аналізуючи програми до отримання ступеня доктора в університетській освіті Австрії та США, ми визначили, що доступно викладено програми підготовки музичних терапевтів цього ступеня тільки в університетах США. Підкреслимо, що в Австрії ступень доктора можна отримати лише у Віденському університеті музики та виконавських мистецтв.

В США як такої програми докторського ступеня з музичної терапії, схваленого АМТА немає, – є тільки рекомендації АМТА, але багато університетів пропонують підготовку з музичної терапії разом із докторантурою у суміжних академічних областях. Так у Нью-Йоркському університеті Стенфорда є 2 програми доктора музичної терапії: «Навчальна програма PhD, музична освіта: для викладачів коледжів та університетів»; «Доктор філософії, музична освіта зі спеціалізацією у музичній терапії» [6; 7].

Крім цього факультет музикотерапії Нью-Йоркського університету Стенфорда пропонує здобувачам освіти низку різноманітних навчальних програм. Окрім магістерської програми з музичної терапії та докторських програм факультет пропонує: літні музичні програми з музичної терапії Нордоффа-Робінса; курс «Актуальні проблеми музичної терапії»; курс «Розвиток теорії у музичній терапії»; курс «Ключові концепції музичної терапії»; вивчення вокальної майстерності зі спеціалізацією у музичному театрі; курс «Клінічна імпровізація у музичній терапії»; стажування з музичної терапії у галузі клінічної спеціалізації студентів; літній інтенсивний курс музичної терапії; курс «Голос у музичній терапії». Таким чином, можемо констатувати на прикладі Нью-Йоркського університету Стенфорда, що університетська освіта США в галузі музичної терапії пропонує здобувачам освіти ретельно розроблені програми підготовки, які ґрунтуються на великому досвіді

наукових досліджень та практичних напрацювань у цій сфері.

Виклад основного матеріалу. Зазначимо, що у Європейському союзі за всіма показниками провідною університетською освітою є навчання музичного терапевта в Австрії. Але підготовка фахівців мистецького спрямування до застосування музичної терапії у професійній діяльності за багатьма критеріями є більш розвинутою в університетах США. Освітній простір Іспанії з впровадження музичної терапії у зміст університетського навчання є більш типовим для інших країн Європейського союзу.

Як зазначалось раніше, вважається що дуже розвинута музична терапія у соціокультурному просторі США, Австрії, Великобританії та Латвії. Але ретельне дослідження показало, що таке ствердження відноситься до признання і регулювання в цих країнах професії музичного те-

рапевта на законодавчому рівні. Тому, на нашу думку, для ефективного функціонування музичної терапії в соціокультурному та освітньому університетському просторі країн Європейського Союзу та США дуже важливим є управління і регулювання цих питань на національному законодавчому рівні.

Нами визначено, що в такої маленької країні як Латвія (2 млн. населення) ліцензованих музичних терапевтів – 45. Це дуже велике досягнення для країни. В такої країні як Великобританія кількість ліцензованих музичних терапевтів сягає 883. Це свідчить про те, що кількість ліцензованих музичних терапевтів в країні є одним з головних показників ефективного функціонування музичної терапії в соціокультурному та освітньому просторі.

Таблиця 1 відображає стан розвитку музичної терапії в університетах Європи.

Таблиця 1. Стан розвитку музичної терапії в університетах Європи

Країна	Спілки	Осв. Заклади	Освіта	К-сть	Юр. визнання	Регулювання	Юр. сертифікація	Сертифікація
Австрія	2	3	Бакалавр Магістр Доктор	348	Є	є	є	-
Бельгія	2	2	Бакалавр Магістр Доктор	103	Немає	немає	немає	є
Болгарія	1	-	-	35	Немає	немає	немає	є
Хорватія	1	-	-	50	Немає	немає	немає	є
Кіпр	1	-	-	22	Є	є	?	?
Чехія	1	1	Магістр	150	Немає	немає	немає	є
Данія	1	1	Бакалавр Магістр Доктор	122	Є	немає	немає	немає
Естонія	1		Магістр	55	Є	немає	є	-
Фінляндія	1	5	Бакалавр Магістр Доктор Приватн. диплом	200	Є	немає	немає	є
Франція	1	4	Магістр Універс. диплом Проф. серт-кат	331	Немає	немає	немає	є

Німеччина	4	14	Бакалавр Магістр Доктор Кваліф. серт. Проф. кваліф.	1767	немає	немає	немає	є
Греція	2	2	Магістр	86	Немає	немає	немає	немає
Угорщина	1	2	Диплом в. освіти Спеціалізація	56	Є	немає	немає	є
Ісландія	1	-	-	10	Немає	немає	немає	немає
Ірландія	1	1	Магістр Доктор	250	Немає	немає	немає	є
Ізраїль	1	3	Магістр	130	Немає	немає	немає	є
Італія	4	13	Бакалавр Магістр Проф. кваліф.	469	Є	є	немає	немає
Латвія	1	2	Магістр	45	Є	є	є	-
Литва	1	1	Магістр	44	Є	часткове	є	немає
Люксембург	1	-	-	23	Немає	немає	немає	є
Нідерланди	1	9	Бакалавр Магістр Доктор	700	Немає	немає	немає	є
Норвегія	1	1	Бакалавр Магістр Доктор	350	Немає	немає	немає	є
Польща	1	5	Сертиф. Бакалавр Магістр Доктор	60	Немає	немає	немає	є
Португалія	1	1	Магістр	50	Немає	немає	немає	є
Румунія	1	-	-	6	Немає	немає	немає	є
Сербія	1	1	Сертиф.	9	Є	немає	немає	є
Словенія	1	1	Сертиф.	10	Немає	немає	немає	немає
Іспанія	10	10	Магістр Сертиф.	712	Є	є	немає	є
Швеція	1	3	Бакалавр Сертиф.	134	Немає	немає	немає	є
Швейцарія	1	4	Магістр Диплом	304	Є	немає	немає	немає
Туреччина	1	-	-	30	Немає	частково	частково	немає
Україна	1	-	-	7+11	Немає	немає	немає	немає
Велико- британія	1	8	Магістр Доктор	883	Є	є	є	-

Аналізуючи стан підготовки фахівців мистецького спрямування в університетах Європейського Союзу до застосування музичної терапії у професійній діяльності, ми спиралися на наступні критерії: кількість спілок, об'єднуючих музичних терапевтів за професійними, науковими чи навчальними ознаками; кількість освітніх закладів, що готують фахівців у сфері музичної

терапії; ступінь професійної підготовки; кількість зареєстрованих музичних терапевтів, які входять у ЕМТС; юридичне визнання (як закон визнає цю діяльність, наприклад, музична терапія фігурує у статистичному кодуванні, вказана як альтернативна медична професія тощо); регулювання (закон чітко визначає, умови діяльності музичного терапевта, наприклад, здобуття

ступеня магістра, проходження процесу сертифікації, підтримка супервізії та продовження годинника професійного розвитку); юридична сертифікація або реєстрація (яка може бути юридично закріплена, наприклад, сплата штрафу за проведення занять музичною терапією без реєстрації); сертифікація або реєстрація, накладена асоціацією музичної терапії або арт-терапії без юридичних наслідків.

Беручи до уваги юридичне визнання, чи юридичну сертифікацію, зазначимо, що, наприклад, австрійський закон про музичну терапію не тільки встановлює вимоги до музичних терапевтів та регулює їх діяльність, але й встановлює відповідальність музичних терапевтів. Музичні терапевти, які мають право на професійну діяльність, повинні придбати страховку відповідальності у страховика, який має право на ведення бізнесу в Австрії, для покриття вимог про відшкодування збитків, що виникають внаслідок професійної діяльності, та підтримувати її протягом усього терміну дії їх права на професійну діяльність. Мінімальна страхова сума має становити 400 000 євро на кожний страховий випадок [3].

Кожна країна має свої особливості надання освітніх послуг в сфері музичної терапії. Наприклад, тільки у Франції можна отримати як диплом магістра музичної терапії так і національний університетський диплом (DU), ступінь якого відповідає обмеженій області, для тимчасових чи професійних цілей; в Угорщині – здобувачі освіти отримують диплом про вищу освіту та професійну спеціалізацію; у Фінляндії – разом зі ступенями бакалавра, магістра, доктора здобувачі можуть отримати приватний диплом.

Підкреслимо, що Україна тільки нещодавно долучилась до ЕМТС, Асоціація Музикотерапевтів України була заснована 24 листопада 2019 року. На сьогодні кількість асоційованих членів становить сім музичних терапевтів-засновників з яких троє – почесні члени-засновники з Австрії та США. Також до асоціації входять 11 позаштатних членів-кандидатів. Таким чином, Україна на самому початку шляху впровадження музичної терапії у зміст сучасної університетської освіти.

З таблиці можемо виділити тільки три європейські країни, які відповідають критеріям юридичного визнання, регулювання, юридичної сертифікації, це – Австрія, Латвія, Великобританія. На перший погляд ці країни дуже відрізня-

ються за кількістю музичних терапевтів, за часом розвитку музичної терапії, за кількістю населення, за обсягом фінансування, але ці країни реалізували умови, що ведуть до найкращої підготовки фахівців мистецького спрямування в університетах до застосування музичної терапії у професійній діяльності.

Можемо зазначити, що за всіма обраними критеріями США є світовим лідером з впровадження музичної терапії у зміст сучасної університетської освіти. Це підтверджується бібліометричним аналізом музичної терапії, проведеним китайськими дослідниками К. Li, L. Weng, X. Wang. Дослідники відводять США 36 % світових досліджень в галузі музичної терапії, до десятки найкращих університетів, які зробили найбільший внесок у дослідження в галузі музичної терапії вони відносять п'ять американських університетів [4].

Наше дослідження зосередило увагу не тільки на провідних університетах США та Австрії, а й на університетах Іспанії, які мають досить довгу історію впровадження музичної терапії (перші згадки про терапевтичне використання музики в Іспанії датуються 18 століттям) та які на сучасному етапі характеризуються динамічним розвитком впровадження музичної терапії в університетську освіту. Так на зустрічі Міністерства охорони здоров'я з робочою групою з регулювання музичної терапії в Іспанії, 22 жовтня 2020 року були висунуті аргументи на користь того, щоб музичну терапію вважали медичною професією (як це відбувається в інших країнах, наприклад, США та Австрії), щоб адміністрація могла вжити до цього необхідних заходів. Представники міністерства пояснили, що кроки, які робляться в Іспанії, є позитивними (процес REMTA, університетська підготовка у формі магістратури, зростаюча наукова база), але наполягали на тому, що негайний спосіб стати на бажаний шлях – якнайшвидше досягти переведення навчання музичній терапії в більш широкий формат, у вигляді повного університетського ступеня [11].

Як видно з таблиці 2.3 в Іспанії налічується ліцензованих 713 музичних терапевтів зареєстрованих у 10 різних об'єднаннях, що входять до ЕМТС. Таке становище ускладнює консолідованість дисципліни і професії музичного терапевта, ускладнює інтегрування музичної терапії в систему університетської освіти і охорони здоров'я. Сучасні іспанські науковці P. Sabbatella і

М. Mercadal-Brotons стверджують, що для підвищення якості підготовки фахівців з музичної терапії в університетах Іспанії також необхідно збагачувати та оновлювати знання в цієї сфері, для чого потрібно регулярно проводити якісні дослідження музичної терапії в Іспанії. Науковці зазначають, що сучасний рівень підготовки музичних терапевтів є недостатнім, а клініцистів працює дуже мало [10].

Дослідники пропонують рішення цих проблем. Так пропонується створити університетську робочу групу для складання плану досліджень, можливо, у співпраці з АЕМР, з метою просування етичних питань дослідницької діяльності, наставництва докторських дисертацій, а також підвищення якості та надійності результатів досліджень, проведених іспанськими музичними терапевтами [5].

