

РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТИКА»

# МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ТА РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Випуск 2, 2024



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2024

## УДК 78:378.1

### Головний редактор:

**Сверлюк Ярослав Васильович**, доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту мистецтв, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

### Члени редакційної колегії:

**Буцяк Вікторія Іванівна**, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри гри на музичних інструментах, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

**Джус Оксана Володимирівна**, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри професійної освіти та інноваційних технологій, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна

**Клепар Марія Василівна**, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри педагогіки початкової освіти, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна

**Крижановська Тетяна Ігорівна**, кандидат педагогічних наук, доцент, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

**Крусь Оксана Петрівна**, кандидат педагогічних наук, доцент, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

**Лупаренко Світлана Євгенівна**, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри освітології та інноваційної педагогіки, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, Україна

**Обух Людмила Василівна**, доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва, ЗВО «Університет Короля Данила», Україна

**Потапчук Тетяна Володимирівна**, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри теорії та методики дошкільної і спеціальної освіти, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна

**Прокопчук Вікторія Ігорівна**, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри гри на музичних інструментах, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

**Цюлюпа Наталія Леонідівна**, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри естрадної музики, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

**Реда Яціне (Reda Jacynė)**, доктор соціальних наук (освіта), доцент, Університет Клайпеди (Klaipėda University), Литва

Засновано у 2022 році. Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 1742 від 23.05.2024 року.

Мови розповсюдження: українська, англійська, польська, німецька, французька, італійська, литовська, іспанська, болгарська.

Періодичність видання: 6 разів на рік.

Затверджено до друку та поширення через мережу інтернет відповідно до рішення Вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол від 26.09.2024 р. № 9).

Матеріали друкуються мовою оригіналу. Відповідальність за добір і викладення фактів несуть автори. Редакція не завжди поділяє точку зору авторів публікацій.

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

Офіційний сайт видання:  
<https://journals.rshu.rivne.ua/index.php/art>

---

**ЗМІСТ**

<i>Водяний А. О.</i> ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ УЧНІВ ДМШ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ПО КЛАСУ ГІТАРИ.....	5
<i>Гринишин М. В., Іваненко О. А.</i> ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ.....	11
<i>Клепар М. В., Чінчой О. О.</i> ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ШКОЛЯРІВ ЯК ОBOB'ЯЗКОВА ОСВІТНЯ ЦІЛЬ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ .....	16
<i>Мазур Д. В.</i> ПРИНЦИПИ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОЇ РЕФЛЕКСІЇ МАЙБУТНІХ КЕРІВНИКІВ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ.....	21
<i>Потапчук Т. В., Шеретюк Ю. В.</i> ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	27
<i>Сверлюк Я. В., Сверлюк Л. І.</i> ПЕДАГОГІЧНІ ВИМІРИ ГУМАНІЗАЦІЇ ВЗАЄМИН У ДИТЯЧОМУ ХОРОВОМУ КОЛЕКТИВІ.....	33
<i>Тарчинська Ю. Г., Ващук К. О.</i> ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ ФОРТЕПАННОЇ СПАДЩИНИ ВІКТОРА КОСЕНКА.....	39
<i>Харитон І. М., Івченко Г. А.</i> КОМПОЗИЦІЙНЕ УЛАШТУВАННЯ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНСЬКОЇ ПРАВОСЛАВНОЇ ТРАДИЦІЇ.....	45
<i>Цюлюпа Н. Л., Хомич І. І.</i> ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО ФОРТЕПАННОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ.....	52
<i>Димченко С. С.</i> ТЕХНІКА ВИКОНАННЯ СУЧАСНИХ ПРИЙОМІВ ГРИ МІХОМ (РИКОШЕТ) ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ БАЯНІСТА.....	57

---

---

**CONTENTS**

<i>Vodiani A.</i> FORMATION OF MUSICAL INTELLIGENCE OF CHILDREN'S MUSIC SCHOOL STUDENTS IN THE GUITAR CLASS.....	5
<i>Hrynyshyn M., Ivanenko O.</i> PECULIARITIES OF ORGANIZING PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE BACHELORS OF PERFORMING ARTS IN DISTANCE LEARNING.....	11
<i>Klepar M., Chinchoi O.</i> FORMATION OF EMOTIONAL INTELLIGENCE IN SCHOOL STUDENTS AS A MANDATORY EDUCATIONAL GOAL OF THE NEW UKRAINIAN SCHOOL.....	16
<i>Mazur D.</i> PRINCIPLES OF PROFESSIONAL REFLECTION DEVELOPMENT OF FUTURE LEADERS OF INSTRUMENTAL ENSEMBLES IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL TRAINING.....	21
<i>Potapchuk T., Sheretiuk Yu.</i> FORMATION OF CREATIVE INDIVIDUALITY GETTING HIGHER EDUCATION THROUGH CHOREOGRAPHIC ARTS.....	27
<i>Sverliuk Ya., Sverliuk L.</i> PEDAGOGICAL DIMENSIONS OF HUMANIZATION RELATIONSHIPS IN THE CHILDREN'S CHOIR.....	33
<i>Tarchynska Yu., Vashchuk K.</i> THE PEDAGOGICAL ASPECT OF THE PIANO HERITAGE OF VIKTOR KOSENKO.....	39
<i>Kharyton I., Ivchenko G.</i> COMPOSITION ARRANGEMENT OF THE MUSICAL AND AESTHETIC SPACE OF THE UKRAINIAN ORTHODOX TRADITION.....	45
<i>Tsiuliupa N., Khomych I.</i> HISTORICAL ASPECTS OF THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF NATIONAL PIANO PERFORMANCE IN UKRAINE.....	52
<i>Dymchenko S.</i> TECHNIQUE OF PERFORMING MODERN TECHNIQUES OF PLAYING WITH THE BLOW (RICOCHET) AS A MEANS OF DEVELOPING THE PERFORMING SKILLS OF THE ACCORDIONIST.....	57

---

УДК 78.07:159.925

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-2-1>

## ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ УЧНІВ ДМШ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ПО КЛАСУ ГІТАРИ

**Водяний Артем Олександрович**

магістр музичного мистецтва,

викладач по класу гітари

Дитячої музичної школи № 1 імені М. В. Лисенка

ORCID ID: 0009-0005-7526-7724

e-mail: ssoeh@ukr.net

*Роль музичного інтелекту в розвитку людини важко переоцінити, саме тому в даній статті процес навчання в дитячій музичній школі по класу гітари розглядається з точки зору підпорядкування основній ідеї – практичному формуванню в учнів музичного інтелекту.*

*В статті висвітлено шляхи становлення понять «інтелекту» та «музичного інтелекту», згідно з теорією множинних інтелектів Г. Гарднера; конкретизовані музичний зміст та структура музичного інтелекту, розглянуто його функціонування; досліджено вплив музичного інтелекту на інші інтелекти; зроблена спроба дати визначення музичного інтелекту як інтерактивної системи музичних здібностей людини.*

*Акцентовано увагу на тому, що заняття в ДМШ по спеціальності (по інструменту) можна віднести до індивідуально-центричної освіти. На цих заняттях вчитель має можливість максимально позитивно впливати на організацію і корегування результату процесу навчання, враховуючи індивідуальні особливості кожного учня.*

*Основою процесу формування музичного інтелекту є розвиток музичного слуху, відчуття ритму та музичної пам'яті учня, що потребує системного підходу. Персональний вплив вчителя повинен бути захоплювальним, базуватися на спільній взаємодії при вирішенні конкретних завдань в творчій атмосфері. В даній роботі проаналізовані індивідуальні заняття з класичної гітари з врахуванням особливостей цього інструменту.*

*В статті звернено увагу на вихованні в учнів культури музичного сприймання, розуміння музичних стилів і задуму автора. Це досягається, зокрема, відповідним підбором репертуару з врахуванням технічних та емоційно-психологічних можливостей учня. Музичний інтелект особистості є основою процесу сприймання музики. Музика – це «грунт», на якому може зростати духовне, творче єство учня. Слухаючи та виконуючи музичні твори, дитина набуває нових знань та уявлень про світ.*

*Отже, становлення і розвиток музичного інтелекту особистості як її творчого потенціалу – одне з основних завдань музичного навчання та виховання.*

*Пропонована стаття стимулює вибір навчання в музичній школі та звертає увагу педагогів на розглянуті проблеми.*

**Ключові слова:** інтелект, теорія множинних інтелектів, музичний інтелект, музичні здібності, формування музичного інтелекту, дитяча музична школа.

## FORMATION OF MUSICAL INTELLIGENCE OF CHILDREN'S MUSIC SCHOOL STUDENTS IN THE GUITAR CLASS

**Artem Vodiany**

Children's music school №1 named after M. Lysenko

*The role of musical intelligence in human development is difficult to overestimate, that is why in this article the process of learning in a children's music school in the guitar class is considered from the point of view of subordination to the main idea – the practical formation of musical intelligence in students.*

*The article highlights the ways of formation of the concepts of "intelligence" and "musical intelligence", according to the theory of multiple intelligences of H. Gardner; the musical content and structure of musical intelligence are specified, its functioning is considered; the influence of musical intelligence on other intelligences was investigated; an attempt is made to define musical intelligence as an interactive system of human musical abilities.*

*Attention is focused on the fact that classes at the DMSH in the specialty (on the instrument) can be attributed to individual-centric education. In these classes, the teacher has the opportunity to positively*

*influence the organization and adjustment of the learning process, taking into account the individual characteristics of each student.*

*The basis of the process of forming musical intelligence is the development of musical hearing, a sense of rhythm and musical memory of the student, which requires a systematic approach. The personal influence of the teacher should be encouraging, based on joint interaction when solving specific tasks in a creative atmosphere.*

*In this work, individual lessons on the classical guitar are analyzed, taking into account the features of this instrument.*

*The article draws attention to the education of students in the culture of musical perception, understanding of musical styles and the author's idea. This is achieved, in particular, by the appropriate selection of the repertoire, taking into account the technical and emotional and psychological capabilities of the student. The musical intelligence of an individual is the basis of the process of music perception.*

*Music is the "soil" on which a student's spiritual, creative being can grow. By listening to and performing musical works, the child acquires new knowledge and ideas about the world.*

*Therefore, the formation and development of a person's musical intelligence as his creative potential is one of the main tasks of musical education and upbringing.*

*The proposed article stimulates the choice of studying in a music school and draws the attention of teachers to the problems under consideration.*

**Key words:** *intelligence, theory of multiple intelligences, musical intelligence, musical abilities, formation of musical intelligence, children's music school.*

**Постановка проблеми.** В останні роки в усьому світі зростає популярність особистісно зорієнтованого навчання, індивідуально-центричної освіти як «школи майбутнього» (Гарднер, 2004, с. 73–82), яка передбачає вивчення та подальший розвиток інтелектуального профілю особистості для досягнення максимального освітнього ефекту в кожному конкретному випадку.

Поява теорії множинного інтелекту американського психолога Говарда Гарднера (Gardner, 1983), як нової світоглядної системи інтелектуального розвитку людини, дає можливість означити музичний інтелект як автономний об'єкт дослідження, зокрема, встановити його музичний зміст, структуру та особливості функціонування. В інтелектуальному розвитку особистості, в складному процесі взаємозв'язків її інтелектів саме музичний інтелект відіграє особливу роль.

У зв'язку з цим, окремої уваги і вивчення потребують питання формування музичного інтелекту на практиці під час навчання учнів в дитячій музичній школі, зокрема в процесі опанування інструменту гітара.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретико-методологічною основою статті є сучасні наукові дослідження про інтелект особистості (Г. Гарднер, Л. В. Засекіна, Е. Л. Носенко, Н. В. Коврига та ін.), про нові підходи в організації освіти в контексті теорії множинного інтелекту (Г. Гарднер, М. Г. Гусак, та ін.), наукові дослідження в галузі музичної психології (О. Я. Ростовський, О. О. Ільченко, Я. В. Сверлюк, В. Волощук, І. Волощук, В. Шепотько та ін.), про музичну освіту школярів (О. Я. Ростовський, О. П. Щолокова, О. О. Гумінська та ін.), про методичні аспекти формування і розвитку музичних здібностей (О. Я. Ростовський), про принципи та педаго-

гічні умови навчання мистецтва (Г. М. Падалка, В. Д. Шульгіна та ін.).

Дослідження інтелекту людини залежать від розвитку галузей науки, пов'язаних з вивченням її розумової діяльності, тому, з часом, змінюються підходи і уточнюються визначення.

**Мета статті** – проаналізувати процес виокремлення категорії музичного інтелекту в історичному контексті розвитку наукових досліджень про інтелект людини; дослідити структуру, музичний зміст, особливості функціонування музичного інтелекту, зокрема, його зв'язки з іншими інтелектами особистості; розглянути процес навчання учнів в дитячій музичній школі по класу гітари з позиції формування музичного інтелекту.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Поняття «інтелект» (intelligence) ввів англійський вчений Ф. Гальтон вкінці 19 століття, спираючись на наукові праці Ч. Дарвіна про еволюцію (Gardner, 1983). Саме з ім'ям Ф. Гальтона та його послідовників Дж. Кеттелла і А. Біне пов'язані розвиток апарату кількісного оцінювання інтелектуальних здібностей та формування тестологічного підходу до тлумачення сутності інтелекту (Засекіна, 2005, с. 13). Надалі розроблялися різні теорії організації інтелекту: теорія загального інтелекту Ч. Спірмена, теорія первинних розумових здібностей Л. Терстоуна, моделі структури інтелекту Дж. Гілфорда і Г. Айзенка та ін. (Засекіна, 2005, с. 12–16). Проте, ці теорії підходу до поняття інтелекту не охоплювали багато видів діяльності людини, особливо тих, які не можна було поміряти чи оцінити числом, наприклад, різні види мистецтва, зокрема музику і музичну діяльність.

У широкому контексті під поняттям **інтелект** розуміють усю пізнавальну здатність людини – відчуття, сприйняття, пам'ять, уявлення, мислення.

У вузькому – загальну здатність індивіда пізнавати світ і розв'язувати проблеми, що визначають успішність у певному виді діяльності.

Відступ від класичного розуміння інтелекту лише як здатності до абстрактного мислення пов'язаний, в першу чергу, з дослідженнями американського психолога Говарда Гарднера (Засекина, 2005, с. 13). Зауважуючи, що не може бути єдино можливої та незаперечної класифікації видів людського інтелекту на всі часи, вчений стверджує, що існує потреба в більш якісній класифікації, ніж та, що є зараз. Таку можливість дають результати розвитку наук на сьогоднішній час (Gardner, 1983). В Передмові до видання 2004 року Г. Гарднер пише, що його *метою було знайти місце для мистецтва в рамках академічної психології*.