Таким чином, зазначимо, що існує потреба у професійній єдності іспанських музичних терапевтів. Організація Національних конгресів кожні два роки надає важливу можливість для професійного обміну та зростання музичних терапевтів. Але багато музичних терапевтів все ще вважають себе окремими особами з приватними інтересами, а не членами професійної групи з її колективними інтересами. З іншого боку, ця тенденція до індивідуальності підкреслює необхідність організації як професійної групи для досягнення юридичного та інституційного визнання. Це забезпечило б найкращу підтримку всім музичним терапевтам в Іспанії та допомогло б їм повністю інтегруватися в освітнє, громадське та медичне середовище. В Іспанії існують асоціації музичної терапії з різними цілями і завданнями, які перешкоджають спільній роботі над розвитком професії як колективу, маючи часто конкуруючі інтереси. Це затримує досягнення певних цілей, які можуть призвести до визнання професії та ефективної підготовки фахівців мистецького спрямування в університетах Іспанії щодо застосування музичної терапії у професійній діяльності.

Висновки. Проаналізувавши стан підготовки фахівців мистецького спрямування в університетах Європейського Союзу та США можемо визначити, що музична терапія в цих країнах

продовжує свій шлях до професіоналізації, як і будь-яка інша дисципліна, але в таких країнах як США, Австрія, Латвія, Великобританія впровадження музичної терапії у зміст сучасної університетської освіти відбувається більш ефективно. Підготовка фахівців мистецького спрямування в університетах до застосування музичної терапії в професійній діяльності – це тривалий процес, на який впливають соціальні, економічні, освітні та культурні аспекти кожної країни. При цьому великого значення набувають професійні об'єднання музичних терапевтів, які сприяють нормативному розвитку музичної терапії в країнах, регулюючи навчальні, професійні, трудові та етичні аспекти, шляхом проведення певних заходів, проведення досліджень та створення технічної документації. Впровадження регулюючих та контролюючих професійних організацій музичних терапевтів сприяє підвищенню цінності безперервного навчання музичних терапевтів та обізнаності суспільства про існування професійно кваліфікованих музичних терапевтів. Одним з найважливіших кроків на цьому шляху до професіоналізації є затвердження законів про професійну практику музичної терапії в країнах. Однак, перед цим важливим кроком є розробка конкретних та визначених завдань, серед яких усвідомлення музичними терапевтами та студентами музичної терапії історичного розвитку та здійснених фундаментальних дій, щоб вони могли присвятити свої зусилля подальшому розвитку, а не повторювати вже здійснені та закріплені дії, і таким чином сприяти більшому відсотку успіху в консолідації музичної терапії як професії в кожній країні. Здобувачі освіти з музичної терапії та діючі музичні терапевти повинні розвиватися в цьому сенсі, беручи за орієнтир основи, закладені країнами що досягли найбільшого успіху з підготовки фахівців мистецького спрямування до застосування музичної терапії у професійній діяльності (США, Австрія, Латвія, Великобританія), на користь професійної та академічної консолідації музичної терапії, підтримуючи етичну поведінку, здатність до діалогу та організованої роботи для спільного блага.

Список використаних джерел

1. Кравцова Н. Є., Сізова Н. С., Белінська Т. В., Кравченко І. М. Педагогічні особливості використання інформаційно-комунікаційних технологій у розвитку музичної обдарованості майбутніх учителів музичного мистецтва. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Вип.35. Т.3. Дрогобич, 2021. С. 56-63. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-3-44>
2. Слободиська О. А. Використання арт-терапевтичних технологій у підготовці майбутніх вчителів музичного мистецтва. «Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова». Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи». Київ, 2019. Вип. № 68. <https://doi.org/10.31392/2311-5491/2019-68.41>
3. Federal Ministry of Labour, Social Affairs, Health and Consumer Protection. (n.d.). MusiktherapeutInnenliste [List of Music Therapists]. Retrieved October 11, 2019. <http://www.musiktherapeutenliste.at>
4. Li K, Weng L, Wang X. The State of Music Therapy Studies in the Past 20 Years: A Bibliometric Analysis. *Frontiers in Psychology*. 2021 Vol. 12. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.697726>
5. Melissa Mercadal-Brotons, Patricia L. Sabbatella & María Teresa Del Moral Marcos Music therapy as a profession in Spain: Past, present and future. *Approaches: An Interdisciplinary Journal of Music Therapy*. 2017. Vol. 9 (1). P. 111-119. https://www.academia.edu/18657723/Music_therapy_as_a_profession_in_Spain_Past_present_and_future
6. NYU Steinhardt. PhD, Music Education: For College and University Faculty. <https://steinhardt.nyu.edu/degree/phd-music-education-college-and-university-faculty/curriculum>
7. NYU Steinhardt. DOCTOR OF PHILOSOPHY Music Education with a Specialization in Music Therapy. <https://steinhardt.nyu.edu/degree/phd-music-education-specialization-music-therapy>
8. Phan Quoc, E., Riedl, H., Smetana, M. & Stegemann, T. Zur beruf-lichen Situation von Musiktherapeut.innen in Österreich: Ergebnisse einer Online-Umfrage [Music therapy in Austria: A national survey study on the professional situation of music therapists]. *Musiktherapeutische Umschau*. 2019. Vol. 40, № 3, S. 236-248. <https://doi.org/10.13109/muum.2019.40.3.236.en>
9. Richard M. Graham The Education of the Music Therapist. *College Music Symposium*. 1974. Vol. 14 pp. 50-59.
10. Sabbatella, P., & Mercadal-Brotons, M. Musicoterapia en España: Situación Profesional y Laboral. Actualización 2012. En M. Pérez Eizagirre (Coord.), *Actas del IV Congreso Nacional de Musicoterapia. La Musicoterapia como profesión emergente en el nuevo contexto social*. Madrid: Editorial Fundación Musicoterapia y Salud. 2014.
11. Vicente Alejandro March Lujan Musicoterapia no Século XXI na Espanha: situação e desenvolvimento profissional, formativo e associativo. ANO XXIII - NÚMERO 32 - EDIÇÃO COMEMORATIVA 25 ANOS - 2021 <https://doi.org/10.51914/brjmt.32.2021.386>

References

1. Kravtsova N. E., Sizova N. S., Belinska T. V., Kravchenko I. M. Pedagogical features of the use of information and communication technologies in the development of musical talent of future music teachers. *Current issues of humanitarian sciences: interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko State Pedagogical University*. Issue 35. T. 3. Drohobych, 2021. P. 56-63 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-3-44>
2. Slobodiska O. A. The use of art therapy technologies in the training of future teachers of musical art. «Scientific journal of the National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov». Series 5. Pedagogical sciences: realities and prospects". Kyiv, 2019. Issue No. 68 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31392/2311-5491/2019-68.41>
3. Federal Ministry of Labour, Social Affairs, Health and Consumer Protection. (n.d.). MusiktherapeutInnenliste [List of Music Therapists]. Retrieved October 11, 2019. <http://www.musiktherapeutenliste.at>
4. Li K, Weng L, Wang X. The State of Music Therapy Studies in the Past 20 Years: A Bibliometric Analysis. *Frontiers in Psychology*. 2021 Vol. 12. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.697726>
5. Melissa Mercadal-Brotons, Patricia L. Sabbatella & María Teresa Del Moral Marcos Music therapy as a profession in Spain: Past, present and future. *Approaches: An Interdisciplinary Journal of Music Therapy*. 2017. Vol. 9 (1). P. 111-119. https://www.academia.edu/18657723/Music_therapy_as_a_profession_in_Spain_Past_present_and_future
6. NYU Steinhardt. PhD, Music Education: For College and University Faculty.
7. NYU Steinhardt. DOCTOR OF PHILOSOPHY Music Education with a Specialization in Music Therapy. <https://steinhardt.nyu.edu/degree/phd-music-education-specialization-music-therapy>

8. Phan Quoc, E., Riedl, H., Smetana, M. & Stegemann, T. Zur beruf-lichen Situation von Musiktherapeut.innen in Österreich: Ergebnisse einer Online-Umfrage [Music therapy in Austria: A national survey study on the professional situation of music therapists]. *Musiktherapeutische Umschau*. 2019. Vol. 40, № 3, S. 236–248. <https://doi.org/10.13109/muum.2019.40.3.236.en>
9. Richard M. Graham The Education of the Music Therapist. *College Music Symposium*. 1974. Vol. 14 pp. 50-59.
10. Sabbatella, P., & Mercadal-Brotons, M. Musicoterapia en España: Situación Profesional y Laboral. Actualización 2012. En M. Pérez Eizagirre (Coord.), *Actas del IV Congreso Nacional de Musicoterapia. La Musicoterapia como profesión emergente en el nuevo contexto social*. Madrid: Editorial Fundación Musicoterapia y Salud. 2014.
11. Vicente Alejandro March Lujan Musicoterapia no Século XXI na Espanha: situação e desenvolvimento profissional, formativo e associative. ANO XXIII - NÚMERO 32 - EDIÇÃO COMEMORATIVA 25 ANOS - 2021 <https://doi.org/10.51914/brjmt.32.2021.386>

Про авторів

Руфіна Добровольська, доктор філософії, старший викладач, e-mail: rufina.dobrovolaska@vspu.edu.ua


About the Authors

Rufina Dobrovolaska, PhD, Senior Lecturer, e-mail: rufina.dobrovolaska@vspu.edu.ua

УДК 373.015.31:[78:929Леонтович](477.44)

[https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023\(1\)-08](https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023(1)-08)

Педагогічне краєзнавство як фактор розвитку творчої індивідуальності учнів у спадщині М. Д. Леонтовича

Алла Губаль^{1,2} ¹ Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна² Тульчинський фаховий коледж культури, м. Тульчин, Україна

Анотація

У статті проаналізовано соціокультурні та економічні перетворення, що відбулися в українському суспільстві, які спричинили глибокі перетворення в системі освіти, в якій дедалі більшого значення набувають загальнолюдські цінності та ідеали, актуалізується проблема розвитку творчої особистості. Зауважено, що одним із головних джерел розвитку творчої індивідуальності сучасних студентів у складний перехідний період є педагогічне краєзнавство, яке цілком залежить від творчого характеру вчителя.

Звернено увагу на те, що сучасна педагогіка потребує вивчення обґрунтованих узагальнень педагогічного та краєзнавчого досвіду передових учителів краю, вивчення педагогічної діяльності яких сприятиме розвитку педагогічної культури, впливатиме на трансформацію державотворчих процесів. Загалом розглянуто проблему розвитку творчої індивідуальності студентів засобами педагогічного краєзнавства.

Висвітлено практичні засади краєзнавства, які засновані на фундаменті майже 11-ти річної педагогічної спадщини Миколи Леонтовича, що сприяли актуалізації проблеми розвитку творчої особистості учнівства і мають бути розглянуті, досліджені, популяризовані для покращення дій загальноосвітніх програм педагогічного краєзнавства в Україні. Розглянуто локальну галузь педагогічних і краєзнавчих проблем, успішно розв'язаних у минулому Миколою Леонтовичем. Доведено, що використана Миколою Леонтовичем на початку століття галузь краєзнавства через 100 років стала спадковістю нації й користується вагомою популярністю серед нащадків. Отримані матеріали допоможуть прослідкувати оригінальні ідеї, перспективні напрями, нетрадиційні технології навчання і виховання школярів Миколою Леонтовичем, як поетапне становлення розвитку творчої особистості на регіональному матеріалі у взаємодії комплексу освітнього потенціалу педагогічного краєзнавства з музичним фольклором. Доведено, що функції краєзнавства (фольклорна, освітньо-пізнавальна, виховна-розвиваюча, оздоровча), використані Миколою Леонтовичем, пов'язані з ефективним комплексним узаємозв'язком народних традицій, навколишнім середовищем, пісенним фольклором, природними властивостями організму індивідів, доведені самим життям.

Ключові слова: Микола Леонтович, педагогічне краєзнавство, творча індивідуальність, учні, фольклор

UDC 373.015.31:[78:929Леонтович](477.44)

[https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023\(1\)-08](https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023(1)-08)

Pedagogical local history as a factor in the development of students' creative individuality in heritage of Mykola Leontovych

Alla Hubal^{1,2} ¹Vinnitsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University Vinnitsia, Ukraine²Tulchyn Professional College of Culture, Tulchyn, Ukraine

Abstract

The article analyzes the socio-cultural and economic transformations that took place in Ukrainian society, which caused deep transformations in the education system, in which universal human values and ideals are gaining more and more importance, and the problem of the development of a creative personality is actualized. It is noted that one of the main sources of the development of creative individuality of modern students in a difficult transition period is pedagogical local knowledge, which completely depends on the creative nature of the teacher.

Attention is drawn to the fact that modern pedagogy requires the study of well-founded generalizations of the pedagogical and local history experience of advanced teachers of the region, the study of whose pedagogical activity will contribute to the development of pedagogical culture, will influence the transformation of state-building processes. In general, the problem of the development of creative individuality of students by means of pedagogical local studies is considered.

The practical principles of local studies, which are based on the foundation of the almost 11-year pedagogical heritage of Mykola Leontovych, are highlighted, which contributed to the actualization of the problem of the development of the creative personality of students and should be considered, researched, and popularized to improve the actions of general educational programs of pedagogy. Gothic local studies in Ukraine. The local branch of pedagogical and local history problems successfully solved in the past by Mykola Leontovych is considered. It has been proven that the field of local studies used by Mykola Leontovych at the beginning of the century has become the heritage of the nation 100 years later and is very popular among his descendants. The obtained materials will help to follow the original ideas, promising directions, non-traditional technologies of teaching and education of schoolchildren by Mykola Leontovych, as a step-by-step development of the creative personality on regional material in the interaction of the complex of educational potential of pedagogical local history with musical folklore. It is proved that the functions of local history (folkloric, educational-cognitive, educational-developmental, health), used by Mykola Leontovych, are connected with an effective complex interconnection of folk traditions, the surrounding environment, song folklore, natural properties of the organism of individuals, proven by life itself.

Keywords: Mykola Leontovych, pedagogical local studies, creative individuality, students, follower

Постановка наукової проблеми. Соціокультурні, економічні перетворення в українському суспільстві викликали глибокі трансформації в системі освіти, в якій все більш пріоритетними виступають загальнолюдські цінності та ідеали, актуалізується проблема розвитку творчої особистості. Одним з основних джерел розвитку творчої індивідуальності учнівства в сучасному складному перехідному періоді можна вважати педагогічне краєзнавство, яке цілком залежить від творчої постаті вчителя. Сучасна педагогіка вимагає вивчення, глибоко обґрунтованих узагальнень із педагогічно-краєзнавчого досвіду передових педагогів краю, вивчення педагогічної діяльності яких покращить розвиток педагогічної культури, вплине на перетворення державотворчих процесів.

Звернення до цінного практичного інноваційного досвіду з педагогічного краєзнавства відомого учителя Поділля М. Леонтовича, що залишився поза увагою науковців, є проблемою важливою та актуальною. На жаль, ніхто всебічно не опрацював локальну галузь педагогічно-краєзнавчої проблематики, вдало вирішену в минулому М. Леонтовичем. Автор пропонує ознайомитись з малодослідженими прийомами педагогічного краєзнавства у спадщині М. Д. Леонтовича, акцентуючи увагу саме на тульчинському періоді діяльності, що виступає джерелом та засобами ефективного виховання особистості й надасть рекомендації щодо ефективного впровадження конкретних технологій краєзнавчого досвіду, тим самим збагативши розвиток музично-педагогічної культури.

Взагалі, недостатня розробленість цієї проблеми в педагогічній науці та практиці (малодосліджений, несистематизований досвід використання освітнього краєзнавчого потенціалу в контексті творчого розвитку особистості) зумовили вибір теми статті: «Педагогічне краєзнавство як фактор розвитку творчої індивідуальності учнів у спадщині М. Д. Леонтовича».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У контексті нашої публікації викликали особливий інтерес праці науковців, які стосувались питань розвитку педагогічного краєзнавства, зокрема В. Баденюка, Г. Гуменюка, П. Іванова Н. Огієнка, О. Сухомлинської. У дослідженнях вітчизняних та зарубіжних учених А. Маслоу, С. Медника, К. Роджерса, Е. Торранса розглядалися важливі психолого-педагогічні аспекти формування творчої особистості. Питанням розви-

тку індивідуальності присвятили свої праці Є. Ісаєв, В. Колесников, В. Мерлін, В. Слободчиков, О. Скрипченко. Краєзнавчими, фольклорно-етнографічними, народознавчими дослідженнями займались М. Костомаров, М. Драгоманов, П. Куліш, С. Руданський, О. Потебня, І. Франко, М. Біляшівський, В. Гнатюк, Ф. Вовк, Д. Багалій тощо.

Проте не було приділено уваги проблемі педагогічно краєзнавчих і фольклорних поглядів М. Д. Леонтовича на регіональному матеріалі, мабуть тому, що в період життя митця цей термін в педагогічній науці ще не вживався (у побуті функціонували позакласні заняття, вечорниці, мандрі, подорожі, екскурсії, експедиції, мандрівки).

Метою статті є висвітлення еволюційних практичних засад краєзнавства, заснованих на фундаменті майже 11-ти річної спадщини М. Д. Леонтовича, що сприяли актуалізації проблеми розвитку творчої особистості учнівства і мають бути розглянуті, досліджені, популяризовані для покращення дій загальноосвітніх програм педагогічного краєзнавства в Україні.

Виклад основного матеріалу. У сучасному суспільстві в умовах несприятливих обставин і стрімких перетворень та трансформацій, особливі погляди привертають питання, перманентно пов'язані з упровадженням краєзнавчих засобів формування особистості, що безпосередньо сприяють зміцненню історичної пам'яті, духовності, патріотизму, національної культурної спадщини українського народу. Звичайно, що пріоритетним є педагогічне краєзнавство, яке, за А. С. Барковим, вважаємо: *«комплексом наукових дисциплін, різних за змістом і частковими методами дослідження, що ведуть у своїй сукупності до наукового всебічного пізнання краю»* [8]. Базисом педагогічного краєзнавства стала низка наукових навчальних дисциплін: шкільного, історичного, педагогічного, географічного, природничого, художнього, культурологічного, літературного, музичного, фольклорного профілю.

Таким чином, у всіх ланках освітньої сфери зростаюче провідне значення набувають загальнолюдські цінності, актуалізуються питання розвитку творчої індивідуальності. Одним із важливих основних її засобів виступає краєзнавство, що в минулому ефективно використовувалось у майже 11-ти річній теоретичній позиції і практичній реалізації М. Д. Леонтовичем. Уважаємо за необхідне висвітлення мало знаних ас-

пектів тутьчинського музично-педагогічного передового досвіду просвітителя нетрадиційних педагогічно-краєзнавчих технологій у вихованні школярів, цінних досягнень у формуванні музично-естетичної культури краю, освіти Поділля і, насамперед, збереження історичної пам'яті реформатора культури століття Миколи Дмитровича Леонтовича.

Отримані матеріали допомогли прослідкувати оригінальні ідеї, перспективні напрями, нетрадиційні технології навчання і виховання школярів М. Леонтовичем, як поетапне становлення розвитку творчої особистості на регіональному матеріалі у взаємодії комплексу освітнього потенціалу педагогічного краєзнавства з музичним фольклором. Автор зважилася взяти на себе пропонуване завдання, усвідомлюючи його суспільну необхідність, зберігаючи за собою свободу угруповання інноваційного матеріалу та його висвітлення.

Зміст статті опирається на сторінки висловлювань учениць і сучасників педагога, що стосуються опосередкованої й безпосередньої діяльності метра в педагогічному краєзнавстві й позитивних результатах, зафіксованих у періодичному друці попередньої статті автора, опублікованої у збірнику наукових праць № 5 «Молодь і ринок» (213) Дрогобич 2023, а також лекції дослідниці Ю. Б. Феленчак [10].

За дослідженням Н. С. Побірченко з'ясуємо, що в Україні педагогічне краєзнавство розпочало офіційно функціонування з кінця 1990 рр. [6] і в сучасній теоретико-методологічній парадигмі розглядалось як галузь педагогіки, що досліджувалась науковцями С. Д. Гальчаком, В. В. Магіяш, Т. М. Міщенко Н. С. Побірченко, В. С. Прокопчуком, які прийшли до висновку, що педагогічне краєзнавство «*Це наука про закономірності навчання та виховання молодого покоління на базі використання місцевого педагогічного матеріалу, передового педагогічного досвіду вчительських, адміністративно-керівних кадрів*» [6, с. 50]. Отже, М. Д. Леонтович заслужено став домінантою пасіонарного вибуху українства у сфері духовності, використавши потенційні можливості педагогічного краєзнавства щодо розвитку творчої індивідуальності, сформовано й ефективно впровадивши у творчій праці низку інноваційних технологій у музичній культурі, й здійснивши переворот у свідомості суспільства.

Уперше за 100 років після трагічної загибелі композитора, у педагогів-науковців реально ви-

никла можливість ознайомитись з майже 11-ти річними практично невідомими, але вагомими тутьчинськими музично-педагогічними трансформами, пов'язаними в галузі краєзнавства. Велич педагога-дослідника вимірюється значним внеском у науку, новими результатами, що розвивають теорію, сприяють практичному вирішенню проблем людини й суспільства. Нарешті повсталала потреба познайомитись з незнаним досі аспектом спадщини митця, що зробив цінний інноваційний і майже недосліджений внесок до духовно-культурного розвитку дітей та молоді.

Бачення митцем перспективних напрямків творчого середовища учнівства регіону формувались за рахунок поглибленого вивчення історії місцевого краю, системи народної освіти, педагогічного процесу в місцевих навчальних закладах, місцевих прийомів освіти в синтезі з етнографією краю. Так, виступаючи перед учнями в Шаргороді (1920), М. Д. Леонтович зазначав: «*Я ваш земляк. Народився на Поділлі, вчився на Поділлі, закохався в народні пісні Поділля, які збирав і обробляв, а тепер живу та працюю теж на Поділлі*» [4]. Дійсно, залишаючись дослідником регіону, музикант вважав краєзнавчу, місцеву освіту одним із дієвих важелів національного, громадянського, патріотичного виховання. Позакласні заняття (позакласні екскурсії) з природознавчого, культурологічного, етнологічного, літературного, музичного, церковного, художнього напрямків проводились музикантом із використанням низки нетрадиційних технологій навчання й стали спробами звести різні педагогічні прийоми в логічну систему, що сприяла розвитку творчої індивідуальності учнівства [5]. Про що свідчать показники досвіду вчителя – опубліковані спостереження з досконалим знанням музично-педагогічної практики.

Отже, *творчість* – це самоствердження людини, неоціненний дар, обтяжений важкою працею, що надає можливість виявити феномен творчої багатомірності, сформований із активно проявлених індивідуальних талентів дітей. І народження очікуваних результатів, за В. Сухомлинським, практично неможливо досягти без творчої щоденної праці, фізичного, психічного, морального й духовного здоров'я вчителя. Навчаючи високодуховним принципам моралі, основам здорового способу життя М. Леонтович за допомогою методів інтерактивного й педагогічного спостереження розвивав творчі здібності, природні схильності, таланти учнів, плекав най-

вищі людські цінності, відпускаючи в життя мудрим напуттям: *«Бажаю вам удачі. Ви йдете на вічне свято і на вічний труд»*. Де, безумовно, для училищних випускниць ідеальним *«прикладом було життя самого Миколи Дмитровича»* [2, с. 56].