За Гарднером, потрібно виділяти ті види інтелектів, які сприйнятні в даному культурному середовищі, емпірично обумовлені і задовільняють певним біологічним та психологічним умовам- критеріям. Були обгрунтовані 8 критеріїв і проаналізовані найновіші досягнення медицини та комп'ютерної діагностики, котрі стосуються досліджень розумової діяльності людини (Gardner, 1983, с. 165–173). Вчений стверджує, що «інтелект – це здібності розв'язувати проблеми або створювати продукт, який володіє цінністю у визначеній або декількох культурах»; це «відмінна риса всіх людських істот»; це «якість, на основі чого люди відрізняються один від одного»; це «спосіб виконання людиною визначеної задачі із врахуванням своїх інтересів» (Gardner, 1983, с. 16). В своїй класифікації він виділив 7 основних відносно автономних інтелектів, а через 20 років додав ще 8-й інтелект. Отже, ця класифікація включає такі інтелекти людини: лінгвістичний, музичний, логіко-математичний, просторовий, тілесно-кінестетичний, особистісний (міжособистісний та внутрішньоособистісний), натуралістичний або природний.

«Новими» видами інтелектів, які неможливо було поміряти або оцінити числом і які вперше були виділені окремо, є музичний, особистісний, тілесно-кінестетичний, просторовий та натуралістичний інтелекти.

В природі інтелектів закладено, що кожен з них діє за своїми програмами і має окрему біологічну основу. Не має змісту порівнювати окремі види інтелектів за всіма характеристиками. Про інтелект потрібно думати як про потенціал – «для людини, наділеної інтелектом, немає ніяких перешкод, щоб його використати» (Gardner, 1983, с. 176).

Отже, в 1983 році Г. Гарднер вперше в історії науки ввів музичний інтелект в систему інтелектів людини, стверджуючи, що кожна людина, яка свідомо відчула вплив музики, може маніпулю-

вати висотою, ритмом і тембром, щоб майстерно займатися різними видами музичної діяльності, включаючи спів, гру на музичних інструментах або написання музики. Він виділяє домінуючі сторони музичного інтелекту- сприйняття звуків, запам'ятовування мелодій і ритмів, спів, слухання музики, гра на музичних інструментах та основні його складові – відчуття висоти звуку (або мелодії) і ритму, – звуки, які звучать на певній частоті і згруповані за певною системою. Наступним за значенням є тембр- характерна особливість звуку (Gardner, 1983, с. 230–231). Як зазначає вчений, музичний талант виявляє себе значно раніше, ніж обдарованість у інших сферах людського інтелекту. Двомісячний малюк здатний правильно повторити тон, гучність, мелодійну канву маминої пісні, а з чотирьох місяців – імітувати ритмічну структуру, вловлюючи ці аспекти швидше, ніж основні характеристики мови.

Однією з найактуальніших проблем музичної освіти є осмислення проблеми музичних здібностей та їх розвитку. В музичній психології до основних музичних здібностей відносять: ладове чуття (здатність відчувати емоційну виразність звуковисотного руху); музично-слухові уявлення (здатність звуковисотного відображення мелодії); чуття ритму (здатність активного рухового переживання музики, відчуття його відтворення). Крім того, до комплексу музичних здібностей дослідники відносять музичну пам'ять і музичне мислення (Ростовський, 2011).

Розвиток музичних здібностей – це безперервний процес, який охоплює всі стадії музичного розвитку особистості і відповідно всі вікові етапи її розвитку. Первинною природною основою здібностей людини є її задатки. При цьому здібності – це результат розвитку задатків, до якого останні входять як передумова. Природжені задатки є постійною властивістю і сталою якістю особистості.

Питання професійних музичних здібностей детально досліджені в монографії О. Ільченка, Я. Сверлюка (Ільченко, Сверлюк, 2004). Здібності відповідають за легкість і швидкість набуття певних знань, вмінь чи навичок і вони є набутими. Здібність існує тільки в розвитку, що здійснюється в процесі певної практичної діяльності. Вони не тільки проявляються в певній діяльності але і створюються в цій діяльності.

Музичні здібності взаємопов'язані між собою, кожна здібність змінюється, набуває якісно нового характеру в залежності від наявності і ступеня розвитку інших здібностей. Отже музичні здібності, з одного боку, – це розвинені певною мірою природжені задатки, а з іншого боку – придбаний досвід музичної діяльності на базі тих самих задатків.

В процесі будь-якої музичної діяльності між різними музичними здібностями виникають певні зв'язки, на що вказують науковці, тому можна вважати, що музичний інтелект в процесі функціонування має ознаки системи. Таке твердження не суперечить твердженню Гарднера про те, що кожен з автономних інтелектів необхідно сприймати як окрему систему зі своїми власними правилами (Gardner, 1983, с. 175).

Логічно вважати, що основні музичні здібності є основою музичного інтелекту. Це той базовий музичний потенціал, з якого здійснюється подальше формування і розвиток музичного інтелекту. Складові музичного інтелекту не є інертним «складом здібностей», а утворюють певну систему із своїми внутрішніми зв'язками взаємовпливів, яка здатна взаємодіяти, «прокладати шлях» при вирішенні конкретних завдань будь-якого виду музичної діяльності.

Підсумовуючи, зробимо спробу сформулювати, як визначення, поняття музичного інтелекту: музичний інтелект – це інтерактивна система музичних здібностей людини, які організовано взаємодіють при вирішенні конкретних музичних завдань.

Отже, в процесі розвитку музичних здібностей в практичній музичній діяльності відбувається формування музичного інтелекту, підвищується його рівень. Музичні інтелекти любителя музики та професійного музиканта суттєво відрізняються саме за рівнем їх розвитку.

Музичні заняття формують музичний інтелект особистості. При цьому стимулюється розвиток інших інтелектів, в залежності від виду музичної діяльності. Цей розвиток відбувається через зв'язки, які створюються між музичним інтелектом та іншими інтелектами при умові, що ці зв'язки активні. Так, наприклад, вивчення музичної теорії, відчуття співвідношень і пропорцій звуків і нот і т.п., – встановлюють зв'язки з логіко-математичним інтелектом; гра на музичному інструменті розвиває тонку моторику пальців, що пов'язано з тілесно-кінестетичним інтелектом і т.д. За влучним висловлюванням Гарднера, яке базувалося на дослідженнях роботи головного мозку відповідними технічними засобами, коли музикант грає – «в нього світиться вся голова», тобто активно працюють всі ділянки мозку, які «відповідають» за різні інтелекти. Це демонструє той факт, що в процесі музичної діяльності беруть участь не тільки музичний, але й всі інші інтелекти.

Отже, особливість музичного інтелекту полягає саме в тому, що в процесі його розвитку відбувається розвиток всіх інших інтелектів. Жоден інтелект, крім музичного, такою особливістю впливу на всі інші інтелекти не володіє. Ця обставина ще раз доводить корисність для розвитку

дитини музичних занять, зокрема підтримує ідею навчання в музичній школі.

Формування музичного інтелекту є багатограним, складним і детально ще не дослідженим процесом, на цю тему ще немає окремих методичних посібників, а музична школа – це перша сходинка на цьому шляху і тому надзвичайно важлива. О. Я. Ростовський висловлює думку про те, що оволодіння навичками музичної діяльності повинно бути засобом музичного розвитку, а не самоціллю і найактуальнішими проблемами музичної освіти школярів вважає «забезпечення художньо-творчого розвитку учнів» (Ростовський, 2011, с. 183). І хоча ці тези автора безпосередньо стосувалися викладання музики в загальноосвітній школі, вони абсолютно корисні і для вирішення відповідних проблем власне в музичній школі. Особливість навчального процесу в музичній школі полягає в тому, що навчання гри на музичному інструменті є суто індивідуальними заняттями, на яких викладач має всі можливості для виконання основного завдання учителя: «створення умов для вияву учнем своїх творчих можливостей і здібностей» (Ростовський, 2011, с. 184).

Процес навчання гри на інструменті потрібно побудувати так, щоб, за висловом німецького композитора, музиканта і педагога Карла Орфа, «не віднадити дітей від музики». Дитина, яка поступила в музичну школу, має певний рівень музичного інтелекту і мотивацію до занять. Викладачу дуже важливо налагодити співпрацю з учнем через духовну спільність та співпереживання, враховуючи вікові психологічні особливості та характер кожного учня, щоб зберегти і посилити їхню початкову мотивацію до музичних занять. Як наголошує Г.М. Падалка: «Основа досягнення позитивної атмосфери мистецького навчання – щирість у взаємовідносинах» (Падалка, 2008, с. 162).

Музичні заняття на інструменті можна віднести до індивідуально-центричної освіти, що дає можливість вчителю максимально враховувати і розкривати індивідуальність учня. Ставлячи певну мету на кожному занятті, пам'ятаємо про основні правила дидактики – доступність та системність в процесі занять і керуємося основними принципами навчання мистецтва – цілісності, культуровідповідності, естетичної спрямованості та індивідуалізації (Падалка, 2008, с. 149).

Кожен музичний інструмент має свої неповторні особливості, однак є спільні етапи процесів їх освоєння. Майбутня виконавська майстерність безпосередньо залежить від правильної посадки за інструментом, отже, з перших уроків слідкуємо за постановкою і роботою рук, за посадкою взагалі, особливо в молодших класах, до тих пір, поки учень не засвоїть всіх нюансів, щоб самому правильно працювати з інструментом.



Знайомство учня з нотами доцільно починати з вивчення тривалостей нот, пояснення таких понять як такт, розмір такту, доля, кількість долей в такті. На перших заняттях з інструментом у класі класичної гітари учню потрібно дати чітке розуміння октав на інструменті і на нотному стані, обговорити особливості звучання нот на гітарі. Після знайомства із знаками альтерації, корисно «пройти» кожен струну, називаючи ноти і октави. В подальшому, це допоможе швидко самостійному «знаходженню» нот на грифі в запропонованих творах, покращить читання нот з листа і дасть можливість в майбутньому грати з листа прості п'єси. Суттєво, щоб цей процес відбувався через розуміння, а не через запам'ятовування, незважаючи на затрачений для цього час. Саме на такому підході наголошує Г. Гарднер в своїй ідеї про «створення освіти, яка базується на розумінні, а не запам'ятовуванні» (Гарднер, 2004, с. 219). На початку навчання, поки учень «не чує» помилки в зіграній ноті, потрібно допомогти йому логічно виправити це – вирахувати, знайти правильну ноту і зіграти. З часом, в учнів з'являється інтуїтивне відчуття консонансів і дисонансів на інструменті, що свідчить про наявний процес формування ладового чуття і розвитку музичного слуху.

Плануючи музичне заняття на інструменті, пам'ятаємо про «правило трьох «з»» – *зацікавлення, захоплення, задоволення*, адже це – елементи мотивації учня до навчання. Щоб учень «втягнувся», необхідно, щоб музичні заняття його приваблювали, були доступними і цікавими. Учневі дуже суттєво отримати задоволення від свого результату, навіть самого маленького, від усвідомлення своєї значущості, від спілкування з викладачем і з музичним мистецтвом. Розбираючи кожен такт твору, звертаємо увагу на тривалості нот, встановлюємо ритмічний малюнок звучання за допомогою, наприклад, «прохлопування». Учень відчуває ритм кожного такту і музичного твору взагалі. З кожним тактом відчуття ритму покращується.

Підбираючи твори для виконання, даємо можливість учневі вибрати той твір, який йому більше до вподоби, це підтримує мотивацію до його вивчення, що є важливим. Також корисним є короткий аналіз твору, розповідь про автора, спільне обговорення характеру твору, придумання відповідного образу, який зрозумілий учневі. В подальшому це полегшить виконання твору і стане основою для розвитку образного мислення та формування музичного світогляду учня. Як зауважує О. Я. Ростовський: «Методика музичного навчання з перших кроків має орієнтувати дітей на осмислення інтонаційно-пластичних витоків музики, самостійну інтерпретацію художнього світу твору. Вчитель може

допомагати їм у цьому, але не повинен підмінювати роботу їх власної думки». (Ростовський, 2011, с. 184).

В процесі навчання гри на гітарі особливу роль відіграє якісне звуковидобування. З часом учень навчиться відрізнити звучання нот в різних позиціях звуковидобування. Так, наприклад, звучання на грифі гітари є більш м'яким, ніжним, бархатним. Навпаки, звучання біля підструнника є більш різким, дзвінким, пронизливим, а звучання в межах резонаторного отвору є збалансованим. Ця різниця в звучанні дає можливість отримувати різні тембральні відтінки при виконанні переважно класичних творів на гітарі, що, зокрема, розвиває тембральний слух учня. Також корисно відвідувати концерти виконавців на різних інструментах, зокрема, концерти в межах музичної школи різних музичних відділів.

Поряд із розвитком музичного слуху і ритму для формування музичного інтелекту важливим є розвиток музичної пам'яті. До видів музичної пам'яті відносять: слухо-образну, емоційну, конструктивно-логічну і рухо-моторну пам'ять. Як правило, в дітей швидше розвивається рухо-моторна пам'ять. Аналізуючи твори, в яких є повтори або аналогії з окремими змінами, звертаємо на це увагу учнів. В подальшому це полегшує процес запам'ятовування творів, розвиваючи зокрема конструктивно-логічну пам'ять. Чим більше музичних творів грає учень напам'ять, тим сильніше розвивається його музична пам'ять.

Для успішного навчання, особливо в молодших класах, необхідна підтримка найближчого оточення дитини, як організаційна так і духовна. Якщо музична освіта дітей стає родинною цінністю, підтримується і заохочується, – це сприяє успішній реалізації всіх планів і очікувань.

Як наголошує О.Я. Ростовський: «Чільне місце у сучасній музичній педагогіці посідає проблема формування музичного сприймання школярів» (Ростовський, 2011, с. 195). Розвиток музичного інтелекту впливає на формування музичних смаків, на вміння слухати музику, відчувати красу, гармонію. Щоб полюбити музику, навчитися її сприймати, дитина повинна мати досвід сприймання музичних творів різних епох і стилів, повинна звикнути до її інтонацій. Важливо використовувати повноцінну в художньому відношенні музику, насамперед класичні та народні твори, враховуючи вікові особливості. Корисним є те, щоб певні музичні заняття були в колективі, це відповідає особливостям дитячої виконавської діяльності. Зокрема, це виконання музичних творів в дуєті чи ансамблі. «Не можна нав'язати учневі конкретний образ, не порушивши природи музичного сприймання. Неможливо «вкласти» в учня особисте став-

лення до музики, як неможливо відчувати «за нього», адже формування музичного сприймання – це процес становлення його унікальності й особистісної неповторності» (Ростовський, 2011, с. 183).

Вплив на свідомість людини музичного інтелекту особливий – сила музики, ритму і звуку здатна змінювати настрій, викликати національну гордість, почуття патріотизму, виражати почуття глибокої любові чи втрати. Музична діяльність, музичне мистецтво сприяє моральному становленню людини, формування її як особистості. Недостатність загальної культури, несформова-

ний музичний смак ведуть до знецінення духовних цінностей та ідеалів.

**Висновки.** Отже, до занять в музичній школі по освоєнню інструменту, до прикладу, класичної гітари варто відноситись як до процесу поступового системного формування музичного інтелекту учня, використовуючи при цьому всі позитивні сторони індивідуального, особистісно зорієнтованого навчання. Це відповідає твердженню О. Я. Ростовського: «Не можна навчати музиці «взагалі», не задумуючись про кінцеву мету, про той ідеальний стан, до якого слід підвести учня» (Ростовський, 2011, с. 183).

#### Література:

- Гарднер Г. (2004). Множинні інтелекти. Теорія у практиці. Хрестоматія. К.: Мегатайп. 288 с.  
 Gardner H. (1983). *Frames of Mind: The Theory of multiple Intelligences*. New York: Basic Books.  
 Засекіна Л. В. (2005). Структурно-функціональна організація інтелекту. : Острог. 370 с.  
 Ростовський О.Я. (2011). Теорія і методика музичної освіти. – метод. посібник. – Тернопіль: Навчальна книга-Богдан. 640 с.  
 Ільченко О. О., Сверлюк Я. В. (2004). Методологічні проблеми професійної музичної освіти. Рівне.: Перспектива. 200 с.  
 Падалка Г. М. (2008). Педагогіка мистецтва. Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін К.: Освіта України. 274 с.

#### References:

- Gardner, H. (2004). *Mnozhynni intelekty. Teoriia u praktytsi. Khrestomatiia* [Multiple Intelligences. Theory in Practice. A Reader]. K.: Mehataip. 288 s.  
 Gardner, H. (1983). *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books.  
 Zasiiekina, L. V. (2005). *Strukturno-funktsionalna orhanizatsiia intelektu* [Structural and functional organization of intelligence]. : Ostroh. 370 s.  
 Rostovskyi, O. Ia. (2011). *Teoriia i metodyka muzychnoi osvity* [Theory and Methodology of Music Education]: Navch. – metod. posibnyk. – Ternopil: Navchalna knyha-Bohdan. 640 s.  
 Ilchenko, O. O., Sverliuk, Ya. V. (2004). *Metodolohichni problemy profesiinnoi muzychnoi osvity* [Methodological Problems of professional music Education]. Rivne.: Perspektyva. 200 s.  
 Padalka, H. M. (2008). *Pedahohika mystetstva. Teoriia i metodyka vykladannia mystetskykh dystsyplin* [Pedagogy of Art. Theory and teaching Methods of artistic Disciplines]. K.: Osvita Ukrainy. 274 s.

---

УДК 378.37.09:792

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-2-2>

## ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

### Гринишин Мирослав Васильович

заслужений діяч мистецтв України,  
завідувач кафедри музично-сценічного мистецтва  
факультету музичного мистецтва і хореографії  
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка  
ORCID ID: 0000-0002-7915-3151  
e-mail: mhrynyshyn@gmail.com

### Іваненко Олена Анатоліївна

кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри музикознавства та музичної освіти  
факультету музичного мистецтва і хореографії  
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка  
ORCID ID: 0000-0003-2785-7728  
e-mail: elen-ivanenko@ukr.net

*У статті розглядаються основні особливості організації фахової підготовки, а також переваги та недоліки дистанційного навчання здобувачів освіти сценічних спеціальностей в закладах вищої освіти України під час епідемії коронавірусу та військового стану. Кризові стани суспільства завжди заго-стрували усі соціальні процеси країн примушуючи шукати альтернативні шляхи вирішення нагально важливих питань щодо перспективи подальшого виживання. Щоразу коли перед сучасною людиною постає питання персонального вибору вона повинна консолідувати у собі власні енергетичні можли-вості та потенціали для здобуття ключів знань для переходу у нову життєву реальність. Такі ключі оновлюються кодом кожної новітньої епохи і вони вміщують персональну формулу, котра вимагає персональний шифр. Основою такого шифру у період особливо загострених кризових станах суспіль-ства є проявлення у людині здатності видобувати у собі не проявлені або сплячі усередині неї потенці-али, котрі людина ніколи не використовує у звичному власному житті. Саме цей принцип рятує і допо-магає людині переустановитися, як комп'ютеру і розпочати своє життя в оновленому стані але це не завжди приємний процес позаяк позбавляє людину звичного комфортного стану. В сучасних реаліях затяжної війни, в яких знаходиться наша держава потребують повного або часткового застосування у ЗВО дистанційного формату навчання, що має свої як переваги, так й недоліки. Позитивним вирі-шенням є компромісне поєднання двох форм навчання, щоб не призводити ні до втрати якості отри-муваних знань здобувачами, ні до деградації здатності передавати свої знання викладачами. Тому дана ситуація поставила нові виклики перед викладачами мистецьких спеціальностей, трансформувати підходи до мистецького освітнього процесу та підвищення мотивації в отриманні здобувачами освіти фахових компетентностей.*

**Ключові слова:** дистанційне навчання, вища мистецька освіта, здобувачі освіти, сценічне мисте-цтво, викладач-студент.

---

## PECULIARITIES OF ORGANIZING PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE BACHELORS OF PERFORMING ARTS IN DISTANCE LEARNING

**Myroslav Hrynyshyn**

Kyiv Metropolitan University named after Borys Grinchenko

**Olena Ivanenko**

Kyiv Metropolitan University named after Borys Grinchenko

*The article discusses the main features of the organization of professional training, as well as the advantages and disadvantages of distance learning for students of stage specialties in higher education institutions of Ukraine during the coronavirus epidemic and martial law. Crisis states of society have always exacerbated all social processes in countries, forcing them to look for alternative ways to solve urgent issues regarding the prospects for further survival. Every time a modern person faces the question of personal choice, he or she must consolidate his or her own energy capabilities and potentials to obtain the keys of knowledge to move into a new life reality. Such keys are updated with the code of each new era and they contain a personal formula that requires a personal cipher. The basis of such a cipher in times of particularly acute crisis in society is the manifestation of the ability to extract unmanifested or dormant potentials in a person that he or she never uses in his or her normal life. It is this principle that saves and helps people to reinstall themselves like a computer and start their lives in an updated state, but this is not always a pleasant process because it deprives people of their usual comfortable state. In the current realities of the protracted war in which our country is engaged, it is necessary to fully or partially use the distance learning format in higher education institutions, which has both advantages and disadvantages. A positive solution is a compromise combination of the two forms of education, so as not to lead to either a loss of quality of knowledge gained by students or a degradation of the ability of teachers to transfer their knowledge. Therefore, this situation has posed new challenges for teachers of artistic specialties, transforming approaches to the artistic educational process and increasing motivation in obtaining professional competencies by students.*

**Key words:** distance learning, higher art education, students, performing arts, teacher-student.

**Постановка проблеми.** Дистанційне навчання, спочатку в час пандемії, згодом в умовах воєнного стану спричинило значні виклики для системи вищої мистецької освіти. Дистанційне навчання – форма організації освіти, що потребує використання сучасних інформаційно-комунікаційних технологій, які дають змогу навчатися на відстані без особистого контакту між викладачем і студентом. За таких умов навчальний процес трансформується в самостійну роботу студента, в якій викладач виступає в ролі консультанта. Дана ситуація спонукає до пошуку нових інструментів навчання, які б відповідали вимогам задля ефективності освітнього процесу. Цифровізація освіти невпинно на великій швидкості заповонила людське буття і фактично в мистецькій освіті розпочалася своєрідна протидія явищу студент-викладач. З одного боку, дистанційна освіта має безліч переваг – реалізується принцип безперервності освіти, а з іншого – втрачається безпосередній емоційний зв'язок викладача зі студентом, що є вкрай важливим в мистецьких спеціальностях.

**Аналіз досліджень.** У вітчизняних та закордонних наукових джерелах дуже часто розглядається питання становлення та розвитку дистанційного навчання в системі освіти. На сьогодні існує багато визначень поняття «дистанційне

навчання», яке досліджувалося багатьма науковцями такими, як Д. Кіган, А. Кларк, В. Стрельнікова, Б. Шуневич, Г. Яценко та ін.. Але в словниках та в численних наукових дослідженнях поняття «дистанційне навчання» визначається як форма організації освітнього процесу, основою якої є самостійна робота людини, яка навчається. Такий формат здобувачу освіти дає змогу навчатися у зручний час та у віддаленому від викладача, а також дає змогу отримати освіту широкому колу людей, які не мають можливості проходити навчання очно або мають обмеження вікові чи по стану здоров'я.

Образно такий формат навчання описав філософ Х. Ортега-і-Гассет: «Уявимо собі, що ми дивимося в сад через шибку. Наші очі повинні пристосуватися. Те, що ми хочемо бачити, це сад, туди і направимо фокус нашої уваги, наш погляд проникає крізь скло, не зупиняючись. Бачити і сад, і скло, вставлене у вікні, – два несумісні процеси: один виключає інший, і кожен вимагає різного пристосування зору, як людського інструменту» (Ортега-і-Гассет, 1991, с. 505–506).

Таким чином, дистанційне навчання передбачає таку організацію навчального процесу, коли здобувач освіти навчається самостійно за розробленою викладачем програмою і віддалений від

нього у просторі чи в часі, однак може вести діалог з ним за допомогою засобів телекомунікації.

**Мета статті** – є висвітлення основних аспектів мистецької освіти в процесі підготовки бакалаврів сценічного мистецтва в умовах дистанційного навчання.

**Виклад основного матеріалу.** В наше сьогодення цифровізація освіти, особливо мистецької, продовжує набирати обертів і трансформувалась у якість активної протидії явищу студент-викладач. Тому, даний основний творчий тандем раптом опинився у положенні багатоніжки, яка повинна постійно відповідати на запитання як вона пересувається окремо кожною своєю ногою і які в неї відчуття. Делегування усіх своїх професійних творчих функцій від людини-митця до комп'ютера цілком очікувано принесло «ефект ампутації» готовності бути самодостатнім як передавачу знань – викладачу, так й їх отримувачу – студенту.

Отже, ми повинні розуміти те, що небезпечним є той момент, що двійником людини може стати досконала машина – комп'ютер. Але в мистецькій освіті, особливо в процесі підготовки бакалавра сценічного мистецтва, машина не може замінити творчу особистість-митця, який передає окрім знань, ще уміння й навички, адже цей процес передбачає виключно безпосередній «дотик» до здобувача освіти, а значить – живий формат взаємодії.

Характерне існування, для минулого розуміння, студента як активного суб'єкта мистецького освітнього процесу в галузі сценічного мистецтва починає піддаватися сумніву. Оскільки майбутній актор драматичного театру і кіно виступає вже не тільки як сконцентрована думка, але як втілена тілесна істота в мистецькому освітньому процесі. Адже тілесність студента-актора перестає розглядатися лише як природна складова соціально-освітніх взаємодій, бо вона вміщує значно більше сценічних інструментів через навколишні взаємовпливи. В сценічному мистецтві, тіло – це спосіб, яким природа стає в студенті, зо здобуває акторську професію. Але для розкриття такого становлення недостатньо дуалістичних методів, що протиставляють суб'єкт і об'єкт, матеріальне й віртуальне. Тут необхідна інша методологія, котра зможе трансформувати взаємовідносини між сценічним образом, як результатом набутих фахових компетентностей, зображенням, як формою майбутнього актора та тілом, як передекранної людини-викладача.

Означена триада: образ (фахові компетентності), медіа (зображення студента на екрані) та тіло людини-викладача розташовується не в лінію, а швидше по колу, і будь-який компонент з неї може зайняти місце між двома іншими. В даному випадку тіло людини є посередником між медіа та образом. Тому, що образ не міститься ані і зобра-

женні, ані в тілі людини (наприклад, в нервовій системі або речовині мозку), але він «міститься» в рухах і жестах посередників, що вибудовуються між тілом людини і зображенням студента-актора на екрані.

Таким чином, поступово зникає домінування викладача фахових дисциплін як носія мистецьких знань і, в результаті, створюється щось цілком інше. Тобто, під взаємовпливами спеціальних сценічних інструментів людського тіла викладача та екранного зображення студента з'являється цілісний творчий результат людини та машини. На думку А. Леруа-Гуран (André Leroy-Guran 1993, с. 187–199), сенс жесту полягає в тому, щоб з'ясувати який принцип роботи він здійснює – безвідносно до значень, що є у сторін спілкування, а також без необхідності в символічному коді або адресаті, котрий «зчитував» би жест як знак.

Жест в сценічному мистецтві повинен розумітися не як вид мови, а як частина будь-якої мови, як основа будь-якого креативного письма. Саме видима мова зображень студента на екранах цифрових моніторів повинна синхронізуватися з чутною мовою мовлення викладача. Але в даному мистецькому процесі існує прихована небезпека, а саме – це ризик для студента цілком втратити інтерес до творчого пізнання. У такому разі в мистецькій освіті станеться розрив сценічної традиції, яка відбувалась за формулою – передача мистецьких знань «від викладача до студента-актора» і почнеться незворотній процес до самоосвіти бакалавра сценічного мистецтва, що, в свою чергу, може призвести до радикальної перебудови вищезазначеної формули, де домінантою, в тандемі студент-викладач, стане студент як медіа зображення, тобто машина-робот.

Отже, в центрі сценічної мистецької освіти є постійна еволюція, з її проблемою – хто такий здобувач освіти за спеціальністю Сценічне мистецтво? Чи він є просто біологічна істота, яка фізично обмежена шкірою та розумово обмежена вмістом черепа? Ми повинні відмовитися від постулату що мистецькі науки можуть отримати місце під сонцем, тільки за умови, що будуть залишатися відокремленими одна від іншої. Слід переглянути інтелектуальні звички протиставлення освітньої культури – матеріальної і нематеріальної (зазвичай, що іменується «духовна») і змиритися з єдиним інтегральним способом передачі-отримання сучасних сценічних мистецьких знань.

Згідно теорії Маршала Маклуена, є речі “hardware” – такі як кулі та крючки, вилки та ложки, залізні дороги, космічні кораблі, радіоприймачі, комп'ютери та є речі невловимі, “software” – такі як теорії та закони в науці, філософські системи, форми і стилі живопису, поезії, музики тощо. «Всі ці перераховування є арте-

фактами, всі вони однаково людські та однаково піддаються аналізу» (McLuhan M., 1988, 252 p.). Артефакти утворюють середовище в якому формується людська тілесність. Адже тіло це метафора людської частковості, яке ми чуємо раптом звідкілясь і що «це всього лише тіло, а де душа, де дух?». Тіло це метафора людської цілісності, бо є «тіло душі, є тіло духу, і є, нарешті, тіло тіла (плоть)». Чим швидше людина навчиться ідентифікувати тіло віртуальних знань, тим швидше вона розпізнає дієві механізми носіїв передачі цих мистецьких знань.

В процесі навчання сценічному мистецтву, майбутній актор вчиться тому, що звільнення руки від функції руху призводить до виникнення двох важливих зв'язок в сценічному мистецтві. Перша з них – це пара «Рука – інструмент». Звільнення рота від функцій захоплення та утримання видобутку веде до актуалізації іншої пари «обличчя – мова». Тому, моторні функції руки та особи виявляються вирішальними факторами у процесі становлення жесту, який пов'язаний з матеріальною дією, з одного боку, і з промовою, звуковим символом – з іншого боку. Тоді з чого складається така спільність як студент та викладач? А складається вона просто з різних людей одночасно з їх діяльністю та ідеями.