Реалії підтверджували перспективно сформовані погляди митця. Так, завдяки численним згадкам сучасників М. Леонтовича, з'ясовуємо, що збереження атмосфери творчості (*«унікати будь-якого формалізму в навчанні»*) [3], у заємозв'язку педагога з учнями, створення відповідних умов для динаміки самоактуалізації творчого потенціалу учня – завжди було основним педагогічним принципом митця, де центральне місце займав процес внутрішніх сил дитини, який породжував енергію для подолання труднощів, бажання вчитися, розвитку індивідуальних творчих здібностей без виклику небажання й відрази перед наступним заняттям. Численні епархіальки згадували про постійний пошук оптимальних дидактичних, виховних, методичних та педагогічних рішень у праці педагога. Одна з учениць писала, що у школі все прогресивне йшло від Леонтовича, він був в училищі одним із прогресивних учителів [11]. Отак, творчо впливаючи на учнівське соціальне середовище, М. Д. Леонтович за допомогою методу стимулювання й мотивації учнів, творчо займався саморозвитком, одночасно формуючи й удосконалюючи свій внутрішній потенціал. Отриманий масив емпіричної, теоретичної та практичної інформації ставав платформою для подальших педагогічних спостережень і експериментів. За дослідницею Л. Пшемінською виявляємо, що для стимулювання учнівства до процесу самовдосконалення, педагог з метою релігійно-морального виховання молоді впроваджував різні види екскурсійної діяльності (відвідування святих місць, історичних пам'яток, музеїв). Згідно з навчальною програмою училищ (з початку ХХ ст.), об'єктом однієї з таких екскурсій для активної групи вихованців стала паломницька поїздка в монастир на Кавказ [9]. Музикант шукав нові шляхи вдосконалення своєї майстерності, постановки питання виховання дітей на більш високому рівні. До того ж, власна етнічна ідентичність Грузії, її традиційний всесвітньо відомий поліфонічний спів, тисячолітня екзотична й автентична культура, неодноразово привертала увагу композитора. Тому, можливість поринути в древню історію національної грузинської музики, глибше

впізнати елементи анатолійської, європейської, перської, арабської, османської та далекосхідної культур, викликали серйозні мотиви вивчення національного колориту тисячолітнього акапельного хорового мистецтва. Результати подорожі залишили глибокий відбиток в особистому мікрокосмосі композитора – на світ народились неперевершені хорові мініатюри *«Льодолом»*, *«Літні тони»*, *«Моя пісня»*, *«Легенда»*. Неповторність і своєрідність його стилю, за визначенням А. Завальнюка, базуються на народному ґрутовому співі регіонального характеру, майстерно поєднаному із класичною поліфонією церковної музики. На думку автора, у цих хорових творах присутні елементи багатоголосного грузинського акапельного співу, де реалія геніальності творинь Майстра, безсумнівно, уже друге століття залишається неспростовною.

Аналіз наявних науково-пошукових матеріалів із педагогічного репертуару М. Д. Леонтовича підтверджує думку про активне використання різноманітної освітньої, розвивальної, культурологічної, виховних функцій краєзнавства. До цінних регіональних матеріалів щодо розвитку освіти можна зарахувати новації митця, створені в галузі фольклорного національного виховання, характерних для педагогіки подільського краю в царині польського, українського, німецького, румунського, молдавського, єврейського, вірменського та російського етносів. Донька Галина згадувала про почуття *«народоправності»* характеру татка: *«Демократизм батька, його глибоку сильну любов до українського народу, дехто, можливо, тлумачив як український націоналізм. Але нічого подібного до презирства інших націй не було в його натурі. За його бажанням мене, здібну любиму дочку-відмінницю, було віддано не в епархіальне училище в Тульчині, а до приватній гімназії, де 90% дівчат були єврейки. Нагадуємо, що митець (за спогадами родини) взагалі позитивно виступав проти антисемітизму, проти юдофобських настроїв, випадків дискримінації євреїв. Він, навпаки, незмінно виступав як гуманіст і ліберал, відносно єврейської нації та інших пригноблених етнічних громад [2]. Звідти витоки поваги до культури, традицій й буття різних етносів, оскільки закладається фундамент для сприйняття дійсності, свого місця й ролі в ній, а також бажання з дитинства прищепити повагу до виконання національного фольклору у складному процесі духовного становлення особистості.*

Поділля – один із регіонів, фольклор якого уособлює цілісний організм української традиційної культури, етносу. Унікальність краю полягала у строкатості національних меншин, що об'єднувались пісенними традиціями різних народів у спільний меломасив, створюючи найціннішу складову автентичної музики правобережних українців. Такий соціальний фактор був талановито використаний М. Д. Леонтовичем і внесений нащадками до освіти, культури, традицій подільського життя суспільства.

Передбачаючи перспективи у життєдіяльності національно-патріотичного виховання, педагог спрямував свої сили на придбання різнобічного репертуару для шкільної та самодіяльної практики. До ціннісних відношень до своєї Батьківщини митець виділив любов до рідної землі, повагу до культури, звичаїв і традицій українського народу та національних меншин, знання історії рідного краю, готовність до захисту свободи країни, діяльності на ґрунті рідної національної культури. О. Акімова наголошувала: «Саморозвиток – це процес свідомої, якісної та незворотної зміни особистістю своїх моральних якостей, інтелектуальних і соціальних здібностей та природних можливостей з метою «добудування» себе до ідеального образу цілісної особистості» [1]. Мотивовані вихованки добре володіли азами музичної грамоти, мали відмінний слух і легко співали по нотах, грали на фортепіано й інших допоміжних інструментах, отже, були озброєні елементарними знаннями експедиційної фольклорної справи.

У пошуках оптимальних шляхів зацікавлення навчанням, строкатим фольклором (включаючи бажання слухати, виконувати), обробці підлягли пісні різних подільських етносів: вірменська «Верковен», єврейські «Колискова» й «Ціон», «Чеська полька» [6, с. 38], грузинська «Суліко», польська «Полька», українська «У туркені», французька «Марсельеза» [3]. Учениця Н. Осадчук згадувала: «Мене приваблювало в них глибоке й оригінальне відчуття композитором духу народної пісні, яку він збагачував простими музичними засобами» [6]. Єпархіалка Н. Снігурська писала: «Микола Дмитрович розучив з нами гімни Сербії, Англії, Франції. А якось (це було 1.V. 1917 р.) ми пройшли вулицями Тульчина з французьким гімном «Марсельеза на 4 голоси» [6].

Отже, композитор, ураховуючи комплекс ідейно-моральних, емоційно-естетичних засобів виховання, був максимально наближений до

умов життя дітей і відчував, що національний світогляд є єдиним фундаментом духовності, енциклопедією трудової діяльності, культури й дозвілля українського народу, відображеного в місцевому фольклорі, віруваннях, традиціях і звичаях подільських етносів.

На загальносвітоглядні засади М. Д. Леонтовича великий вплив мали погляди одного з піонерів музичної освіти в Україні М. Лисенка. Авторитетний духовний наставник Миколи Леонтовича вважав, що сакральним базисом музичного виховання дітей повинні бути саме дитячі народні ігри (пісні, танці, рухи): «те, що сприймається у дитинстві через ігри й розваги, зберігається потім у душі на все життя» [10, с. 78]. У результаті, М. Д. Леонтович створив власну систему музичного виховання дітей, у відповідний репертуар якого ввійшло більш 20-ти оброблених пісень-ігор, побудованих на національній основі. Підтвердженням цього є писемні спогади єпархіалок про численні позакласні краєзнавчі екскурсії (на природу «для складання гербаріїв», зміцнення здоров'я, вивчення хорового ігрового фольклору з ціллю пізнання світу, формування світогляду, виховання моралі, розвитку комунікативного вербального спілкування).

Своєрідним показником соціально-культурної, праксеологічної і аксеологічної функцій краєзнавства стало використання значного навчального репертуару. Серед напрацювань – рухлива гра на жартівливу пісню «Женчичок-бренчичок», оброблена для мішаного хору «А капела» (знайшов у збірнику К. Квітки «Народні мелодії», К, 1917. № 21), актуальна «Гра в зайчика» (з книги «Хорові твори») [10], «Налетіли журавлі», знайдена музикантом із 2-ї збірки А. Конощенка (№ 78), «Мак» – обрядова пісня-веснянка, узята митцем з 3-ї збірки А. Конощенка (№ 85) та ін. Отже, частина пісень призначена для дитячого виконання, ще частина – пристосована для учнів молодшого й підстаршого віку, з яких деякі (наприклад, про «Зайчика») використовують у подільському регіоні юнацтво (у Кам'янецьчині, на Хмельниччині, Тернопільщині). Отже, головний герой при виконанні поставлених перед ним умов гри, обирає собі пару. За подібним сценарієм така гра отримала статус традиції й до сьогодні продовжує тримати високий рейтинг серед молоді Поділля й регулярно масово використовується (на вулиці, досвідках, вечорницях) в календарні й зимові зібрання на Великдень, Трійці [7, с. 29]. Юнацтво прилюдно ви-

являє свої симпатії протилежній статі, залицяючись літом, а після збору врожаю починають гуляти весілля.

Функції краєзнавства (фольклорна, освітньо-пізнавальна, виховна-розвиваюча, оздоровча), використані Миколою Дмитровичем, пов'язані з ефективним комплексним узаємозв'язком народних традицій, навколишнім середовищем, пісенним фольклором, природними властивостями організму індивідів, доведені самим життям. Його музично-ігрові композиційні досягнення зберігаються в рукописних фондах НБУ [10, с. 70], гідно оцінені науковцями з позицій сучасного зростання українського суспільства, що вкотре підтверджує головне життєве кредо композитора: «...ми є та скала, об яку мусять розбитися всі хвилі моря життєвого, а через те ми повинні залишатися на своїх місцях, при всяких умовах працювати із усіх сил» [2, с. 110].

Висновки. Органічно використана Миколою Леонтовичем на початку століття галузь краєзнавства через 100 років стала спадковістю нації й користується вагомою популярністю серед нащадків. Пісня-гра «Про зайчика» Леонтовича ввійшла до культурної спадщини українців, турботливо зберігається в суспільстві. Активна рухова частина спадщини композитора у вигляді обробок народних пісень-ігор отримала статус

дитячих дидактичних ігор і спрямована на масове поширення серед суспільства, особливо серед дітей. Дійсно, дитяча пісенька-гра «Мак», написана в Тульчині понад 100 років, з успіхом продовжує використовуватися в діяльності вихователів і вчителів міста, ставши тульчинською леонтовичевою спадщиною. Цей факт простежується на прикладі тульчинського обласного спеціалізованого будинку дитини (1922 р.), де пісня-гра передається від одного вихователя до іншого й користується в дітей особливою любов'ю [архів автора: Любов Адамівна Комісар, Шевчук Віра, Родная Людмила]. На жаль, інших відомостей про постановки дитячих ігор на природі в дореволюційний період поки не знайдено, пошуки тривають.

Несподівана трагічна загибель неперевершеної постаті митця стала перешкодою для запису подальших методичних напрацювань і рекомендацій композитора. Залишились дуже скупі спогади багаточисленних сучасників, на основі яких йдеться про використання вчителем М. Леонтовичем дослідницького підходу за допомогою галузі краєзнавства.

Ще цікавіші інновації М. Д. Леонтовича в галузі краєзнавства чекають друку й мають продовження далі.

Список використаних джерел

1. Акімова О. В. Аксиологічні аспекти дослідження проблеми професійного саморозвитку майбутніх учителів музичного мистецтва. Професійна освіта. № 2 Київ. 2021. С. 46-50. <https://doi.org/10.31652/2415-7872-2020-65-46-50>
2. Губаль А. Б. Народна аматорська хорова капела Миколи Леонтовича. Тульчин. 2021. 160 с.
3. Іванов В. Ф. Микола Леонтович. Спогади, листи, матеріали. Київ. 1982. 240 с.
4. Мозгальова Н. Г., Барановська І. Г. Українські традиції як засіб виховання дітей дошкільного віку. Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки. 2017. Вип. 152. С. 20-24.
5. Побірченко Н. С. Педагогічне краєзнавство: теоретико-методологічний аспект. «Педагогічна наука: історія, теорія, практика, тенденції розвитку». Вип. № 1. Умань. 2009. 190 с.
6. Порожня А. «З позовклих сторінок. Архіви». Тульчин. 2015. С. 21-48.
7. Ткачук С. М., Богдан З. П. Музичні традиції дитячого фольклору в творчості українських композиторів. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Педагогічні науки. Вип. № 62. Київ. 2018. С. 27-30
8. ДАКО. Ф.50. І, 36457; 1 зошит, арк. 20 «Пам'ятна книжка».
9. Феленчак Ю. Б. Розвиток екскурсійної справи в Україні. Лекція. Львів. 2019. С. 25-27.
10. Щегельський В. Народна «Гра в зайчика»: її обробка М. Леонтовичем і текстові варіанти з Поділля. Збірник наукових праць. Вип. 4, 2004. Київ. С. 67-103.
11. Zuziak T. P., Lavrinenko O. A., Rohotchenko O. O., Marushchak O. V. Mykola Leontovych's pedagogical legacy in Podillia (late 19th and early 20th cent.) // Society. Integration. Education: Proceedings of the International Scientific Conference (May 22th-23th, 2020, Rezekne). Volume II. 492-502. Rezekne: Rezeknes Tehnologiju Akademijska, 2020. <http://doi.org/10.17770/sie2020vol2.4919>

References

1. Akimova O. V. Aksiologichni aspekty doslidzhennia problemy profesiinoho samorozvytku maibutnikh vchyteliv muzychnoho mystetstva [Axiological Aspects of the Study of the Problem of Professional Self-Development of Future Music Teachers]. *Profesiina osvita* № 2 Kyiv. 2021. st. 46-50. <https://doi.org/10.31652/2415-7872-2020-65-46-50>
2. Hubal A. B. Narodna amatorska khorova kapela Mykoly Leontovycha [Mykola Leontovych's Folk Amateur Choir], Tulchyn. 2021 r. 160 S. [in Ukrainian].
3. Ivanov V. F. Mykola Leontovych. Spohady, lysty, materialy [Mykola Leontovych. Memoirs, letters, materials]. Kyiv. 1982. s. 240 [in Ukrainian].
4. Mozghalova N.H., Baranovska I.H. Ukrainski tradytsii yak zasib vykhovannia ditei doshkilnoho viku. Naukovi zapysky Kyrovohradskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka. Seriia: Pedahohichni nauky. 2017. Vyp. 152.S.20-24 [in Ukrainian].
5. Pobirchenko N.S. Pedahohichne kraieznavstvo: teoretyko-metodolohichniy aspekt [Pedagogical Local History: Theoretical and Methodological Aspect]. «Pedahohichna nauka: istoriia, teoriia, praktyka, tendentsii rozvytku». Vyp. №1. Uman. 2009 [in Ukrainian].
6. Porozhnia A. «Z pozhovklykh storinok. Arkhivy» [From the yellowed pages. Archives]. Tulchyn. 2015. st.21-48. [in Ukrainian].
7. Tkachuk S. M. Bohdan Z. P. Muzychni tradytsii dytiachoho folkloru v tvor-chosti ukrainkykh kompozytoriv [Musical traditions of children's folklore in the works of Ukrainian composers]. *Naukovi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova Pedahohichni nauky*. Vyp. № 62. Kyiv. 2018 [in Ukrainian].
8. DAKO. F. 50. I, 36457; 1 zoshyt, ark. 20 «Pamiatna knyzhka».
9. Felenchak Yu.B. Rozvytok ekskursiinoi spravy v Ukraini [Development of excursion business in Ukraine]. *Lektsiia*. Lviv. 2019. S.25 [in Ukrainian].
10. Shchehelskyi V. Narodna «Hra v zaichky»: yii obrobka M. Leontovychem i tekstovi varianty z Podillia [«The Hare's Game»: Its Processing by Mykola Leontovych and Textual Variants from Podillia]. *Zbirnyk naukovykh prats*. Vyp.4, Kyiv. 2004. st.67. – 103 S. [in Ukrainian].
11. Zuziak Lavrinenko O. A., Rohotchenko O. O., Marushchak O. V. Mykola Leontovych's pedagogical legacy in Podillia (late 19th and early 20th cent.) // ISSN: 2256-0629. *Society. Integration. Education: Proceedings of the International Scientific Conference (May 22th-23th, 2020, Rezekne)*. Volume II. 492-502. Rezekne: Rezeknes Tehnologiju Akademija, 2020. <http://doi.org/10.17770/sie2020vol2.4919>

Про авторів

Алла Губаль, аспірантка, викладач фахового коледжу культури, e-mail: allamorozovagubal@gmail.com



About the Authors

Alla Hubal, postgraduate student, lecturer at the Professional College of Culture, e-mail: allamorozovagubal@gmail.com

УДК 78.08:[78.071.1:929Козаренко]“19“(477)

[https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023\(1\)-09](https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023(1)-09)

Творчість Олександра Козаренка в контексті постмодернізму

Анна Новосадова  та Наталія Задача 

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Анотація

Статтю присвячено висвітленню особливостей утілення постмодерних рис у музичному просторі України кінця ХХ-початку ХХІ століть. Визначений період охарактеризовано відмовою від загальноприйнятих законів музичного мистецтва на користь індивідуалізації композиторської творчості. Синтез стилів, жанрів, технік стає постмодерною поетикою та новою культурною традицією. Серед відомих вітчизняних митців періоду кінця ХХ-початку ХХІ століть чільне місце належить постаті О. Козаренка. Актуальність дослідження пов'язана з конструктивними змінами мистецтва, динамічністю музичної сфери, самобутньою композиторською творчістю, що потребують мистецтвознавчого аналізу.

Метою статті є визначення характерних особливостей постмодернізму та їх втілення у творчості О. Козаренка. Питання особливостей творчого методу О. Козаренка неодноразово ставало об'єктом досліджень таких вітчизняних музикознавців, як О. Коменди, Н. Швець-Савицької, С. Павлишин, Ю. Чекана та інших. Однак аналіз творчого почерку композитора в контексті постмодернізму, на нашу думку, потребує більш ґрунтовного вивчення. У творах О. Козаренка спостерігаємо самобутній синтез естетики постмодерну та національної лексики, жанрово-стильовий синтез, пошук нових інтонаційних барв, оркестрових поєднань, використання прийомів алюзії, алеаторики, сонорики. Ці та інші риси, що розкриваються в інструментальних, симфонічних, духовних творах автора, є свідченням постмодерної особистості. Розглянувши особливості музичної мови О. Козаренка на прикладі композицій «П'ять весільних ладкань з Покуття», «Сім струн», «Г'єро мертвопетлює», можемо зробити висновок про постмодерний почерк композитора, що є характерним як для цих творів, так і для інших доробків О. Козаренка. Перспективою подальших досліджень, на нашу думку є аналіз традиційних та новаторських композиційних рішень духовної музики О. Козаренка.

Ключові слова: Олександр Козаренко, постмодернізм, українські композитори ХХ століття

Olexandr Kozarenko's creativity in the context of postmodernism

Anna Novosadova  and Nataliia Zadachyna 

Vinnitsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnitsia, Ukraine

Abstract

The article is devoted to the issue of the peculiarities of the embodiment of postmodern features in the musical space of Ukraine in the late twentieth and early twenty-first centuries. This period is characterized by the rejection of the generally accepted laws of musical art in favor of individualization of composers' creativity. The synthesis of styles, genres, and techniques becomes postmodern poetics and a new cultural tradition. Among the well-known national artists of the late twentieth and early twenty-first centuries, a prominent place belongs to the figure of O. Kozarenko. The relevance of the study is related to constructive changes in art, the dynamism of the musical sphere, and the original composer's creativity, which require art historical analysis. The purpose of the article is to determine the characteristic features of postmodernism and their embodiment in the works of O. Kozarenko. The question of the peculiarities of O. Kozarenko's creative method has repeatedly been the subject of research by such national musicologists as O. Komenda, N. Shvets-Savytska, S. Pavlyshyn, Y. Chekan and others. However, in our opinion, the analysis of the composer's creative style in the context of postmodernism requires a more thorough study. In O. Kozarenko's works, we can observe an original synthesis of postmodern aesthetics and national language, genre and style synthesis, search for new intonation colours, orchestral combinations, use of allusion, aleatorics, and sonority. These and other features that are revealed in the author's instrumental, symphonic, and spiritual works are evidence of a postmodern personality. Having examined the peculiarities of O. Kozarenko's musical language on the example of the compositions «Five Wedding Ladkani from Pokuttya» «Concerto Rutheno», «Pierrot is Dead», we can conclude that the author's postmodern style is characteristic of both these works and other works by O. Kozarenko. The prospect of further research, in our opinion, is the analysis of traditional and innovative compositional solutions of O. Kozarenko's sacred music.

Keywords: Oleksandr Kozarenko, postmodernism, Ukrainian composers of the 20th century

Постановка наукової проблеми. 80-90-ті роки ХХ століття ознаменувались пришвидшенням темпів глобалізації та розвитку людства, переходом до нового сприйняття дійсності. Упродовж перших десятиліть ХХІ століття ці процеси лише прискорились. Очевидно, що така стрімка зміна принесла нові правила життєвої парадигми. Частіше за все щодо цієї епохи використовують терміни «епоха постмодерну», «постсучасність», «нова реальність» тощо. Така розмаїтість формулювань пояснюється змінами в усіх сферах життя та вагомим впливом на різні суспільні, наукові та культурні галузі, а також на мистецтво. Музика, як один із основних відображальних елементів суспільної думки, також увібрала ідеї нової епохи та якісно втілила їх за допомогою нових засобів та прийомів. Відомий український композитор О. Козаренко, як представник течії постмодернізму у вітчизняній академі-

чній музиці, також послуговується елементами, притаманними цьому напрямку. Він тяжіє до жанрово-стильових міксів, пошуку нових інтонаційних барв, оркестрових поєднань. Часто автор звертається до різних прийомів, таких як алюзії, алеаторики, сонорика. Ці та інші риси зустрічаємо в симфонічних, камерно-інструментальних, духовних творах О. Козаренка.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Категорія постмодернізму є однією з найдосліджуваних тем сучасної наукової думки. Її вивчення здійснили І. Бондарь [1], В. Вовкун [2], Т. Гребенюк [3], В. Лук'янець та В. Ратніков [10], О. Палльовська [12], Н. Шерстюк [15]. Особливості музичної мови композиторів-постмодерністів розглядали О. Козаренко [6], Ю. Грібіненко [4]. Особистість О. Козаренка неодноразово ставала основою досліджень вітчизняних музикознавців: О. Лань [9], С. Павлишин [11], Ю. Чекан [13],

С. Іванова [5], Н. Швець-Савицька [14] та інших. Кандидатка мистецтвознавства О. Коменда [7; 8] присвятила аналізу полідіяльної творчості композитора більше 10 статей, монографії тощо. Баланс сучасних композиторських технік, словника вітчизняної та світової музичної літератури, застосування прийому алюзій свідчить про визначення О. Козаренка як постмодерніста. Однак це питання в музикознавчій літературі, на нашу думку, є малодослідженим.

Метою статті є визначення характерних особливостей постмодернізму та їхнє втілення у творчості Олександра Козаренка.

Виклад основного матеріалу. Сучасне бачення постмодернізму як культурно-мистецького напрямку визначається через симбіоз різних типів художнього мислення: високого, елітарного, недоступного та простого, зрозумілого, доступного пересічному слухачу. Постмодерні форми мистецтва часто називають реакційною відповіддю на епоху модернізму [1]. Постмодернізм одночасно розглядається як особливий тип світобачення, який заснований на відмові від попередньо затверджених правил. Другий концепт передбачає розуміння постмодернізму як напрямку культури, що знайшов відображення у мистецтві, літературі. Він став відображенням переломного моменту, що передбачав зміщення елементів елітарної та масової культур [12]. У дослідженнях вітчизняних науковців ця тема постає особливо значущою у контексті прогнозування тенденцій розвитку українського суспільства щодо концепцій глобальних соціокультурних змін [15].

Митці, які творять з ідеями постмодерну, часто хочуть спростувати, дискредитувати матеріалізм і конформізм, які характерні для сучасної епохи. У своїй дисертації «Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку» О. Козаренко досліджує специфічний комплекс українського постмодернізму, зазначаючи його особливий шлях розвитку, відокремлений у хронологічній та культурній площині від західних течій. Автор зауважує, що такі умови становлення дали можливість утворити унікальні визначальні риси українського постмодернізму (посилене звернення до традицій, утворення «нової фольклорної хвилі» тощо) [6].

Серед основних рис музичного мистецтва епохи постмодернізму науковці визначають:

- 1) Еклектичність, полістилістичність, інтертекстуальність;

- 2) Посилання на відомі патерни, цитування;
- 3) Відмова від канонів, переосмислення вже відомих основ;
- 4) Нові композиторські техніки: алеаторика, сонорика, сонористика, пуантилізм [3, 10].

Звернення до попередніх культурних надбань демонструє важливий аспект організації музичної свідомості – інтертекстуальність. Через інформаційну перенасиченість на зламі ХХ та ХХІ століть, втілення нових теорій гіпертексту та музичної полістилістики постає особливо актуальним та вказує на відмінності між тим, що є основним змістом і його подальшою інтерпретацією [4].

Примітно, що саме тоді все більшої популярності набувають нові музичні техніки. Зокрема, алеаторика, що дозволяє надати більше свободи виконавцю, втілюється різними методами: жеребкуванням, визначеними числовими комбінаціями тощо. Роль композитора полягає в «організації» звукового номеру, який лише визначає правила, але не може вплинути на хід подій.