Таким чином, віднайдення та освоєння нових правил гри на віртуальному сценічно-освітньому полі перенаправить інтуїтивний шлях людини його до первинних джерел спілкування, яким був жест. Адже в сценічному мистецтві жест – це є вид мови, але також це є і частиною будь-якої мови. У нас немає підстав протиставляти «мову слів» та «мову жестів». Жести опираються односторонній семіотичній концептуалізації, жест не знак, «жест є робота, що передуює створенню знака (сенсу) під час комунікації» (Klekovkin, 2012, с. 114–135).

По своїй суті, людина підпорядкована речам, а не знанням про речі, тому саме через них розкривається несхожість різних людей. Довіра між людськими несхожостями творить символічний місток передачі мистецьких знань від викладача до студента (і навпаки), як двох опонентів єдиного цілісного гравця на мистецько-освітньому віртуальному полі сьогодення.

Основний принцип нової парадигми мистецької віртуальної освіти – це опосередковування та використання проміжних ланок у ставленні до віртуального сценічного процесу, що переноситься в середину майбутнього актора. Цей процес схожий з дробленням космічних планет у всесвіті, результатом чого стає поява нових світів. Цей процес супроводжується поділом праці, встановленням підгруп всередині біологічного виду людина-студент.

Винаходи різних видів таких цифрових пристроїв слід розглядати не тільки як порив людського духу, але і як віртуально еволюційне

явище, як мутацію зовнішнього соціокультурного матеріального організму, який продовжує фізіологічне тіло здобувача освіти. Передбачити подальші наслідки розвитку таких мутаційних процесів неможливо, але вони будуть тривати й надалі, хочемо ми того чи ні.

Також одним з провідних інструментів в сценічному мистецтві, що використовується в процесі підготовки майбутніх акторів є пам'ять. А. Леруа-Гуран розрізняє три види пам'яті, які програмують поведінку. Перший вид – це генетична пам'ять, котра присутня у всіх живих істотах, вона формує автоматичні поведінкові акти, суміщені з нашою біологічною природою: харчування або сексуальна поведінка. Другий вид пам'яті – індивідуальна пам'ять, яка накопичує програми через досвід та навчання. Вона існує на певному рівні у ссавців, але кількісно та якісно вирізняється у людей, передається та зберігається через рухи та за допомогою мови. Але є ще й третій тип пам'яті – етнічна чи соціальна пам'ять, яка передбачає поведінку, що опирається на техніку, де мова грає домінуючу роль чи за умови повторення послідовності операцій чи при створенні нових освітніх послідовностей.

Мова – це дієвий інструмент, який звільняє людину від живого досвіду. Але за допомогою каналів пам'яті, досвід людини піддається трансформації у мову. У зв'язку з чим, було б логічніше співвідносити інстинкт не з інтелектом, а з мовою. Тому, ані інстинкт, ані інтелект неспроможні розглядатися як причини, адже керуючі поведінкою – вони є лише наслідками. І поти ми не позбавимось страху повернути собі наші власні вроджені інструменти спілкування, до тих пір ми не вийдемо з хибного кола нав'язування омертвілих мистецько-педагогічних моделей і самотужки станемо жертвами машин-роботів віртуального сценічного процесу.

Таким чином, наша боягузлива внутрішня дитина, яку ми не можемо змінити, може жити у нашому мозку вічно, але з нею можна побудувати іншу дитину, героїчну, сміливу та нестримно спраглу до пізнання нового. Тому, заради таємничого майбутнього, яке колись настане, потрібно не зневірюватись в сьогоденні, а прийняти, припинивши стверджувати, що все ще попереду, у майбутньому.

**Висновки.** Впровадження дистанційного навчання в системі вищої освіти має як багато переваг, так й численні недоліки – це стосується саме галузі культури і мистецтва. Адже в процесі навчання студентів за сценічною спеціальністю, дистанційний формат вкрай не бажаний, оскільки акторство вимагає безпосереднього «живого» контакту між викладачем і студентом з фундаментальної причини – природа мистецького педагогічного ремесла це коли знання передаються від

Майстра до Учня з рук в руки.

**Література:**

- Клековкін О. (2012). THEATRICA: [Текст]; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної Академії Мистецтв України. Київ: Фенікс, 800 с.
- Ортега-і-Гассет Х. (1991). «Дегуманізація мистецтва» та інші роботи. Київ: Райдуга. 638 с.
- Сисоєва С. (2019). Стан, технології та перспективи дистанційного навчання у вищій освіті України. *Інформаційні технології і засоби навчання*. Вип. 2. С. 271–284.
- Хассон В. Дж. (2004). Критерії якості дистанційної освіти. *Вища освіта*. № 1. С. 92–99.
- Шуневич Б. (2002). Дистанційна освіта : теорії індустріалізації викладання. *Педагогіка і психологія професійної освіти*. № 5. С. 45–50.
- André Leroy-Guran (1993). *Gesture and Speech* (Cambridge, Massachusetts & London: MIT Press).
- McLuhan M., McLuhan E. (1988). *Laws of Media*. The New Science. Toronto; Buffalo : University of Toronto Press, 252 p.

**References:**

- Klekovkin, O. (2012). THEATRICA: [Text]; Instytut problem suchasnoho mystetstva Natsionalnoi Akademii Mystetstv Ukrainy [Institute of Contemporary Art Problems of the National Academy of Arts of Ukraine]. Kyiv: Phoenix, 800 s. [in Ukrainian].
- Ortega y Gasset X. (1991). Dehumanizatsiia mystetstva» ta inshi roboty [Dehumanization of Art and other works]. Kyiv: Rainbow. 638 s. [in Ukrainian].
- Sysoieva, S. (2019). Stan, tekhnolohii ta perspektyvy dystantsiinoho navchannia u vyshchii osviti Ukrainy [The state, technologies and prospects of distance learning in higher education in Ukraine]. *Informatsiini tekhnolohii i zasoby navchannia – Information technologies and learning tools*. Issue 2. 271–284. [in Ukrainian].
- Hasson, V. (2004). Kryterii yakosti dystantsiinoi osvity [Quality criteria for distance education]. *Vyshcha osvita – Higher education*. Issue 1. 92–99. [in Ukrainian].
- Shunevich, B. (2002). Dystantsiina osvita : teorii industrializatsii vykladannia. [Distance education: theories of industrialization of teaching]. *Pedahohika i psykholohiia profesiinoi osvity – Pedagogy and psychology of professional education*. Issue 5. 45–50. [in Ukrainian].
- André Leroy-Guran (1993). *Gesture and Speech* (Cambridge, Massachusetts & London: MIT Press).
- McLuhan, M., McLuhan, E. (1988). *Laws of Media*. The New Science. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 252 s.

УДК 159.942+37.04

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-2-3>

## ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ШКОЛЯРІВ ЯК ОБОВ'ЯЗКОВА ОСВІТНЯ ЦІЛЬ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ

### Клепар Марія Василівна

доктор педагогічних наук, професор,  
кафедри початкової освіти та освітніх інновацій  
Прикарпатського національного університету  
імені Василя Стефаника  
ORCID ID: 0000-0003-1671-3710  
e-mail: mklepar10@gmail.com

### Чінчой Олександр Олександрович

кандидат педагогічних наук, доцент,  
кафедри природничих наук і методик їхнього навчання  
Центральноукраїнського державного університету  
імені Володимира Винниченка  
ORCID ID: 0000-0002-2572-1416  
e-mail: chinchoy.alexander@gmail.com

*У сучасному суспільстві відбуваються трансформації, які висувають нові вимоги до формування особистості, громадянина та фахівця, а також досягнення успіху в різних сферах життя. Зростає значення здатності усвідомлювати та контролювати власні емоції, що підкреслює важливість емоційного інтелекту. Це знаходить відображення в документах, які регулюють реформування освіти, де серед основних компетентностей учнів початкової школи виділяються ті, що пов'язані з розвитком емоційного інтелекту. Серед них: конструктивне управління емоціями, застосування емоційного інтелекту для вирішення проблем, оцінка ризиків і прийняття рішень, співпраця, ініціативність та творчість.*

*Рішення зазначеної проблеми вимагає спеціальної підготовки вчителів і цілеспрямованої системної роботи з розвитку емоційного інтелекту молодших школярів. Це включає усвідомлення власних емоцій та емоцій інших, опанування емоціями та розвиток навичок комунікації з іншими людьми. У статті наведено аналіз можливостей Нової української школи щодо впливу на розвиток емоційного інтелекту в молодшій школі. Визначено напрями його розвитку відповідно до вимог особистісно-орієнтованого, компетентнісного, комунікативного та діяльнісного підходів, викладених у Державному стандарті загальної початкової освіти як основних орієнтирів для оновлення змісту навчання. Також розкрито особливості організації інтегрованого навчання, спрямованого на розвиток емоційного інтелекту, та детально описано емоційну складову освітніх галузей початкової школи.*

**Ключові слова:** емоційний інтелект, нова українська школа, початкова освіта, особистісно зорієнтований підхід, інтегроване навчання.

## FORMATION OF EMOTIONAL INTELLIGENCE IN SCHOOL STUDENTS AS A MANDATORY EDUCATIONAL GOAL OF THE NEW UKRAINIAN SCHOOL

### Mariia Klepar

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

### Oleksandr Chinchoi

Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University

*Modern changes that are currently taking place in society put forward new requirements for the development of a person as an individual, a citizen, a specialist, and achieving success in all areas of life. The ability to understand and manage one's emotions becomes important, the role of emotional intelligence increases. These tasks are reflected in the current education reform documents, where among the key competencies of junior high school students are those related to the development of emotional intelligence, namely: con-*



*structively manage emotions, apply emotional intelligence, solve certain problems, assess risks and make decisions, cooperate with others, identify initiative, create. Solving the mentioned problem requires special training of the teacher and purposeful systematic work on the development of emotional intelligence of younger schoolchildren: knowledge of one's own emotions and feelings; knowing the emotions and feelings of other people; owning one's own emotions and feelings; interaction and communication with other people. The article presents an analysis of the possibilities of the New Ukrainian School to influence the development of the emotional intelligence of younger schoolchildren. The directions of its development have been determined in accordance with the requirements of personally oriented, competence-based, communicative and activity approaches, declared in the State Standard of General Primary Education as mandatory guidelines for updating the content of education. The peculiarities of the organization of training on an integrated basis for the development of emotional intelligence of younger schoolchildren are revealed. The emotional component of the content of educational branches of primary school is singled out and described in detail.*

**Key words:** *emotional intelligence, New Ukrainian School, primary education, personality-oriented approach, integrated teaching.*

**Постановка проблеми.** Сучасна реформа української школи, яка полягає в переході від знаннєвої парадигми до компетентнісного підходу, має на меті формування в учнів життєвого досвіду, необхідних знань, навичок та цінностей, що сприятимуть їх успішній самореалізації у швидко змінюваному суспільстві. Концепція Нової української школи наголошує на особистісно орієнтованому навчанні, яке не лише сприяє засвоєнню знань, але й формує характер, світогляд та ставлення дитини до навколишнього світу. Основним завданням модернізації освітньої системи є перенесення фокусу з вивчення зовнішніх аспектів світу на розуміння та освоєння взаємодії з ним, а також на осмислення власної діяльності (Бібік, 2018).

Державний стандарт загальної початкової освіти визначає основні орієнтири для всебічного розвитку особистості через наскрізні вміння, які є універсальними для всіх освітніх галузей і обов'язковими для формування у школярів (Державний стандарт, 2018). До кінця навчання в початковій школі учні повинні вміти розв'язувати завдання, мислити критично та творчо, співпрацювати, ефективно комунікувати, розвивати емоційний інтелект, здійснювати дослідження, організовувати свою діяльність, рефлексувати та усвідомлено читати.

Таким чином, розвиток емоційного інтелекту є невід'ємним компонентом початкової освіти. Оволодіння емоційною компетентністю, яка сприяє успішній соціальній взаємодії, самопізнанню та розумінню інших, є ключовим завданням для дітей молодшого шкільного віку. Цей період є особливо чутливим для засвоєння норм і правил соціальної комунікації. Якщо дитина не досягне належного рівня емоційного розвитку до 10–11 років, її подальший життєвий шлях може бути ускладненим через можливі непорозуміння з іншими та внутрішні конфлікти.

Учителі початкових класів повинні не лише навчити дітей базовим навичкам, таким як читання та письмо, але й закласти основи для

формування всебічної особистості, яка розуміє себе та інших, здатна досягати успіху як у самостійній, так і в груповій діяльності. Ефективність процесу розвитку емоційного інтелекту залежить від ретельно продуманих змістовних і діяльнісних компонентів освітнього процесу, а також від емоційної компетентності самого вчителя та його педагогічного підходу.

**Огляд останніх досліджень і публікацій** свідчить про наукове обґрунтування проблеми емоційного інтелекту в працях С. Дмитрієвої та Т. Гуменюк, які досліджують особливості емоційно-вольової сфери молодших школярів. Вивчення розвитку емоційного інтелекту в межах концепції Нової української школи проводили І. Кежковська та Т. Котик, чий теоретичний дослідження сприяють глибшому розумінню структури цього феномена. Дослідження О. Лелюх-Степанчук стосуються ролі емоційної сфери у формуванні особистості дітей шкільного віку.

**Мета статті** полягає у висвітленні аналізу можливостей освітнього процесу Нової української школи у сприянні розвитку емоційного інтелекту школярів.

**Виклад основного матеріалу.** Згідно з положеннями Концепції Нової української школи, Державного стандарту та Типових навчальних програм для початкової школи, було сформульовано нову парадигму освітніх пріоритетів і завдань, яка відповідає глобальним тенденціям розвитку демократичного суспільства. Ця парадигма вимагає нових методологічних та технологічних підходів для їхньої ефективною реалізації в шкільному середовищі. До ключових нововведень належить впровадження особистісно орієнтованого, компетентнісного, комунікативного та діялісного навчання, а також застосування інтегрованого підходу до змісту освіти.

Хоча в офіційних документах не встановлено пріоритетів між цими підходами, наголошується, що вони повинні гармонійно доповнювати один одного. Зокрема, компетентнісний підхід у навчанні передбачає акцент на розвиток емоцій-

ного інтелекту як невід'ємної складової життєвих або ключових освітніх компетентностей, визначаючи його як наскрізне вміння, яке є індикатором сформованих компетентностей протягом навчання (Державний стандарт, 2018).

Особливістю особистісно орієнтованого підходу є створення умов для внутрішнього розвитку учня і формування його особистісних змін. До таких умов належать підтримка моральних цінностей, встановлення норм комунікативної поведінки, створення сприятливої атмосфери доброзичливості та уваги до кожного учня. Також важливим є організація діалогічного навчання, яке надає учням можливість отримання життєвого і комунікативного досвіду через гру, пошукову діяльність і створення ситуацій, що сприяють усвідомленню особистісних цінностей і імітації життєвих ролей.

Очікувані результати впровадження особистісно орієнтованого підходу у навчанні молодших школярів включають розвиток таких якостей, як відповідальність, толерантність, здатність до саморозвитку, позитивне мислення та ставлення до навколишнього світу, що свідчить про високий рівень розвитку емоційного інтелекту.