Ще однією рисою, яка притаманна музиці постмодернізму, є принцип сонористики, тобто використання виразних звукових елементів. До них належать як динамічно-гармонічні комплекси, наприклад, шуми, різновисотні тембри, кластери, також інструментальні звукові ефекти, такі, як гра на педалях, струнах, інших незадіяних у традиційній грі частинах.

У руслі постмодерну авторське прочитання присутнє у творчості О. Козаренка, як одного з найбільш знаних вітчизняних композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття. Н. Швець-Савицька акцентує, що визначені семантичні сенси в композиторській діяльності О. Козаренка, як «контрастний прийом у примірянні стильових масок, органічно вписуються в ситуацію сучасного постмодерну» [14, с. 362]. С. Павлишин також зазначає особливе звучання голосу митця, зауважуючи його полістилістичний та полідіяльний характер. Дослідниця знаходить виявлення інтонаційно-чуттєвого душевного романтизму композитора, який містить в собі традиції і західноєвропейських, й українських систем, його поглиблене ліричне відчуття. Через аудіальну форму О. Козаренко подає ретроспективу минулого, наділяючи музичну канву особливою емоційною значимістю. «Майже в усіх творах композитора проступає погляд ніби крізь серпанок, завуальований, із недомовленням» [11, с. 3]. «Панорама творчості О. Козаренка досить різномані-

тна: симфонії, інструментальні твори, хорова та вокальна музика. У них автор неофольклорні інтонації та бароково-джазові мотиви, синтезує елементи академічної музики та сучасних течій» [16, с. 61].

Як зазначає Ю. Чекан, генеральні риси творчості О. Козаренка вказують на його явно романтичну натуру. Дослідник вважає, що через емоційне трагічне відчуття світу, інтерес до внутрішнього «я», етнохарактерні прояви відображається вплив старої школи на композиторський виклад музичного полотна. Однак О. Козаренко вправно застосовує всі надбання 20 століття: авангардні прийоми алеаторики та сонористики, поєднання культурно-стильових рис – романтичних, фольклорних, модерних. «Така дистанційованість від моделі додає музиці Олександра Козаренка ще одного смислового обертону – іронічного відсторонення. А це вже – риса тільки нашого часу» [13, с. 15].

Подібне звернення до форм та змістів минулої доби проявляється в універсальності митця. Його троїста суб'єктність як композитора, виконавця та музикознавця зумовлює особливий симбіоз на межі 3 видів діяльності. Основні художні пріоритети О. Козаренка – музики епохи бароко, романтизму, творчість таких українських композиторів, як М. Лисенко, Л. Ревуцький, А. Кос-Анатольський, М. Скорик, В. Сильвестров [9]. Сам композитор визнає вплив зовнішніх факторів на власну творчість, але не через наслідування чужого прикладу, а як можливість пошуку нового сенсу в уже знайомих звучаннях. О. Козаренко філігранно інкорпорує традиції національного музично-семіотичного розвитку через акцентування на знаках, цифрах, символах тощо [5].

Зважаючи на вищевикладені особливості музики постмодерну, проаналізуємо творчість композитора на предмет використання притаманних цьому періоду технік та прийомів. Як зазначалось, однією із основних рис даної епохи є еkleктичність та полістилістичність. Особливий мікс жанрів та напрямів активно проявляється в авторському стилі О. Козаренка. Композитор може одночасно працювати над різними творами, використовуючи колишні напрацювання або ж знаходячи для них нове втілення. Міжжанровий перехід не є одномоментним, наступний етап у розвитку з'являється в попередніх, забезпечуючи певну еkleктичність. Особистість О. Козаренка як полідіяльного митця –

композитора, виконавця, музикознавця – лише підтверджує цей факт.

Через змішування стилів часто проступає не лише прикладний, технічний зміст, а й закодовані більш глибокі сенси. Наприклад, друга частина «Епістол» темброво вирізняється з-поміж інших. Автор використовує одразу чотири клавішних інструменти: челесту, клавесин, фортепіано та орган. Вибір кожного не є випадковим, а, навпаки, чітко усвідомлений та осмислений. Ці інструменти є втіленням різних епох, які є джерелом натхнення для О. Козаренка. Полістилістичність як прийом чітко видно у першій частині кантати для голосу й камерного оркестру «П'ять весільних ладкань з Покуття». Там народні мотиви троїстих музик яскраво поєднані з джазовими та рок-звучаннями.

О. Козаренко часто використовує текстові джерела для перетворення їх у аудіальну форму. Прикладом може слугувати вокальний цикл «Сім струн» Л. Українки. Кожен вірш визначений жанрово самою поетесою, однак композитор збагачує їх сучасними звучаннями, інтерпретуючи текст по-новому. Наприклад, у композиції «SOL (Соловейковий спів навесні)» присутній театралізований монолог, збагачений використанням Sprechstimme. Частина «DO (До тебе, Україно, наша бездоляная мати)», поєднує як елементи гімну, так і театралізованої особистої розповіді. Згадуючи про семантичні сенси, автор густо насичує ними свої композиції. Наприклад, заключний твір циклу завершується проведенням семи низхідних гамоподібних побудов, відображуючи закодований символізм семи струн та нот.

Ще однією особливістю постмодерністської музики є покликання на відомі патерни та цитування. О. Козаренко активно використовує ці прийоми в авторській манері. Музикознавиця С. Павлишин вважає, що «Чакона» композитора повинна мати присвяту Р. Вагнеру через активне посилення на німецького композитора. У п'ятій варіації «Чакони» звучить цитата – лейтмотив долі з «Перстня нібелунгів». Також тема з'являється й в одинадцятій, кульмінаційній, варіації. Там лейтмотив проводиться тричі у тромбонів.

Духовні твори, які посідають особливо значуще місце у всій творчій діяльності О. Козаренка, також є наслідком симбіозу непоєднаних на перший погляд речей. «Українська кафолічна

літургія» об'єднує традиційні звучання різних релігійних течій: православного, католицького, протестантського богослужіння, а разом з ними й риси світських інтонацій.

Щоб передати живі та знайомі слухачу звучання, композитори часто вдаються до прийому сонористики. Камерна кантата «П'єро мертвопетлює» є музичним вираженням ліричної поезії М. Семенка. Дотримуючись сенсової основи футуристичного першоджерела, О. Козаренко прагне передати звуковий фон галасливого міста через звукові ефекти: *шепіт соліста та вигуки музикантів, несподівані глісандо та трелі, сичання, шипіння*.

Висновки. Музичні композиції відомого українського композитора О. Козаренка є свідчен-

ням постмодерної сторінки у вітчизняній музиці кінця ХХ-початку ХХІ століть. Такі твори автора, як «П'ять весільних ладкань з Покуття», «Сім струн», «П'єро мертвопетлює» та інші характеризуються відмовою від усталених канонів, інтертекстуальністю, використанням прийомів алюзій, сонористики. Послуговуючись надбаннями минулих епох, поєднуючи їх з досягненнями музичного мистецтва сучасності, О. Козаренко створює самобутні зразки української музичної культури.

Перспективою подальших досліджень вважаємо аналіз духовної музики О. Козаренка, її традицій та новацій.

Список використаних джерел

1. Бондарь І. С. Категорія «Постмодернізм» у теорії та практиці мистецтва. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв № 1, 2015.
2. Вовкун В. В. Діалогічний потенціал українського авангарду. Культура і сучасність: Альманах, М-во освіти і науки України, Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2009. № 1. С. 44–49.
3. Гребенюк Т. В. Художня культура українського постмодернізму (на матеріалі сучасної прози). Навчальний посібник з курсу «Культурологія». Запоріжжя, 2007. 136 с.
4. Грібіненко Ю. О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2006.
5. Іванова С. Олександр Козаренко: розмова з ювіляром: інтерв'ю. 2013. <http://zbruc.eu/node/11971>
6. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку. [Докт.] 17.00.03 – музичне мистецтво. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001.
7. Коменда О. І. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець: монографія. Луцьк: Вежа, 2017. 252 с.
8. Коменда О. І. Жанрова панорама та періодизація творчої діяльності Олександра Козаренка. Бюлетень Київського національного університету культури та мистецтв. Серія «Музичне мистецтво», 2018. С. 146–152. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2018.153389>
9. Лань О. Олександр Козаренко: «На жаль, Львів мене не сприйняв. Можливо, я сам у цьому винен...». 2005. № 210 (4834)
10. Лук'янець В., Ратніков В. Постмодерн: переоцінка цінностей: зб. наук. праць. Вінниця : УНІВЕРСУМ, 2001. 14 с.
11. Павлишин С. Композитори-лірики. Музика, 1993. № 3. С. 3–4.
12. Пахльовська О. Ситуація постмодернізму в Україні: український постмодернізм як клонування без правил. Кіно. Театр. 2001. № 6. С. 2–12
13. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка. Музика, 1996. № 3. С. 3–15.
14. Швець-Савицька Н. У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип. 10. Musica humana : зб. ст. кафедри муз. україністики. Число 2. (Серія «Історія української музики». Вип. 13: дослідження). Львів, 2005. С. 360–365.
15. Шерстюк Н. В. Постмодерн як особлива ситуація в культурі. Київ, 2012. С. 5–6.
16. Mozghalova N., Novosadova A. Genre-style innovations in the oeuvre of modern Ukrainian composers. Baltic Journal of Legal and Social Sciences. 2022, (4), 56-63. <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-4-7>

References

1. Pavlyshyn S. Kompozytory-liryky [Composers-lyrics]. *Muzyka*, 1993. №3. S. 3-4 [in Ukrainian].
2. Ivanova S. Oleksandr Kozarenko: rozmova z yuviliarom: interv'iu [Oleksandr Kozarenko: conversation with the jubilee: interview]. 2013. (data zvernennia: 13. 05. 2023) [in Ukrainian]. <http://zbruc.eu/node/11971>
3. Lan O. Oleksandr Kozarenko: «Na zhal, Lviv mene ne spryniav. Mozhlyvo, ya sam u tsomu vynen...» [Oleksandr Kozarenko: "Unfortunately, Lviv did not accept me. Perhaps I myself am to blame for this..."]. *Vysoky zamok*, 2005. №210 (4834) [in Ukrainian].
4. Chekan Yu. Muzychnyi svit Oleksandra Kozarenka [The musical world of Oleksandr Kozarenko]. *Muzyka*, 1996. №3. S. 3, 15. [in Ukrainian].
5. Shvets-Savyska N. U sorokalittia kompozytora, p'ianista i muzykolooha Oleksandra Kozarenka [In the forties of the composer, pianist and musicologist Oleksandr Kozarenko]. *Naukovi zbirky LDMA im. M. Lysenka. Vyp. 10. Musica humana : zb. st. kafedry muz. ukrainistyky. Chyslo 2. (Seriiia «Istoriia ukrainskoi muzyky». - Vyp. 13: doslidzhennia)*. Lviv, 2005. C.360-365. [in Ukrainian].
6. Komenda O. I. Oleksandr Kozarenko – pianist, kompozytor, muzykoznavets : monohrafiia [Oleksandr Kozarenko – pianist, composer, musicologist: monograph]. Lutsk: Vezha, 2017. 252 s. [in Ukrainian].
7. Komenda O. I. Zhanrova panorama ta periodyzatsiia tvorchoi diialnosti Oleksandra Kozarenka [Genre panorama and periodization of Oleksandr Kozarenko's creative activity]. *Biuletyn Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury ta mystetstv. Seriiia «Muzychne mystetstvo»*, 2018. S. 146-152. [in Ukrainian].
8. Vovkun V. V. Dialohichniy potentsial ukrainskoho avanhardu [Dialogic potential of the Ukrainian avant-garde]. *Kultura i suchasnist: Almanakh, M-vo osvity i nauky Ukrainy, Derzh. akad. ker. kadriv kultury i mystetstv*. Kyiv, 2009. № 1. S. 44-49 [in Ukrainian].
9. Kozarenko O. V. Ukrainska natsionalna muzychna mova: heneza ta suchasni tendentsii rozvytku [Ukrainian national musical language: genesis and modern trends of development]. [Dokt.] 17.00.03 – muzychne mystetstvo. NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2001 [in Ukrainian].
10. V. Lukianets, V. Ratnikov Postmodern: pereotsinka tsinnosti [Postmodern: reevaluation of values]: zb. nauk. pr. vidp. red. Vinnytsia : UNIVERSUM, 2001.14 s. [in Ukrainian].
11. Sherstiuk N.V. Postmodern yak osoblyva sytuatsiia v kulturi [Postmodernity as a special situation in culture]. Kyiv, 2012. S. 5-6 [in Ukrainian].
12. Bondar I. S. Katehoriia «Postmodernizm» u teorii ta praktytsi mystetstva [The category «Postmodernism» in the theory and practice of art]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv № 1*, 2015 [in Ukrainian].
13. Hribinienko Yu.O. Muzychna polistylistyka u svitli teorii intertekstualnosti [Musical polystylistics in the light of the theory of intertextuality]: autoref.dys. ... kand. Mystetstvovnavstva: 17.00.03. Odesa, 2006 [in Ukrainian].
14. Hrebenuk T. V. Khudozhnia kultura ukrainskoho postmodernizmu (na materialy suchasnoi prozy) [Artistic culture of Ukrainian postmodernism (based on the material of modern prose)]. *Navchalnyi posibnyk z kursu «Kulturolohiia»*. - Zaporizhzhia, 2007. 136 s. [in Ukrainian].
15. Pakhlovska O. Sytuatsiia postmodernizmu v Ukraini: ukrainskyi postmodernizm yak klonuvannia bez pravyl [The situation of postmodernism in Ukraine: Ukrainian postmodernism as cloning without rules]. *Kino. Teatr*. 2001. № 6. S. 2-12 [in Ukrainian].
16. Mozhgalova N., Novosadova A. Genre-style innovations in the oeuvre of modern Ukrainian composers. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. 2022, (4), 56-63. <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-4-7>