Реалізація компетентнісного підходу в початковій школі щодо формування емоційного інтелекту передбачає заохочення творчого використання знань і навичок, застосування інтерактивних методів навчання для ефективної міжособистісної взаємодії, а також організацію самостійної пізнавальної діяльності учнів для отримання необхідної інформації через спостереження за власними та чужими емоціями та поведінкою. Особливу роль відіграє стимулювання учнів до прояву ініціативи, оцінювання власних дій та відчуття відповідальності за їхні наслідки.

Діяльнісний підхід у навчанні орієнтований на те, щоб учні набували досвіду міжособистісної взаємодії, що сприяє розвитку їхнього емоційного інтелекту, який проявляється та вдосконалюється через активну діяльність. Ключовою умовою діяльнісного підходу є оволодіння учнями основними елементами міжособистісної комунікації та відповідальність за результат цієї взаємодії. Учні вчаться вибирати як вербальні, так і невербальні способи спілкування, а також коригувати результати взаємодії.

До інших аспектів діяльнісного підходу належить використання різноманітних видів діяльності для досягнення навчальних цілей, розвиток уяви та вміння прогнозувати результати своїх дій, а також рефлексія щодо способів та умов власної діяльності. У результаті реалізації цього підходу учні здобувають знання шляхом самостійної навчальної діяльності, розвиваючи навички ефективної взаємодії з іншими.

Комунікативний підхід, який є важливим компонентом навчального процесу, зосереджується на формуванні здатності учнів ефективно використовувати мову в різноманітних ситуаціях. Він заохочує обмін інформацією, думками, емоціями та почуттями під час спілкування.

Інтегрований підхід до формування емоційного інтелекту передбачає використання змісту з різних освітніх галузей у межах одного тематичного дослідження. Це сприяє розвитку ціннісного ставлення до предметів і явищ, а також заохочує до подальшого вивчення теми. Формування емоційного інтелекту у молодших школярів охоплює не лише навчальні предмети, а й позаурочну діяльність. Це завдання реалізується через наскрізні вміння, спільні для всіх предметів і пов'язані з ключовими компетентностями (Державний стандарт, 2018).

Однією з основних цілей початкової освіти є розвиток наскрізних умінь, які виступають індикаторами життєвих компетентностей у молодших школярів. Це є важливою передумовою для їхньої особистісної самореалізації як у сучасному, так і майбутньому житті, а також для їхнього становлення як громадян і професіоналів. Державний стандарт початкової освіти визначає, що для досягнення мети Нової української школи, включаючи розвиток емоційного інтелекту учнів, необхідно враховувати унікальність кожної дитини. Програми передбачають розвиток пізнавальних, моральних та естетичних емоцій, що тісно пов'язане з інтелектуальним та емоційним розвитком (Державний стандарт, 2018).

Типові освітні програми для Нової української школи включають сучасні психологічні та педагогічні підходи, такі як заборона будь-яких форм дискримінації, провідна роль ігрової діяльності, розвиток самоповаги й впевненості в собі, а також створення психоемоційної атмосфери довіри та взаємоповаги (Типова програма Шияна, 2018; Типова програма Савченко, 2018).

Найбільший вплив на розвиток емоційного інтелекту молодших школярів мають такі освітні галузі, як мовно-літературна, соціальна, здоров'язбережувальна та інформатична. Хоча ці галузі орієнтовані на предметні знання, у їхній зміст також закладено значну увагу на розвиток емоційного інтелекту.

Наприклад, у математичній освіті, яка спрямована на розвиток логічного мислення, велика увага приділяється формуванню компетентностей, важливих для успіху в житті. Учні не лише опановують математичні знання, а й розвивають інтерес до навчання через дослідницькі проекти та вирішення сюжетних завдань у ігрових ситуаціях. Вивчення математичних концепцій у повсякденному контексті стимулює як емоційний, так і інтелектуальний розвиток.

Мовно-літературна освіта також відіграє важливу роль у розвитку емоційного інтелекту. Згідно з Державним стандартом, ця галузь передбачає не лише вивчення рідної мови, але й збагачення емоційного досвіду учнів, що є важливим для їхнього успіху в житті. Програми розвитку мовної та літературної освіти спрямовані не лише на навички сприйняття інформації, а й на стимулювання учнів до вираження своїх думок, почуттів і ставлень (Державний стандарт, 2018).

Попри те, що навчальні програми акцентують увагу на вивченні конкретних предметних знань, вони також сприяють розвитку емоційного інтелекту через створення комфортного емоційного середовища, стимулювання мотивації до навчання та сприяння співпраці між учнями (Типова програма Шияна, 2018; Типова програма Савченко, 2018).

У навчальному процесі підкреслюється важливість розвитку емоційного інтелекту шляхом використання інтерактивних методів комунікації в різних освітніх галузях. Наприклад, у рубриці «Взаємодіємо усно» зазначається, що навчання має включати реальні комунікативні ситуації, коли учні взаємодіють у парах або групах під час обговорень, дискусій або бесід. Це сприяє не лише розвитку навичок аналізу та оцінки усної інформації, але й вмінню висловлювати власні почуття та емоції, а також розуміти емоції співрозмовників, що підвищує якість міжособистісної взаємодії. Акцент робиться також на здатності досягати життєвих цілей через спілкування з іншими.

У рубриках «Взаємодіємо письмово», «Читаємо» та «Досліджуємо медіа» передбачено розвиток умінь критично аналізувати текстову інформацію та виражати власне ставлення до неї. Це сприяє розширенню емоційно-чуттєвого досвіду та формуванню здатності передавати емоції в письмовій формі. Окрім того, учні навчаються глибше розуміти та усвідомлювати зміст літературних творів, що формує їхню поведінку, а також розвиває моральні та естетичні почуття.

У рубриці «Досліджуємо мову/мовлення» молодші школярі вивчають виразні засоби мовлення, що допомагає їм формувати власний стиль та збагачувати його емоційними виразами. Рубрика «Театралізуємо» сприяє накопиченню емоційно-ціннісного досвіду учнів через участь у театральних виставах та імпровізаціях. Отже, мовно-літературна освіта спрямована не лише на розвиток мовної особистості, але й на використання педагогічних методів для розвитку різних компонентів емоційного інтелекту молодших школярів.

В умовах сучасного інформаційного суспільства знання, отримані через інформаційно-комунікаційні технології, стають ключовим фактором успіху кожної особистості, а також важливим е-

вміння їх застосовувати, аналізувати та поширювати. Це нова епоха, відома як «інформаційне суспільство» або «суспільство нового типу», що формується завдяки глобальним соціальним змінам і швидкому розвитку інформаційних та комунікаційних технологій. Використання матеріальних та духовних здобутків цивілізації сприяє економічному розвитку та особистісному зростанню.

Створення глобального інформаційного простору породжує нові форми взаємодії людей, що в умовах віртуального середовища мають ґрунтуватися на демократичних та соціальних цінностях, формованих через розвиток соціальної та комунікативної компетентності. Метою освітньої галузі інформатики є формування здатності до безпечної та відповідальної діяльності в інформаційному середовищі з використанням цифрових технологій. Для досягнення цієї мети необхідно розвивати навички розпізнавання різних видів інформації, а також ефективної віртуальної комунікації на основі етичних норм.

Уроки інформатики повинні навчити учнів ефективно співпрацювати як у реальному, так і віртуальному середовищі, спільно вирішувати завдання та досягати успіху. Це створює умови для розвитку здатності контролювати власні емоції, розуміти почуття інших людей, вести ефективні переговори та враховувати спільні інтереси.

Сучасне освітнє середовище Нової української школи акцентує увагу на важливості здорового способу життя, що безпосередньо залежить від емоційного благополуччя учнів та розвитку їхнього емоційного інтелекту. З цією метою освітня галузь здоров'язбереження спрямована на формування свідомості учнів щодо здорового способу життя та збереження фізичного, психічного, соціального й духовного здоров'я.

**Висновки.** Отже, аналіз ключових освітніх документів для Нової української школи, таких як Концепція НУШ, Державний стандарт загальної початкової освіти, Типові програми під редакцією Р. Шияна та О. Савченко, свідчить про те, що розвиток емоційного інтелекту молодших школярів є наскрізною лінією, яка інтегрується в усі освітні галузі та є показником якісних змін у початковій освіті.

Загалом, для досягнення вимог Державного стандарту стосовно розвитку емоційного інтелекту учнів важливо впроваджувати наступні аспекти: на уроках слід надавати перевагу формам комунікативної взаємодії, інтегрувати різні види діяльності, моделювати мовленнєві ситуації та застосовувати інтерактивні технології для взаємодії учнів у парах, трійках і малих групах.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на визначення методичних основ розвитку емоційного інтелекту молодших школярів як у рамках уроків, так і в позаурочний час.

**Література:**

- Бібик Н. М. (2018). Нова українська школа. Київ: Літера ЛТД. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/news/Novyny/2018/12/12/11/20-11-2018rekviz.pdf> (дата звернення 07.06.2024 р.).
- Державний стандарт початкової загальної освіти. (2018). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/87-2018-п> (дата звернення 12.06.2024 р.).
- Дмитрієва С. М., Гуменюк Т. М. (2015). Діагностика особливостей емоційно-вольової сфери молодших школярів як умова підвищення професійної компетентності дитячого психолога. Конкуренентоспроможність в умовах глобалізації: реалії, проблеми та перспективи. С. 32–35.
- Котик Т. М. (2020). Нова українська школа: теорія і практика формування емоційного інтелекту в учнів початкової школи: навч.-метод. посіб. для вчителів початкової школи. Тернопіль: Астон, 192 с.
- Котик Т., Кежковська І. (2020). Розвиток емоційного інтелекту молодших школярів як обов'язковий освітній результат Нової української школи. *Освітні обрії*. № 2. С. 20–26.
- Лелюх-Степанчук О. О. (2018). Емоційний інтелект як проблема психологічної науки. *Актуальні проблеми психології*: зб. наук. пр. Інституту психології імені Г.С. Костюка. Том. X. Вип. 31. С. 83–92
- Нова українська школа. (2018). Типова освітня програма для закладів загальної середньої освіти (1–4 клас), розроблена під керівництвом О. Я. Савченка. URL: <http://osvita.ua/school/program/program-1-4/60407/> (дата звернення: 15.0.2024 р.).

**References:**

- Bibik, N. M. (2018). Nova ukrainska shkola [New Ukrainian school]. Kyiv: Litera LTD. Retrieved from <https://mon.gov.ua/storage/app/media/news/Novyny/2018/12/12/11/20-11-2018rekviz.pdf> (access date June 7, 2024).
- Derzhavnyi standart pochatkovoї zahalnoi osvity [State standard of primary general education]. (2018). Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/87-2018-п> (date of application 06.12.2024).
- Dmytrieva, S. M., Gumenyuk, T. M. (2015). Diahnastyka osoblyvostei emotsiino-volovoi sfery molodshykh shkolariv yak umova pidvyshchennia profesiinoi kompetentnosti dytiachoho psykholoha [Diagnostics of features of the emotional-volitional sphere of younger schoolchildren as a condition for increasing the professional competence of a child psychologist]. Competitiveness in the conditions of globalization: realities, problems and prospects. P. 32–35.
- Kotyuk, T. M. (2020). Nova ukrainska shkola: teoriia i praktyka formuvannia emotsiinoho intelektu v uchniv pochatkovoї shkoly: navch.-metod. posib. dlia vchyteliv pochatkovoї shkoly [New Ukrainian school: theory and practice of forming emotional intelligence in primary school students: teaching. – method. manual for primary school teachers]. Ternopil: Aston, 192 p.
- Kotyuk, T., Kezhkovska, I. (2020). Rozvytok emotsiinoho intelektu molodshykh shkolariv yak oboviazkovyi osvitnii rezultat Novoi ukrainskoї shkoly [Development of emotional intelligence of younger schoolchildren as a mandatory educational result of the New Ukrainian School]. *Educational horizons*. No. 2. P. 20–26.
- Lelyukh-Stepanchuk, O.O. (2018). Emotsiinyi intelekt yak problema psykholohichnoi nauky [Emotional intelligence as a problem of psychological science]. *Actual problems of psychology*: coll. of science avenue of the Institute of Psychology named after H.S. Kostyuka. Vol. X. Issue 31. P. 83–92.
- Nova ukrainska shkola [New Ukrainian school]. (2018). A typical educational program for general secondary education institutions (grades 1–4), developed under the leadership of O. Ya. Savchenko. Retrieved from <http://osvita.ua/school/program/program-1-4/60407/> (date of application: 00/15/2024).

УДК [378.016:785.071.2]:159.955.4(043.3)  
DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-2-4>

## ПРИНЦИПИ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОЇ РЕФЛЕКСІЇ МАЙБУТНІХ КЕРІВНИКІВ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

**Мазур Дмитро Володимирович**

доктор філософії, доцент,  
завідувач кафедри гри на музичних інструментах,  
координатор з навчальної роботи  
(014 Середня освіта (Музичне мистецтво))  
факультету музичного мистецтва  
Рівненського державного гуманітарного університету  
ORCID ID: 0000-0002-2510-4709  
e-mail: dimitriymazur25@gmail.com

*У статті розкрито принципи розвитку професійної рефлексії майбутніх керівників інструментальних колективів у процесі фахової підготовки. Підкреслено необхідність впровадження новаторських методів у сферу мистецької освіти. Наголошено на важливості застосування професійної рефлексії у сфері управління колективним виконавством. Зазначено, що основною умовою для ефективного розвитку професійної рефлексії у майбутніх керівників інструментальних колективів під час їхньої фахової підготовки є систематичне та точне дотримання принципів загальнопедагогічної та мистецької освіти. Окреслено такі дидактичні принципи підготовки майбутніх керівників, як: гуманізація, наочність, системність і послідовність, цілісність і єдність, активність та самостійність суб'єкта навчальної діяльності.*

*Актуалізовано думку, що дані принципи відіграють ключову роль у розвитку професійної рефлексії майбутніх керівників інструментальних колективів та характеризуються їх взаємозв'язком та діалектичною взаємодією. Вони забезпечують створення сприятливого середовища для саморозвитку студентів, доступність складних концепцій через конкретні приклади, а також впорядковане впровадження знань у практику. Інтеграція теоретичної та практичної підготовки, самостійність та активність студентів сприяють формуванню висококваліфікованих спеціалістів з розвиненим рефлексивним мисленням та творчим підходом. Вище окреслені принципи допомагають всебічному розвитку особистості, яка здатна до самостійного мислення і критичного аналізу, що є необхідним для ефективного підготовки керівників інструментальних колективів.*

**Ключові слова:** професійна рефлексія, керівник інструментального колективу, принципи, управління колективним виконавством, мистецька освіта.