Про авторів

Анна Новосадова, аспірантка, викладач, e-mail: ann_martinyuk97@ukr.net

Наталія Задача, здобувач СВО «Магістр», e-mail: nataliia.zadachyna@gmail.com

About the Authors



Anna Novosadova, postgraduate student, e-mail: ann_martinyuk97@ukr.net

Nataliia Zadachyna, Master's degree student, e-mail: nataliia.zadachyna@gmail.com

УДК 373.3.015.311:783

[https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023\(1\)-10](https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023(1)-10)

Роль духовної музики у творчості українських композиторів

Тетяна Грінченко  та Ольга Клітинська 

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Анотація

У статті досліджується роль духовної музики у творчості українських композиторів та її вплив на розвиток музичної культури України. Розкрито сутність поняття «духовна музика», висвітлено різні підходи сучасних науковців до його визначення. Розглянуто духовну хорову спадщину видатних українських композиторів в контексті їхньої уваги до релігійних текстів.

Музика завжди відігравала важливу роль у формуванні національної самосвідомості та вираженні духовних цінностей народу. Україна, яка має багатовікову історію та глибокі культурні традиції, багата на видатних композиторів, творчість яких має яскраво виражену духовну складову. Духовна музика українських композиторів – це скарбниця національної культури та невичерпне джерело натхнення для виконавців і слухачів.

У статті доведено, що роль духовної музики в творчості українських композиторів є невід'ємною частиною культурного доробку України з часів давнини по нинішній час. Ретроспективно розглянуто еволюцію розвитку українського музичного мистецтва в жанрі духовної музики від М. Березовського і А. Веделя до сучасних творців музики даного жанру: Л. Дичко, В. Степурка, В. Сильвестрова та інших. Нові можливості жанр духовної музики отримав у виконанні сучасних хорових колективів, таких як академічний камерний хор «Київ» під орудою М. Гобдича. У статті оглядово досліджується творчість цього славетного колективу.

Українські композитори продовжують розвивати духовну музику, адаптують її до сучасних тенденцій та вимог, поєднують традиційні елементи з експериментальним звучанням та цікавим інструментальним супроводом, що створює нові можливості для вираження музичного духовного змісту. У висновку автори схиляються до думки, що творчість українських композиторів в жанрі духовної музики є безцінним скарбом, який необхідно підтримувати і розвивати як в Україні, так і за її межами.

Ключові слова: духовна музика, українські композитори, музична культура

The role of sacred music in the creativity of Ukrainian composers

Tetiana Hrinchenko  and Olha Klitynska 

Vinnitsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University Vinnitsia, Ukraine

Abstract

The article is devoted to consideration of the role of spiritual music in the work of Ukrainian composers and its influence on the development of musical culture in Ukraine. The essence of the concept of «sacred music» is revealed, various approaches of modern scientists to its definition are highlighted.

The purpose of the article is to consider the role of spiritual music in the work of Ukrainian composers and its influence on the development of musical culture in Ukraine.

There are several approaches to understanding the meaning of the concept of «sacred music»: is considered church music and is a mandatory part of Orthodox worship; as a means of cognition, a certain type of social and informational system that fulfills the polyfunctional nature of intersubjective interaction that forms the «artistic environment» of this system, as well as the personal qualities of a person that encourage him to know and develop his creative potential, giving priority to universal and artistic values. Despite different positions regarding the definition of the concept of «sacred music», researchers saw in it a significant potential for the education of the individual and his values. Turning to spiritual music, which is an asset and part of the people's culture, is necessary for the preservation of national traditions of moral and aesthetic education.

Spiritual works influence the formation of national identity, encourage reflection on important life issues, and give depth and meaning to the musical world. The creativity of Ukrainian composers dedicated to spiritual music is a priceless treasure that must be supported and promoted both within Ukraine and beyond. It deserves proper recognition and dissemination to inspire and strengthen the spirituality of people around the world.

Keywords: sacred music, Ukrainian composers, musical culture

Постановка наукової проблеми. Процес приєднання України до європейської та світової спільноти висуває вимоги до зміни соціально-економічної ситуації в Україні, розбудови стилю мислення та розвитку особистості на основі демократії, що потребує розуміння ролі педагогічної культури та культуротворчий вплив на підростаюче покоління. Освіта завжди була тією частиною духовної культури суспільства, в якій виховувалась людина із прагненням до творчої самореалізації, почуттям професійної відповідальності, діалектичним мисленням, умінням цінувати духовне багатство, прагненням до естетичного збагачення світу.

Однак зрозуміло, що сьогодні соціально-економічне та духовне життя країни характеризується яскраво вираженим культурним дисбалансом, що не сприяє гармонійному розвитку суспільства і особливо педагогічно-освітньої системи. Музика завжди відігравала важливу роль у фор-

муванні національної ідентичності та вираженні духовних цінностей народу. Україна, яка має багатотисялітню історію та глибокі культурні традиції, також багата на видатних композиторів, чії твори мають сильну духовну складову. Духовна музика українських композиторів є скарбницею національної культури та невичерпним джерелом натхнення для виконавців і слухачів. Вона має важливе значення як у формуванні національної ідентичності, так і в розвитку музичної культури України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед різних видів та жанрів мистецтва духовна музика є невід'ємною частиною національної культури України. Вона займає особливе місце в житті людини та вивчається вченими, педагогами та мистецтвознавцями (Н. Александрова, А. Болгарський, І. Власенко, О. Демченко, А. Лебедева-Ємеліна, О. Мельник, О. Самойленко, М. Трубіна та ін.).

Українська духовна музика займає особливе місце в царині світової музичної класики. Вона знаходить своїх виконавців та шанувальників по всьому світу, спонукаючи до вивчення духовної культури та музичної спадщини таких українських композиторів, як М. Дилецький, М. Березовський, А. Ведель, Д. Бортнянський, С. Воробкевич, М. Леонтович, К. Стеценко, М. Лисенко, Л. Дичко, Є. Станкович, М. Скорик, В. Степурко, Г. Гаврилець, М. Гобдич, В., Сильвестров та ін. Найвидатніші твори цих композиторів були написані в жанрі духовної музики.

Мета статті – розглянути роль духовної музики у творчості українських композиторів та її вплив на розвиток музичної культури в Україні.

Виклад основного матеріалу. Впродовж століть духовна музика здійснює вагомий вплив на розвиток музичної культури України. Вона допомагає зберігати традиції та історію народу, сприяє розумінню та сприйняттю глибоких духовних цінностей. Це не лише форма вираження віри, а й спосіб об'єднати людей, створити музичну спільноту, яка сповідує схожі духовні цінності.

Про виховний вплив духовної музики з давніх-давен писали у філософській, психолого-педагогічній літературі, а також у церковних книгах, підкреслюючи шляхетну місію у вихованні різних сфер особистості, особливо морально-естетичного характеру.

Для розуміння змісту поняття «духовна музика» існує кілька підходів: духовну музику розглядають як церковну і вона є обов'язковою частиною православного богослужіння. М. Станкевич, М. Маріо, І. Григорчук, Л. Москальова, Л. Радковська та ін. духовну й церковну музику ототожнюють як синонімічні поняття. Так, М. Маріо розглядає її як високопрофесійний церковний хоровий спів культового призначення, що має теологічний зміст, характеризується єдністю слів і мелодії, освітньо-виховними впливами на особистість: єдність морально-патріотичного змісту піснеспівів та їх емоційно-естетичної мелодики, що забезпечує моральне, естетичне, громадянсько-патріотичне виховання й сприяє психофізіологічному, емоційному, інтелектуальному та фізичному розвитку дітей [5, с. 13]. І. Григорчук визначає духовну музику як вид музичної культури, що виражає релігійну свідомість, є невід'ємною частиною культового обряду, що полягає у співвіднесенні певного релігійного змісту з відповідними музичними форма-

ми або виявляє душевний стан композитора відносно до Божественного [2]. Разом з тим, Л. Москальова вважає українською духовною музикою ту, що була запозичена від візантійського священного першоджерела. Учена робить висновок про те, що «поняття «церковна» та «релігійна» музика виступають як синонімічні, оскільки подібні музичні твори написані на тексти релігійного характеру. Тому правомірним є твердження, що «належність музики до сакрального (духовного), релігійного, церковного мистецтва визначається лише смисловим змістом даних категорій» [6, с. 10]. Дослідник Л. Радковська у своїх дослідженнях використовує православну духовну хорову музику, яку виконують а сарелла. Визначає її як музику культового призначення, що має теологічний зміст та характеризується морально-виховним впливом на особистість [8].

Л. Остапенко розглядає духовну музику як засіб пізнання, певний тип соціально-інформаційної системи, що виконує поліфункціональний характер міжсуб'єктної взаємодії, що формує «художнє середовище» цієї системи, а також особисті якості людини, що спонукають її до пізнання та розвитку свого творчого потенціалу, віддаючи пріоритет загальнолюдським та художнім цінностям [7].

Незважаючи на різні позиції щодо визначення поняття «духовна музика», дослідники вбачали в ній значний потенціал для виховання особистості та її цінностей. Звернення до духовної музики, яка є надбанням і частиною культури народу, необхідне для збереження національних традицій морально-естетичного виховання.

Нам близька позиція вчених, які розглядають духовну музику як унікальне явище в культурі, яке потрібно розглядати комплексно з різними видами християнського мистецтва, але ми орієнтуємось на такий вид, як музика (спів).

Духовна музика в Україні має довгу історію, що сягає давніх часів Київської Русі. Перші записи про духовні музичні композиції з'явилися в середині XI століття, а пізніше розвиток цієї галузі сприяв заснуванню шкіл козацької музики та патріаршої капели в Києво-Могилянській академії.

Найвидатнішим українським музикантом 17 століття, який залишив у своїй творчій спадщині відомі зразки партесного концерту, був Микола Дилецький. В історії української культури залишилися його композиції – це, першочергово, церковні твори для хору, серед них найбільш ві-

домим є «Воскресенський канон». Це найяскравіший приклад майстерності хорового письма в жанрі партесного концерту. В цьому творі автор досягнув вершин композиторської техніки стилю бароко, з його урочистісно виражальними ефектами, динамічністю композиції й декоративною пишністю. Цей твір – унікальне явище в жанрі партесного концерту в Україні XVII – першої половини XVIII століття.

У XVIII столітті значний внесок у розвиток духовної української музики здійснив Максим Березовський. Його церковні композиції «Херувимські», духовні концерти «Бог ста в сонмі богів» та «Хваліте Господа» глибоко шануються поціновувачами хорового співу як в Україні, так і за кордоном. Одним із найвідоміших духовних концертів композитора є концерт № 15 «Придіте, воспоєм». Завершує «золоту добу» української музики XVIII ст. Артем Ведель. Його концерт «Доколе, Господи» належить до київського періоду творчості й написаний між 1794 і 1796 р.р. В його основі лежить Давидовий псалом, котрий співався під час Богоявлення.

Українські композитори завжди прагнули відтворення в музиці душі та духовності українського народу. Один із найвідоміших українських композиторів, Микола Леонтович, написав колядку «Щедрик», яка стала символом українського Різдва та духовного звучання святкових мелодій [4, с. 18]. Глибинні витoki духовно-культурних традицій роду Леонтовичів сягають початку XVII століття. Саме цим пояснюють ранній інтерес композитора до духовної музики, адже він зростав в атмосфері релігійної обрядовості, церковного пісенспіву та багатого фольклорного середовища. Микола Леонтович генетично успадкував музичну обдарованість та прагнення до творчості в царині світської та церковної професійної музики.

Завдяки дослідницькій роботі кандидата мистецтвознавства Вінницького педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, професора Анатолія Завальнюка, ми отримали доступ до секретів творчості та педагогічних розробок видатного композитора. Зокрема, до таких його духовно-хорових творів, як старовинні пісенспіви, колядки, псалми та канти, хірувимські пісні та «Літургія Іоанна Златоустого». У цих творах М. Леонтович демонструє мелодійну спорідненість народного мелосу з високопрофесійними авторськими оригінальними, поліфонічними, духовними творами. У всіх видах церковного

пісенспіву композитор проявив себе як неперевершений майстер жанру, продемонстрував свою громадянську відданість національній духовній музиці. Духовні твори, створені М. Леонтовичем, вирізняються високим рівнем досконалості, залишаються взірцем для наступних композиторів у написанні української духовної музики [3].

Не можна не згадати про Миколу Лисенка, який також здійснив значний внесок у розвиток духовної музики України. Його твори вражали своєю мелодійністю та глибокою чуттєвістю, втіленням у музичному мистецтві духовного світу українського народу. Твір М. Лисенка «Боже великий, єдиний» став духовним гімном українців усього світу.

Інтерес до духовної музики в Україні значно поглибився у 1990-і роки, після здобуття Україною незалежності і поширення творів релігійного змісту. Першою після великої перерви вагомою працею в цьому жанрі стала «Літургія» Лесі Дичко (1989, 1990). В цілому, твори композиторки є відображенням глибокої релігійності та духовності українського народу. Надалі до жанру духовної музики звертались такі композитори як Є. Станкович, М. Скорик, В. Степурко, Г. Гаврилець, пізніше – В. Сильвестров. Значний внесок у відродження та популяризацію української духовної музики здійснив організатор фестивалю «Золотоверхий Київ» Микола Гобдич. Він є засновником хорового колективу «Київ», якому ми завдячуємо за первісне виконання багатьох творів української духовної музики. Саме хором «Київ» були озвучені «Давидові псалми» В. Степурка та «Присвяти» В. Сильвестрова. «Перед слухачами постали філософсько-споглядальний Сковорода, романтичний Ведель, «мелодійний» Которович і наостанок – делікатно-вибагливий граціозний Моцарт – усі мініатюри надзвичайно цікаві, промовисті, «зібрані» у міні-диптихи завдяки прославленим «Алілуя» після кожного «портрету». Муніципальний академічний камерний хор «Київ» був заснований у 1990 році. Головним завданням цього, вже славетного, хорового колективу є відродження історії української духовної музики, виконання величезного пласту унікальних церковно-музичних творів, починаючи з XII століття. В репертуарі хору музика видатних українських композиторів: М. Дилецького, І. Домарацького, М. Березовського, Д. Бортянського, А. Веделя, М. Вербицького, М. Лисенка, Б. Лятошинського, В. Сильвестрова, М. Ско-

рика, Є. Станковича), а також зарубіжних авторів: К. Монтеверді, Й. С. Баха, В. А. Моцарта, А. Брукнера, М. Равеля, Ф. Пуленка, А. Онеггера, К. Пендерецького, твори середньовіччя, бароко, класицизму, романтизму та сучасності. Хор є учасником багатьох конкурсів і фестивалів, багаторазовим володарем Гран-прі. Для нашого дослідження важливим є створення на базі колективу «Бібліотеки хору «Київ» – цілої серії нотних видань національних хорових партитур від середньовіччя і до сучасності. Каталог налічує понад двісті найменувань, серед яких дванадцять нотних збірок повних зібрань творів українських композиторів, виданих вперше [1].

Великою популярністю нині користується духовна музика В. Сильвестрова, вона має настільки великий міжнародний резонанс, що одна з найвідоміших міжнародних компаній звукозапису та світового розповсюдження КД ЕМС Records готує до випуску вже другий диск під назвою «Духовні твори» В. Сильвестрова [1].

Українські композитори продовжують розвивати духовну музику, адаптують її до сучасних тенденцій та вимог, поєднують традиційні елементи з експериментальним звучанням та цікавим інструментальним оформленням, що дає нові можливості для вираження музичного духовного змісту.

Духовна музика українських композиторів викликає почуття величчя, святості та піднесеності. Її мелодії, гармонії та тексти здатні заглибити слухача у світ духовних переживань та роздумів. Вона створює атмосферу спокою, внутрішнього злагодження та спонукає до роздумів над важливими життєвими проблемами.

Окрім того, духовна музика відіграє важливе значення у розвитку музичної освіти та творчого потенціалу молодих музикантів. Вона спонукає до вивчення української музичної спадщини, формує емоційну й моральну сферу особистості, збагачує музичну палітру та виховує вміння і спонукає до прагнення виконувати класичну музику на високому професійному рівні.

Однією з основних рис української духовної музики є використання української мови. Тексти пісень, молитов та кантат наповнені поетичністю та глибоким змістом. Вони відображають релігійні переконання, патріотизм, любов до рідної землі та народу. Через музику вони стають ще більш доступними та зближують слухачів, незалежно від мовних та культурних розбіжностей. Важливо зазначити, що духовна музика

українських композиторів не обмежується лише християнською тематикою. Вона охоплює широкий спектр релігійних вірувань і духовних практик, включаючи православ'я, католицизм, іслам, юдаїзм та інші. Це свідчить про різноманітність духовних традицій та культур, які існують в Україні.

У процесі створення духовної музики композитори використовують різноманітні музичні форми, гармонію, мелодію та ритм, що сприяє розширенню творчого потенціалу інших музичних жанрів. Вплив духовної музики на розвиток музичної культури проявляється в появі нових технік композиції, звукових ефектів та музичних інструментів.

Духовна музика українських композиторів відіграє важливу роль у зміцненні єдності та солідарності українського народу. Вона є символом єднання під час складних періодів історії та політичних змін, спонукає до саморефлексії, спільної молитви та вселяє віру у краще майбутнє.

Загалом, духовна музика українських композиторів є скарбницею національної культури та важливим елементом формування ідентичності українського народу. Вона містить у собі духовні цінності, емоції та почуття, мову музики, яка є джерелом натхнення музикантів та потужного зв'язку між людьми різних культур і вірувань. Духовна музика українських композиторів є мостом, що з'єднує наше минуле з сучасністю.

Висновки. Роль духовної музики у творчості українських композиторів є невід'ємною частиною культурного доробку України. Вона відтворює душу та духовність українського народу, передає його спадщину та історію, відображає віру та емоції через мову музики, що є всесвітньою. Вона підноситься над національними та культурними бар'єрами, спонукаючи нас до об'єднання та спільного сприйняття краси. Духовні твори впливають на формування національної ідентичності, спонукають до роздумів над важливими життєвими питаннями та надають музичному світові глибину та сенс.

Отже, творчість українських композиторів в жанрі духовної музики, є безцінним скарбом, який треба підтримувати та пропагувати як в Україні, так і за її межами. Вона заслуговує на належне визнання та поширення, оскільки надихає й зміцнює духовність людей по всьому світу. Ця музика є символом нашої духовності, віри і єдності.

Список використаних джерел

1. Микол Гобдич. Духовна музика Валентина Сильвестрова: [Електронний ресурс]. <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/15f9334d-637a-4299-861e-2074c0ae3153/content>
2. Григорук І. С. Формування морально-ціннісного відношення до духовної музики в процесі підготовки вчителів музики (на матеріалі православної християнської традиції): Автореф. дис. канд. пед. наук. Київ, 1998. 16 с.
3. Завальнюк А. Ф. Духовні твори М. Д. Леонтовича Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Історія. Випуск 26. 2018 С. 34-39. <https://doi.org/10.31652/2411-2143-2018-26-34-39>
4. Кізян О. І. Микола Леонтович – славетний український композитор: біобібліогр. покажч. упр. культури і мистецтв Вінниця. облдержадмін. Вінниця, 2017. 412 с.
5. Маріо М. Д. Виховання молоді засобами православної духовної музики у закладах освіти України (кін. ХХ ст. – поч. ХХІ ст.): Дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2000. 238 с.
6. Москальова Л. Ю. Моральне виховання особистості майбутнього вчителя музики і художньої культури засобами українського сакрального хорового мистецтва : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук. – Київ. 2004. – 21 с.
7. Остапенко Л. В. Розвиток творчих якостей у студентів-хормейстерів засобами української хорової музики: дис. ... канд. пед. наук. Київ, 1999. 162 с.
8. Радковська Л. Формування музичного сприйняття студентів вищих мистецьких закладів засобами духовної музики: дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2006. 263 с.

References

1. Mykol Hobdych. Dukhovna muzyka Valentyna Sylvestrova [Sacred music by Valentin Silvestrov]. <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/15f9334d-637a-4299-861e-2074c0ae3153/content>
2. Hryhorchuk I. S. Formuvannia moralno-tsinisnoho vidnoshennia do dukhovnoi muzyky v protsesi pidhotovky vchyteliv muzyky (na materialii pravoslavnoi khrystyianskoi tradytsii): Avtoref. dys. ...kand. ped. Nauk. Kyiv. 1998. 16 s. [in Ukrainian].
3. Zavalniuk A. F. Dukhovni tvory M.D. Leontovycha Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Serii: Istoriia. Vypusk 26. 2018 pp. 34-39 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31652/2411-2143-2018-26-34-39>
4. Kizian O. I. Mykola Leontovych – slavetnyi ukrainskyi kompozytor: biobibliohr. pokazhch. Upr. kultury i mystetstv Vinnyts. oblдержадмін. Vinnytsia, 2017. 412 s. [in Ukrainian].
5. Mario M. D. Vykhovannia molodi zasobamy pravoslavnoi dukhovnoi muzyky u zakladakh osvity Ukrainy (kinets KhIKh – poch. KhKh st.): dys. ... kand. ped nauk. Poltava, 2000. 238 s. [in Ukrainian].
6. Moskalova L. Yu. Moralne vykhovannia osobystosti maibutnoho vchytelia muzyky i khudozhnoi kultury zasobamy ukrainskoho sakralnoho khorovoho mystetstva: avtoref. dys. ... na zdobuttia nauk. stup. kand. ped. nauk. Kyiv. 2004. 21 s. [in Ukrainian].
7. Ostapenko L. V. Rozvytok tvorchykh yakosteï u studentiv-khormeisteriv zasobamy ukrain-skoi khorovoi muzyky: dys. kand. ped. nauk. Kyiv, 1999. 162 s. [in Ukrainian].
8. Radkovska L. Formuvannia muzychnoho spryiniattia studentiv vyshchykh mystetskykh zakladiv zasobamy dukhovnoi muzyky: dys. kand. ped. nauk: 13.00.02 / Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv. Kyiv, 2006. 263 s. [in Ukrainian].

Про авторів

Тетяна Грінченко, кандидат педагогічних наук, доцент, e-mail: tatyana_grinchenko@ukr.net

Ольга Клітинська, здобувач СВО «Магістр», e-mail: klitinskaya.o@gmail.com

About the Authors

Tetiana Hrinchenko, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, e-mail: tatyana_grinchenko@ukr.net

Olha Klitynska, Master's degree student, e-mail: klitinskaya.o@gmail.com