## PRINCIPLES OF PROFESSIONAL REFLECTION DEVELOPMENT OF FUTURE LEADERS OF INSTRUMENTAL ENSEMBLES IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL TRAINING

**Dmytro Mazur**

Rivne State University for the Humanities

*The article reveals the principles of the development of professional reflection of future leaders of instrumental ensembles in the process of professional training. The need to introduce innovative methods in the field of art education is emphasized. Emphasis is placed on the importance of applying professional reflection in the field of collective performance management. It is noted that the main condition for the effective development of professional reflection in future leaders of instrumental ensembles during their professional training is systematic and accurate observance of the principles of general pedagogical and artistic education. Such didactic principles of training future leaders are outlined, such as: humanization, visibility, systematicity and consistency, integrity and unity, activity and independence of the subject of educational activity.*

*The opinion is updated that these principles play a key role in the development of professional reflection of future leaders of instrumental ensembles and are characterized by their interconnection and dialectical interaction. They ensure the creation of a favorable environment for the self-development of students, the availability of complex concepts through concrete examples, as well as the orderly implementation of*

*knowledge in practice. The integration of theoretical and practical training, the independence and activity of students contribute to the formation of highly qualified specialists with developed reflective thinking and a creative approach. The principles outlined above help in the comprehensive development of a personality capable of independent thinking and critical analysis, which is necessary for the effective training of leaders of instrumental ensembles.*

**Key words:** *professional reflection, leader of instrumental ensemble, principles, management of collective performance, art education.*

**Постановка проблеми.** У сучасних умовах оновлення мистецької освіти стає все більш актуальним пошук нових, більш ефективних шляхів розвитку творчого та інтелектуального потенціалу молодих фахівців у сфері мистецтва. Це завдання потребує впровадження інноваційних підходів, які навчають майбутніх спеціалістів універсальним методам мислення та саморегуляції. Важливість цього підходу зумовлена тим, що в умовах швидко змінюваного інформаційного простору для успішної діяльності вже недостатньо мати лише фахові знання та навички. Необхідно вміти адаптуватися, бути мобільним і творчо підходити до вирішення нестандартних завдань. Варто зазначити, що сучасний світ вимагає від митців не лише професійних компетентностей, але й здатності до міждисциплінарної співпраці, критичного мислення та емоційного інтелекту. Це означає, що мистецька освіта має бути гнучкою та всебічною, спрямованою на формування гармонійної особистості, здатної до інноваційної діяльності в різних сферах культури та мистецтва.

Ми підкреслюємо важливість визнання значення професійної рефлексії як одного з ключових компонентів мистецької освіти. Нині спостерігається явна нестача уваги до цього аспекту в закладах вищої освіти. Ми вважаємо, що необхідно здійснити зміни в організації навчального процесу, акцентуючи увагу на розвитку універсальних фахових прийомів і методів, серед яких професійна рефлексія займає важливе місце. Одним із вузьких аспектів цієї проблеми є дослідження розвитку професійної рефлексії саме у майбутніх керівників інструментальних колективів як важливого та дієвого інструменту для їх професійного самовдосконалення. Це включає створення системи розвитку професійної рефлексії на основі чітко сформульованих сучасних принципів професійної освіти. Таким чином, на часі є актуалізація рефлексивного потенціалу в професійній підготовці майбутніх керівників інструментальних колективів.

Розробка принципів розвитку професійної рефлексії майбутніх керівників інструментальних колективів під час фахової підготовки дозволить спеціалістам краще оцінювати та вдосконалювати свої методи роботи. Це сприятиме підвищенню якості їх керівництва, оскільки рефлексія допомагає виявляти сильні та слабкі сторони творчої праці, знаходити шляхи для її

покращення та стимулює впровадження нових, ефективніших підходів. Додатково, розвиток професійної рефлексії розвиває критичне мислення, що є необхідним для аналізу ситуацій та прийняття зважених рішень. Враховуючи швидкі зміни в сучасному інформаційному просторі та вимоги до мобільності й креативності, професійна рефлексія стає ключовою навичкою для керівників інструментальних колективів. Вона не лише підвищує їхню ефективність, але й сприяє їхньому постійному професійному зростанню та адаптації до нових викликів у сфері мистецтва.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Поняття професійної рефлексії було глибоко досліджено в різних наукових галузях. У філософії цим питанням займалися такі видатні мислителі, як М. Гайдегер і П. Тейяр де Шарден. У психології значний внесок зробили Ж. Піаже, С. Максименко, Р. Павелків та інші. Сучасна педагогіка також приділила цьому питанню велику увагу завдяки роботам М. Марусинець, І. Зязюна та інших. У сфері мистецтвознавства сутність професійної рефлексії досліджували О. Олексюк, Г. Падалка, Я. Сверлюк, О. Ростовський та інші.

У галузі мистецької освіти дослідження і аргументація основних принципів і підходів до організації ефективної системи художньо-естетичного навчання та виховання є важливими темами для таких учених, як О. Масол, О. Олексюк, О. Ростовський, О. Рудницька, В. Черкасов, Г. Падалка, О. Щолокова, І. Зязюн, О. Отич та інших. Їхні роботи включають класифікацію основних педагогічних принципів за змістом, а також поділ на принципи навчання (дидактичні), принципи виховання та спеціальні принципи, що стосуються певних видів діяльності.

**Мета статті** – обґрунтування принципів розвитку професійної рефлексії майбутніх керівників інструментальних колективів у процесі фахової підготовки.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Рефлексія (reflexio – відображення, віддзеркалення), на думку Г. Падалки, означає усвідомлення власних психічних станів і процесів шляхом порівняння з переживаннями, відтвореними в художньому образі. Це включає роздуми над власним життям, занурення у власні почуття, пов'язані зі змістом мистецького твору, а також порівняння об'єктивного змісту художніх образів з результа-

тами самоаналізу власного внутрішнього світу (Падалка, 2008. с. 159).

Розвиток професійної рефлексії майбутніх керівників інструментальних колективів у даному контексті є однією з центральних проблем у підготовці студентів мистецьких закладів вищої освіти. Тому важливо розробити та обґрунтувати принципи розвитку професійної рефлексії для цих фахівців у процесі їхнього навчання. Це має ключове значення для формування самодостатнього та висококласного професіонала, який здатен об'єктивно оцінювати свої педагогічні, творчі та інтелектуальні можливості, а також переосмислювати набуті знання, вміння та навички.

Професійна рефлексія дозволяє студентам ефективніше виконувати поставлені завдання у своїй професійній сфері, бачити творчі та нестандартні шляхи вирішення проблем. Практика показує, що успіх у професійній діяльності керівника певного підрозділу залежить від його здатності бачити ситуацію зсередини, розуміти внутрішню взаємодію учасників і оцінювати себе в цьому контексті.

Це вміння є визначальним для ефективної діяльності керівника як у професійній сфері, так і в особистих взаєминах. Це особливо важливо для керівників інструментальних колективів, оскільки професійна рефлексія значно покращує якість їхньої діяльності та управління колективом.

З власного досвіду можна додати, що впровадження принципів професійної рефлексії допомагає створити середовище, в якому керівники інструментальних колективів можуть безперервно вдосконалювати свої навички та підходи. Це сприяє розвитку лідерських якостей керівника, впровадженню інноваційних методів управління, що є важливим у динамічному мистецькому просторі. Крім того, професійна рефлексія допомагає керівникам краще розуміти потреби та мотиви учасників своїх колективів, що веде до гармонійної та продуктивної співпраці.

Принцип (*principium* – початок, основа) – це фундаментальне положення, провідна ідея або ключове правило, яке обґрунтовує зміст певної діяльності або визначає порядок і спосіб її здійснення (Скопенко, Цимбалюк, 2006). Сучасні науковці розглядають поняття «принцип» в трьох площинах: основне положення наукової системи чи теорії, ідеологічного напрямку; важливий закон будь-якої точної науки; переконання, норма або правило, яким керуються в житті чи поведінці (Бусел, 2001). І. Драч визначає принципи як інструментальне відображення педагогічної концепції, представлені в категоріях діяльності, та методологічне відображення пізнаних законів і закономірностей (Драч, 2013). У педагогічній науці принципи чітко визначені Ю. Бабанським і Г. Ващенко. Вони їх розглядають як керівні положення та зако-

номірності, які спрямовують педагогічну діяльність, визначають зміст навчання, його методи та форми. Ю. Бабанський та Г. Ващенко пропонують такі принципи, як науковість і доступність навчання, свідомість і активність у навчанні під керівною роллю педагога, системність навчання та зв'язок теорії з практикою, наочність, міцність засвоєння знань та зв'язок навчання з усебічним розвитком особистості (Ващенко, 1997). Українська дослідниця теорії та методики мистецької освіти Г. Падалка визначає принципи мистецького навчання як фундаментальні положення, що відображають сутність, зміст і основні вимоги до взаємодії між вчителем та учнями. Вона вважає, що дотримання цих принципів забезпечує ефективність процесу засвоєння мистецтва учнями. Принципи, за її трактуванням, відображають узагальнені закономірності мистецького навчання та об'єднують його окремі елементи в єдину цілісну систему (Падалка, 2008. с. 159).

Основною умовою для ефективного розвитку професійної рефлексії у майбутніх керівників інструментальних колективів під час їхньої фахової підготовки є систематичне та точне дотримання принципів загальнопедагогічної та мистецької освіти. Це означає, що навчальний процес має бути організований таким чином, щоб майбутні керівники не тільки отримували необхідні знання та навички, але й вчилися глибоко аналізувати свою діяльність, розуміти власні психічні стани та емоції, а також усвідомлювали їхній вплив на творчий процес та взаємодію з колективом.

Важливо, щоб ці принципи були інтегровані у всі аспекти навчання, від теоретичних занять до практичних. Студенти повинні мати можливість регулярно рефлексувати над своїм досвідом, обговорювати його з вчителями-наставниками та колегами, отримувати конструктивний зворотній зв'язок та застосовувати його для подальшого розвитку.

Дотримання принципів загальнопедагогічної освіти забезпечує структурований підхід до навчання, який включає планування, виконання, оцінювання та корекцію навчальної діяльності. Це створює умови для послідовного професійного зростання, допомагає уникати помилок та оптимізувати процес навчання.

Принципи мистецької освіти, зі свого боку, акцентують увагу на творчому розвитку, індивідуальності кожного студента та інтеграції мистецтва у навчальний процес. Вони сприяють формуванню у студентів глибокого розуміння мистецьких процесів, розвитку креативності та здатності до інновацій. Таким чином, поєднання цих принципів створює цілісну систему підготовки, яка не лише забезпечує високий рівень професійної компетентності, але й сприяє формуванню самодостат-

ніх, критично мислячих та творчо активних керівників інструментальних колективів.

Ми вважаємо, що до основних дидактичних принципів підготовки майбутніх керівників і розвитку їхньої професійної рефлексії слід віднести такі принципи: *гуманізація, наочність, системність і послідовність, цілісність і єдність, активність та самостійність суб'єкта навчальної діяльності.*

*Принцип гуманізації* у підготовці майбутніх керівників інструментальних колективів і розвитку їхньої професійної рефлексії має на меті створення умов, які підтримують особистісний розвиток «Я-концепції» студента та його творчі здібності. Це включає впровадження особистісно-орієнтованого підходу в навчання, що проявляється у повазі, емпатії та доброзичливому ставленні до студентів. Такий підхід сприяє формуванню особистостей, які мають важливі компетентності для ефективного управління колективами на основі емпатії та взаєморозуміння, що формує лідерів, які цінують людську гідність і враховують індивідуальні потреби своїх підлеглих. У такому випадку, в керівника розвивається емоційний інтелект – ментальні здібності, за допомогою яких особистість усвідомлює і розуміє власні емоції та емоції оточуючих її людей (Гоулман Деніел, 2020). Саме ця здатність суб'єкта дозволяє керівнику краще розуміти та керувати своїми емоціями, а також емоціями колективу. Це важливо для створення сприятливої атмосфери під час репетицій та концертів, а також для успішного вирішення конфліктних ситуацій.

Гуманістичний підхід освітнього процесу сприяє демократизації навчання через впровадження ієрархічної системи, яка забезпечує діалог між професорсько-викладацьким складом та студентами в мистецьких закладах вищої освіти. У таких умовах комунікація будується на основі рівноправних відносин між педагогами і студентами. Ця модель поведінки, в свою чергу, в майбутньому буде екстраполюватися студентом на модель комунікації між керівником інструментального колективу і його учасниками. При цьому авторитет педагогів і майбутніх керівників має залишатися непорушним і вагомим, з одночасним збереженням таких почуттів у студентів і членів колективу, як власна гідність, відчуття важливості, повага та увага до їхньої думки. Керівник повинен розвивати свої комунікативні навички, щоб ефективно спілкуватися зі своїм колективом та спеціалістами у галузі музики, співпрацювати з іншими керівниками, організаціями та виконавцями, обмінюватися досвідом та знаннями. Ці навички включають в себе вміння слухати, чітко висловлювати свої думки, ефективно переконувати та вміти вирішувати конфлікти.

У цьому контексті професійна рефлексія є одним з найсучасніших підходів до розвитку гуманізації в освітньому процесі. Вона не лише оцінює наявність або відсутність професійних знань та навичок, необхідних для управління колективами, але й стимулює їх розвиток, розширює та поглиблює їх. Основним механізмом цього процесу є критичне ставлення до власного «Я», яке включає такі аспекти:

«Я» студента в навчально-фаховій діяльності: самоаналіз студентів щодо цілей, змісту і форм навчання, усвідомлення власної ролі в освітньому процесі та оцінка результатів своєї роботи.

«Я» студента як суб'єкта навчально-фахової діяльності: ставлення до оточуючих, включаючи діалогову взаємодію між викладачем і студентом, а також між студентами.

«Я» студента як особистість: загальне самоприйняття, «відображення» себе і аналіз особистісних якостей, таких як цінності, світогляд, способи мислення, прийняття і поведінка.

*Принцип наочності* в навчальному процесі полягає в тому, щоб забезпечити використання наочних засобів для полегшення засвоєння студентами фахових знань про професійну рефлексію та її застосування в управлінні колективами. Це означає, що навчання не обмежується абстрактними уявленнями про професійну рефлексію, а базується на конкретних прикладах і ілюстраціях діяльності керівника. Таким чином, пояснення, інструктаж і наочні приклади наставника – у цьому випадку педагога мистецького закладу вищої освіти – стають ключовими умовами для того, щоб студенти в майбутньому могли ефективно і якісно здійснювати поліфункціональну діяльність з інструментальними колективами за допомогою професійної рефлексії. Цей принцип сприяє тому, щоб майбутні керівники інструментальних колективів могли легко сприймати наукові матеріали про складний феномен професійної рефлексії і провадили особистий пошук по даній проблемі. Використання наочних прикладів, які демонструють застосування професійної рефлексії в управлінні колективами, допомагає їм зрозуміти важливість і необхідність цієї рефлексії не тільки в професійній діяльності, але й у повсякденному житті.

*Принцип системності та послідовності* в розвитку професійної рефлексії майбутніх керівників інструментальних колективів передбачає створення чіткої структури та логічного порядку в освоєнні цієї навички. Згідно з О. Ростовським, «система» – це цілісний набір взаємопов'язаних елементів, які утворюють єдине ціле і є частиною більш великої системи. Кожна система складається з підсистем нижчого рівня (Ростовський, 2011). Цей принцип відповідає за організацію освітнього процесу, забезпечуючи його



структурованість і послідовність. Він визначає, як саме слід впроваджувати теоретичні знання в практичну діяльність, забезпечуючи поступовий і логічний розвиток професійної рефлексії в управлінні колективами. Принцип системності та послідовності передбачає, що кожен етап підготовки логічно випливає з попереднього. Такий підхід забезпечує глибоке розуміння матеріалу і його зв'язків, що є критично важливим для розвитку професійної рефлексії.

У педагогічній теорії та практиці принцип системності та послідовності визначає цілісність і глибину вивчення явища, такого як професійна рефлексія. Цей принцип ґрунтується на необхідності аналізувати та порівнювати окремі компоненти освітнього процесу, а також всю навчально-фахову сферу, встановлюючи роль і значення професійної рефлексії. Він включає дослідження і переосмислення сучасних наукових праць з педагогіки, музикознавства та суміжних дисциплін, які розглядають професійну рефлексію в контексті управління колективним виконавством. Це дозволяє створити логічну систему для поступового розвитку професійної рефлексії у майбутніх керівників інструментальних колективів. Важливість цього принципу полягає в забезпеченні впорядкованого і безперервного процесу розвитку рефлексивних навичок у студентів. Професійна рефлексія повинна бути системною і охоплювати всі аспекти професійної діяльності. Керівник інструментального колективу повинен аналізувати свої знання, навички, досвід та поведінку, які впливають на його діяльність, а також на діяльність колективу. Він має стежити за тим, як його дії впливають на колектив та на якість музичного виконання, а також на результати репетицій та концертів завдяки системі планування та моніторингу, яка дозволяє відстежувати ефективність своєї діяльності та діяльності колективу. За умов виникнення непередбачуваних ситуацій, керівник повинен вчасно вносити корективи до своєї діяльності для досягнення бажаних результатів, розвивати свою здатність до ефективного використання ресурсів, щоб досягати максимального результату з мінімальними втратами.

*Принцип цілісності та єдності* теоретичної та практичної підготовки майбутніх керівників інструментальних колективів спрямований на синергію спеціальних і суміжних дисциплін у мистецьких закладах вищої освіти, а також на практичну роботу з художніми колективами. Це необхідно для формування висококваліфікованого керівника з розвиненим рефлексивним мисленням, який матиме активну пізнавальну позицію щодо своєї професійної діяльності, творчого стилю, а також розвитку рефлексивних умінь і навичок. Цей принцип покликаний створити чітку та прозору систему знань студентів про профе-

сійну діяльність і рефлексію, усуваючи фрагментарність та мозаїчність наукових уявлень. Принцип цілісності та єдності підкреслює важливість інтеграції різних аспектів навчання в єдину систему. Це дозволяє студентам бачити повну картину своєї професійної діяльності, розуміти, як окремі знання та навички взаємодіють і доповнюють один одного.

Загалом, принцип цілісності та єдності забезпечує комплексний підхід до підготовки майбутніх керівників інструментальних колективів, інтегруючи теоретичні знання та практичні навички в єдину, взаємопов'язану систему, що сприяє глибокому розумінню та ефективному застосуванню професійної рефлексії у їхній діяльності.

*Принцип активності та самостійності суб'єкта навчальної діяльності* охоплює всі вищезазначені аспекти, зокрема реалізується через залучення студентів до самостійної пошуково-дослідницької роботи. Це включає спонукання студентів до організації та участі в експериментальних аматорських інструментальних колективах, що сприятиме їх особистісному зростанню та професійному становленню шляхом здобуття практичного досвіду та спеціальних знань. Такий підхід стає ключовим чинником самопізнання, мотивації до аналізу проблемних ситуацій і, відповідно, до професійної рефлексії. Практика показує, що ініціативні студенти з активною життєвою позицією, які мають вольові та лідерські якості, легше адаптуються після закінчення навчання у мистецьких закладах і успішно реалізують себе завдяки вже набутому практичному досвіду.

Принцип активності та самостійності суб'єкта навчальної діяльності включає розвиток його самокритичності та креативності шляхом рефлексивного мислення. Керівник повинен бути відкритим до критики щодо своєї діяльності, бути готовим розглядати свої помилки, шукати шляхи вдосконалення праці, нові та ефективні методи та підходи до роботи з колективом, що дозволить покращити якість музичного виконання та сприятиме досягненню колективом вищих результатів.

**Висновки.** Проаналізовані принципи гуманізації, наочності, системності та послідовності, цілісності та єдності, активності та самостійності відіграють ключову роль у розвитку професійної рефлексії майбутніх керівників інструментальних колективів та характеризуються їх взаємозв'язком та діалектичною взаємодією. Вони забезпечують створення сприятливого середовища для саморозвитку, доступність складних понять через конкретні приклади, впорядковане і поступове впровадження знань у практику, інтеграцію теоретичної та практичної підготовки, а також стимулюють самостійність і активність студентів. Ці принципи допомагають формувати високопрофесійних спеціалістів з розвиненим рефлексивним мисленням і творчим

підходом. Вони також сприяють всебічному розвитку особистості, здатної до самостійного мислення та критичного аналізу. Таким чином, застосування цих принципів є необхідною умовою ефективної підготовки керівників інструментальних колективів.

**Перспективи подальших досліджень.** Майбутні дослідження можуть зосередитися на аналізі

ефективності поточних методик розвитку професійної рефлексії в різних дисциплінах. Важливо також дослідити практичні результати застосування різних підходів та принципів у освітньому процесі, щоб визначити найбільш дієві методики та адаптувати їх до сфери управління колективним виконавством.

#### Література:

- Бусел В. Т. (2001). Великий тлумачний словник сучасної української мови. Київ: Перун. 941 с.
- Ващенко Г. Г. (1997). Загальні методи навчання: підручник для педагогів. Київ: Українська видавнича спілка. 415 с.
- Гоулман Деніел (2020). Емоційний інтелект. Харків: Vivat. 512 с.
- Драч І. І. (2013). Управління формуванням професійної компетентності магістрантів педагогіки вищої школи: монографія. Київ. 455 с.
- Падалка Г. (2008). Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ: Освіта України. 274 с.
- Ростовський О. Я. (2011). Теорія і методика музичної освіти: навч.-метод. посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 640 с.
- Скопенко О. І., Цимбалиук Т. В. (2006). Сучасний словник іншомовних слів: близько 20 тис. слів і словосполучень. Київ: Довіра. 789 с.

#### References:

- Busel, V.T. (2001). Velykyi tлумachnyi slovnyk suchasnoi ukrainiskoi movy [Large Explanatory Dictionary of the Modern Ukrainian Language]. Kyiv: Perun. 941 s.
- Vashchenko, H.H. (1997). Zahalni metody navchannia: pidruchnyk dlia pedahohiv [General Teaching Methods: A Handbook for Educators]. Kyiv: Ukrainska vydavnycha spilka. 415 s.
- Goulman, Deniel (2020). Emotsiinyi intelekt [Emotional intelligence]. Kharkiv: Vivat. 512 s.
- Drach, I.I. (2013). Upravlinnia formuvanniam profesiinoi kompetentnosti mahistrantiv pedahohiky vyshchoi shkoly: monohrafiia [Management of formation of professional competence Master's students of pedagogy of the higher school: monograph]. Kyiv. 455 s.
- Padalka, H. (2008). Pedahohika mystetstva: teoriia i metodyka vykladannia mystetskykh dystsyplin [Art pedagogy: theory and methods of teaching art disciplines]. Kyiv: Osvita Ukrainy. 274 s.
- Rostovskyi, O.Ia. (2011). Teoriia i metodyka muzychnoi osvity: navch.-metod. Posibnyk [Theory and methodology of music education: educational and methodological manual]. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. 640 s.
- Skopenko, O.I., Tsymbaliuk, T.V. (2006). Suchasnyi slovnyk inshomovnykh sliv: blyzko 20 tys. sliv i slovospoluchen [Modern dictionary of foreign words: about 20,000 words and phrases]. Kyiv: Dovira. 789 s.

УДК 378.091-057.21

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-2-5>

## ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

### Потапчук Тетяна Володимирівна

доктор педагогічних наук, професор,  
професор кафедри теорії та методики дошкільної і спеціальної освіти  
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника  
ORCID: 0000-0003-1680-6976  
Researcher ID: AAE-6408-2022  
e-mail: tatvolod@ukr.net

### Шеретюк Юліана Вікторівна

викладач кафедри теорії і практики фізичної культури і спорту  
Рівненського державного гуманітарного університету  
ORCID: 0009-0003-4918-5405  
e-mail: juli.sheretiuk@ukr.net

*У статті розглядається важливість хореографічного мистецтва як ефективного засобу розвитку творчої індивідуальності здобувачів вищої освіти. Актуальність теми зумовлена потребою формування креативних, адаптивних фахівців, здатних до інноваційного мислення та самовираження в умовах швидко змінюваного суспільства.*

*Проаналізовано різні аспекти впливу хореографії на студентів, зокрема, розвиток емоційної інтелекгентності, комунікаційних навичок та здатності до командної роботи. Зазначено, що заняття танцями формують у студентів уміння висловлювати емоції, розуміти почуття інших та налагоджувати міжособистісні зв'язки. Крім того, хореографічні практики сприяють розвитку самодисципліни, адже для досягнення успіху в танці потрібні регулярність та наполегливість.*

*Особливу увагу приділено процесу саморозвитку, який забезпечує хореографічна освіта. Це не лише фізична активність, а й форма творчого самовираження, що допомагає студентам відкривати нові грані власної особистості. Через хореографію здобувачі вищої освіти вчаться спілкуватися без слів, виражати свої ідеї та емоції, що збагачує їхній культурний та естетичний досвід.*

*Підкреслюється важливість створення креативного середовища, яке сприяє розвитку лідерських, моральних та професійних якостей студентів. Подано ефективні методи, зокрема імпровізація, театралізація, робота зі сценаріями, створення ситуацій успіху та естетотерапія, які активізують творчі здібності і підвищують мотивацію до саморозвитку. Крім того, акцентовано увагу на можливостях хореографічного мистецтва у розвитку творчої індивідуальності здобувачів вищої освіти, підкреслюючи її роль у формуванні емоційної виразності та критичного мислення, що є важливими для професійного зростання.*

*Наголошено на значенні хореографічного мистецтва як важливого інструменту для професійної підготовки та формуванні особистості студента, здатної до критичного мислення та творчого підходу в будь-якій сфері діяльності.*

**Ключові слова:** творча індивідуальність, здобувачі вищої освіти, хореографічне мистецтво, танцювальне мистецтво, формування естетичної культури.

## FORMATION OF CREATIVE INDIVIDUALITY GETTING HIGHER EDUCATION THROUGH CHOREOGRAPHIC ARTS

### Tetyana Potapchuk

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

### Yuliana Sheretiuk

Rivne State University of the Humanities

*The article examines the importance of choreographic art as an effective means of developing the creative individuality of students of higher education. The relevance of the topic is determined by the need to*

*train creative, adaptive specialists capable of innovative thinking and self-expression in the conditions of a rapidly changing society.*

*Various aspects of the influence of choreography on students were analyzed, in particular, the development of emotional intelligence, communication skills and the ability to work in a team. It is noted that dance lessons form students' ability to express emotions, understand the feelings of others and establish interpersonal relationships. In addition, choreographic practices contribute to the development of self-discipline, because success in dance requires regularity and persistence.*

*Special attention is paid to the process of self-development provided by choreographic education. It is not only physical activity, but also a form of creative self-expression that helps students discover new facets of their own personality. Through choreography, students learn to communicate without words, express their ideas and emotions, which enriches their cultural and aesthetic experience.*

*The importance of creating a creative environment that promotes the development of leadership, moral and professional qualities of students is emphasized. Effective methods, including improvisation, theatricalization, working with scenarios, creating success situations and esthetic therapy, are presented, which activate creative abilities and increase motivation for self-development. In addition, attention is focused on the possibilities of choreographic art in the development of creative individuality of students of higher education, emphasizing its role in the formation of emotional expressiveness and critical thinking, which are important for professional growth.*

*Emphasis is placed on the importance of choreographic art as an important tool for professional training and the formation of a student's personality capable of critical thinking and a creative approach in any field of activity.*

**Key words:** *creative individuality, students of higher education, choreographic art, dance art, formation of aesthetic culture.*

**Постановка проблеми.** На сучасному етапі розбудови національної вищої школи, в умовах зміцнення та вдосконалення української державності особливого значення набуває проблема формування творчої індивідуальності здобувачів вищої освіти засобами хореографічного мистецтва. Такий підхід зумовлений необхідністю задовольнити естетично-культурні, інтелектуальні та художньо-творчі інтереси здобувачів вищої освіти. Вирішення цих питань можливе за умов залучення студентів до мистецтва, зокрема хореографічного, яке має великі можливості впливу на особистість, де у процесі хореографічної діяльності відбувається формування естетичної культури здобувача, розвиток його емоційно-почуттєвої сфери, психофізичної свободи та творчої активності.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Протягом останніх десятиліть питання творчої індивідуальності здобувачів вищої освіти засобами хореографічного мистецтва активно розглядалося в працях таких дослідників, як Л. Масол, О. Отич, Г. Падалко, О. Рудницька та О. Щолокова. Особливу увагу приділяли сучасні вчені: Л. Андрущук, О. Бурля, Н. Горбатко, О. Філімонова та інші. Ю. Волкова в своєму дисертаційному дослідженні теоретично обґрунтувала, розробила та експериментально перевірила методику формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музики і хореографії. Т. Середюк створила модель формування художньо-естетичного досвіду майбутніх учителів хореографії. О. Скриник досліджувала формування професійного іміджу майбутніх учителів хореографії в процесі фахової підготовки. О. Таранцева теоретично

обґрунтувала та практично перевірила педагогічні умови формування фахових умінь.

У психолого-педагогічних працях учених К. Ушинського, В. Сухомлинського, Л. Виготського, Н. Міропольської, О. Рудницької та інших зазначається, що формування творчої індивідуальності здобувачів вищої освіти засобами хореографічного мистецтва залежить від їхніх психологічних та фізичних властивостей. Крім того, у здобувачів підвищується активність та готовність до активних дій. Саме тому студентів об'єктивно зацікавлюють багатообразні імпровізаційні танцювальні композиції, якими слід наповнювати їхню хореографічну діяльність.

У наукових та методичних працях О. Комаровської, Т. Морозовської, Л. Боголюбської, Б. Колногузенка, В. Каміна, А. Тараканової та інших висвітлюється проблема взаємозв'язку змісту та вікових особливостей здобувачів при організації хореографічної діяльності. Наприклад, автори зазначає, що «здобувачі тяжіють переважно до класичних та народно-сценічних танців». Однак аналіз власного практичного досвіду та спостереження на заняттях хореографії виявили, що серед усього різноманіття танцювальних видів здобувачів здебільшого зацікавлюють сучасні танцювальні стилі (Таранцева О., 2002).

Значний внесок у теорію та практику творчого розвитку особистості засобами хореографічного мистецтва зробили українські вчені К. Василенко, В. Куплених, В. Пастух, Ю. Станішевський, Б. Стасько, О. Таранцева та ін.

**Мета статті** – розкрити формування творчої індивідуальності здобувачів вищої освіти засобами хореографічного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Для формування творчої індивідуальності здобувачів вищої освіти засобами хореографічного мистецтва слід ретельно відбирати та застосовувати естетично-забарвлені, емоційно-сміслові, лексично-різноманітні рухи. Систематизація сучасних елементів за стилевими напрямками з подальшою розробкою методики навчання сприятиме формуванню у здобувачів оціночних здібностей та художньо-естетичних інтересів, духовно-емоційного, цілісного ставлення до танцювального мистецтва (Бірюкова Л., 2009).

Використання на заняттях з хореографії сучасних видів танців під змістовний, багатобразний музичний матеріал надасть можливість виховувати у студентів емоційне, цілісне ставлення до танцювального мистецтва.

Наприклад, зі здобувачами першого курсу пропонується вивчати, окрім ритмічних та колективно-порядкових вправ, рухи брейк-дансу, хіп-хопу, східних танців, тому що в цих рухових вправах відбиваються реалії сучасного життя. Під час вивчення та виконання означених видів танцювального мистецтва формується сучасний тип світосприйняття та світовідтворення.

Впровадження в освітній процес з хореографічної діяльності означених стилів сучасного танцювального мистецтва надасть можливість у здобувачів вищої освіти естетично-ціннісне ставлення до хореографічного мистецтва, а також реалізувати їх психофізичні прояви, тобто сприятиме вираженню внутрішніх емоцій та почуттів в естетично забарвлених рухах (Таранцева О., 2002).

Формування у студентів естетичного ставлення до хореографії, оціночних суджень, смаків, накопичення естетичних образів дітей залежить від використання на уроках хореографії технічних засобів навчання, які можна поділити на традиційні та аудіовізуальні. До традиційних відносимо аудіомагнітофони та музичні центри. Використання оригінальної якісної музичної фонограми підвищує інтерес та творчу активність здобувачів у танцювальному мистецтві.

Для коригування здобутих вмінь студентів у галузі сучасної хореографії вважаємо корисним застосовувати на заняттях аудіовізуальні засоби навчання, які стимулюють здобувачів до найбільш продуктивної виконавської роботи. Упровадження цієї форми роботи створює передумови для більш активного виявлення внутрішніх відчуттів та емоцій здобувачів, спонукає їх до продуктивної творчості, підвищує власну гідність та вчить критично оцінювати власну творчу діяльність (Куценко С., 2015).

Наприклад, при вивченні нового танцювального матеріалу та його відпрацюванні пропонується записувати роботу здобувачів на відеокамеру, з подальшим переглядом і аналізом

відеоматеріалів. Спільний аналіз помилок, коректні зауваження викладача та самостійний пошук студентами своїх недоліків у виконанні різноманітних елементів сприятимуть продуктивній праці на заняттях хореографії, заохоченню студентів до плідної навчальної діяльності, розвитку в них уміння художньо оцінювати себе та інших. Використання означених форм роботи навчить здобувачів отримувати естетичну насолоду від хореографічної діяльності, формуватиме їхню самодостатність, яка є однією із складових соціалізації студентів та виступає фактором їх творчої активності (Поклад І., 2003).

Ще одним аспектом входження здобувача до світу прекрасного й засобом художньо-естетичного розвитку є використання неакадемічних форм спілкування: бесіди, відвідування концертів, вистав тощо. Яскраві враження, отримані від естетично-забарвленого, артистичного, професійного виконання танцювальних композицій, формуватимуть у здобувачів естетичні цінності, розвиватимуть художні смаки, виховуватимуть у них здатність сприймати й оцінювати мистецькі твори. Окрім цього, цікаві розповіді про захоплюючий, насичений буденними перипетіями життєвий шлях провідних представників танцювального мистецтва збуджуватимуть у студентів інтерес до занять хореографії, а творчі досягнення видатних танцюристів виступатимуть взірцем у творчості, мотивуватимуть до власної хореографічної діяльності (Поклад І., 2005).

Навчання з танцю буде більш продуктивним, якщо заохочувати здобувачів до цілісної хореографічної діяльності, під час якої у студентів підвищуватиметься мотивація до вивчення елементів класичного, народного, бального, сучасного танців. Для реалізації означеної умови пропонуємо організовувати й проводити фестивалі танців між студентами певних вікових категорій. Така форма роботи підвищуватиме інтерес здобувачів до занять хореографії. Крім того, означена форма роботи стимулюватиме до більш продуктивної праці, що у свою чергу сприятиме вдосконаленню та естетичній насиченості їхніх рухів, накопиченню художньо-танцювальних вражень, осмисленню власних хореографічних можливостей, а також розвитку власної творчості здобувачів вищої освіти.

Як зазначають вчені, хореографічна діяльність в системі естетичного виховання здобувачів вищої освіти – це процес, в основі якого знаходиться активність особистості, спрямована на інтерпретацію та створення танцювальних творів, через які виявляється і розвивається емоційно-почуттєва, психофізична, когнітивна та креативна сфера особистості. Тож мета хореографічної діяльності в системі естетичного виховання полягає у формуванні багатства внутрішнього світу

особистості здобувача та розкритті його через різні підготовчі вправи класичної, народної, бальної, сучасної хореографії (Андрощук Л., 2013).

Змістом хореографічної діяльності є рухові дії та операції з опанування танцювальних вмінь і навичок, що виступають основою для створення нових унікальних хореографічних проявів. Передбачаємо, що хореографічна діяльність не лише задовольняє потребу у руховій активності, а й сприяє їхньому цілісному розвитку: адекватне вираження в тілесних рухах думок, емоцій, почуттів. Хореографічна діяльність характеризується творчою природою, до якої віднесемо інноваційність, винахідливість мислення дитини, її розвинені знання, емоції та почуття. Саме тому підвищення рівня естетичного виховання особистості дитини залежатиме від формування у неї таких сфер: когнітивної (знання); мотиваційної (зацікавлене ставлення до хореографічної діяльності); психофізичної (взаємозв'язок між внутрішнім і зовнішнім станом особистості та вміння передавати його у відповідних рухах); емоційно-почуттєвої (емоційна насиченість духовних потреб та емоційне оцінювання зовнішнього та внутрішнього світу дитини, формування емоційно-ціннісної шкали ставлення до світу); активно-творчої (самовиявлення та самореалізація в процесі танцювальної творчості) (Андрощук Л., 2013).

Отже, сутність хореографічного мистецтва у розвитку творчої індивідуальності здобувачів вищої освіти полягає у танцювально-руховій активності, в ході якої набуваються і вдосконалюються не лише спеціальні хореографічні здібності (еластичність м'язів і суглобів, пластичність та краса рухів, ніг, легкість стрибків тощо), а й формуються вміння відтворювати, інтерпретувати, створювати різноманітні за видами та жанрами танцювальні твори. В процесі їх виконання виховуються естетичні смаки, художнє мислення, естетичне ставлення до мистецтва, формується естетична культура, естетичне сприйняття світу, накопичуються художньо-естетичні знання, розвиваються естетичні почуття, судження, уміння та виражаються внутрішні переживання особистості здобувача вищої школи, тобто розкривається її індивідуальність (Бірюкова Л., 2009).

З огляду на це формування творчої індивідуальності здобувачів вищої освіти засобами хореографічного мистецтва спрямовано на розвиток естетично-ціннісного ставлення до танцювального мистецтва, розвиток загальних здібностей (загальні розумові здібності, пам'ять, увагу, почуття та ін.), художньо-образного мислення та уяви, стимулювання творчого потенціалу особистості здобувача, виховання потреби і здатності до художньо-творчої самореалізації та духовного самовдосконалення відповідно до індивідуальних можливостей та вікових етапів розвитку, а також

здатність сприймати, інтерпретувати та оцінювати твори хореографічного мистецтва (висловлювати особисте ставлення до них, аргументуючи свої думки).

Організація розвитку творчої індивідуальності здобувачів вищої освіти у процесі хореографічної діяльності на гуманістичних засадах передбачає використання принципів особистісно-зорієнтованого виховання, які спрямовані на реалізацію сутнісної природи особистості.

Формування творчої індивідуальності майбутніх здобувачів закладів вищої освіти відбувається через залучення до педагогічно доцільних форм. Основним завданням є створення креативного середовища з позитивним кліматом, що сприяє творчому саморозвитку, формуванню лідерських, моральних, духовних і професійних якостей. Таке середовище забезпечується організацією різноманітних творчих заходів, мета яких – розвиток індивідуальних творчих здібностей студентів (Фриз П., 2007).

Серед ефективних методів формування творчої індивідуальності можна виділити:

*Метод імпровізації:* створення хореографічних композицій під час виконання, що допомагає розвивати емоційність.

*Метод театралізації:* поєднання рухів та емоцій для створення художнього образу, що активізує учасників.

*Робота зі сценаріями:* створення індивідуальних композицій до музичних чи літературних творів, що стимулює творчу уяву.

*Метод створення ситуації успіху:* підтримка та визнання зусиль студентів, що підвищує впевненість і мотивацію.

*Естетотерапія:* методи, як-от музикотерапія і танцювальна терапія, які відновлюють гармонію з навколишнім середовищем і сприяють творчому розвитку (Фриз П., 2007).

Важливим для розвитку емоційно-почуттєвої сфери також є виконання імпровізаційних вправ та етюдів на виявлення емоцій, настрою, почуттів. Такі танцювально-образні рухи виконуються самостійно або за зразком викладача. Самостійне створення виразних рухів та художньо образних вправ, зокрема образів казкових героїв, зумовлюють виникнення у студентів емоційних станів, що активізують їх пізнавальну сферу і позитивно впливають на продуктивність якісного асоціативного мислення.

Вправи класичного танцю є головною складовою в накопиченні студентами танцювальної лексики і у подальшому виступають запорукою створення ними оригінальної, неповторної, естетично забарвленої танцювальної імпровізації. Вправи класичного танцю – це універсальна система елементів, засобами яких формується культура та естетична виразність жестів, міміки, рухів, через

які здобувач осмислено-емоційно передає зміст, характер і духовне наповнення музичних композицій. Крім того, засобами класичного танцю розвивається духовна та тілесна краса людини. Тому дуже важливо у хореографічній діяльності здобувачів вищої освіти підібрати такі елементи класичного танцю, котрі б відповідали їх віковим психофізіологічним особливостям та сприяли набуттю танцювальних умінь та навичок (Таранцева О., 2002).

Вправи класичного танцю є головною складовою в накопиченні здобувачами вищої освіти танцювальної лексики і у подальшому виступають запорукою створення ними оригінальної, неповторної, естетично забарвленої танцювальної імпровізації. Вправи класичного танцю – це універсальна система елементів, засобами яких формується культура та естетична виразність жестів, міміки, рухів, через які дитина осмислено-емоційно передає зміст, характер і духовне наповнення музичних композицій. Крім того, засобами класичного танцю розвивається духовна та тілесна краса людини. Тому дуже важливо у хореографічній діяльності підібрати такі елементи класичного танцю, котрі б відповідали їх віковим психофізіологічним особливостям та сприяли набуттю танцювальних умінь та навичок.

**Висновки.** Отже, впровадження у хореографічну діяльність елементів танцю забезпечить не лише емоційність виховного процесу, формування естетично-культурних цінностей здобувачів вищої освіти, а й сприятиме розвитку їх когнітивної сфери. Педагоги-хореографи акцентують увагу на тому, що, вивчаючи різноманітні сучасні танці, студенти знайомляться з життям, побутом, обрядами багатьох народів світу. Виконуючи ці танці, здобувачі мають змогу збагатити свої знання, долучившись до історичного минулого різних народів, їх духовної культури та морально-етичних норм.

Значний вплив на розвиток творчої індивідуальності здобувачів вищої освіти мають вправи ритмічного танцю, засобами яких виховується культура сприйняття та оцінки музичних творів,

розвиваються внутрішні відчуття метру темпу, ритму та ін. Тож у освітній процес з хореографічної діяльності пропонуємо вводити ритмічні вправи, які б спрямовувалися на реалізацію означених завдань.

Відтак, формування творчої індивідуальності здобувачів вищої освіти відбувається у ході хореографічної діяльності, передбачає передусім розвиток її когнітивної, креативної, емоційно-почуттєвої сфери; сприяє розвитку креативності, виразності та індивідуальності студентів, що є критично важливим для формування їхньої професійної ідентичності;

– заняття хореографією допомагають студентам розвивати емоційну чутливість, що дозволяє їм краще розуміти себе та оточуючих, а також виражати свої почуття через рух;

– хореографічні практики сприяють розвитку навичок командної роботи, оскільки учасники мають спільно працювати над створенням вистав, що формує взаємоповагу та спільну відповідальність;

– регулярні заняття хореографією вимагають від студентів високого рівня самодисципліни, що допомагає їм організувати свій час та зосереджуватися на досягненні цілей;

– хореографічне мистецтво відкриває студентам нові культурні горизонти, допомагаючи їм зрозуміти різноманіття стилів та традицій, що формує більш глибоке світосприйняття;

– включення хореографії у освітній процес може стати каталізатором для нових методів викладання, що стимулюють інтерес студентів до навчання та розвитку власної творчості.

Таким чином, використання хореографічного мистецтва як інструменту розвитку творчої індивідуальності здобувачів вищої освіти є важливим аспектом сучасного освітнього процесу, що сприяє не лише професійному, але й особистісному зростанню здобувачів вищої освіти.

Перспективами подальших наукових розвідок вбачаємо у розробці програми формування творчої індивідуальності здобувачів вищої освіти засобами хореографічного мистецтва.

#### Література:

- Андрощук Л. М. (2013). Індивідуальний стиль діяльності педагога-хореографа як наукова проблема. *Народна освіта*, 1 (19). URL: [https://www.narodnaosvita.kiev.ua/?page\\_id=984](https://www.narodnaosvita.kiev.ua/?page_id=984).
- Бірюкова Л. А. (2009). Педагогічна проблеми розвитку творчої індивідуальності вчителя музики. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. № 2. С. 249–256.
- Кученко С. В. (2015). Педагогічна майстерність майбутніх вчителів хореографії як гарант ефективності формування творчого потенціалу. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 1–2, С. 113–121.
- Поклад І. М. (2003). Деякі аспекти виховання особистості засобами хореографічного мистецтва. Матеріали до українського мистецтвознавства (на пошану А.І. Мухи) : збірник наукових праць НАН України та Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського за матеріалами Міжнародної наукової конференції «Україна на межі тисячоліть: етнос, нація, культура». Київ, Вип. 3. С. 179–183.
- Поклад І. М. (2005). Розвиток творчого потенціалу особистості в навчально-виховному процесі. *Проблеми гуманізації навчання та виховання у вищому закладі освіти* : Матеріали третіх Ірпінських міжнародних науково-педагогічних читань. Ірпінь : Національна Академія ДПС України, С. 471–473.

Таранцева О. О. (2002). Формування фахових умінь майбутніх учителів хореографії засобами українського народного танцю: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Київ. 20 с.

Фриз П. І. (2007). Зміст, форма і сутність хореографічної культури та її вплив на творчий розвиток особистості дитини. *Музикознавчі студії*. Наукові збірки ЛДМА імені М.В. Лисенка. Львів. Вип. 16. С. 15–23.

#### References:

Androshchuk, L. M. (2013). Indyvidualnyi styl diialnosti pedahoha-khoreohrafa yak naukova problema [The individual style of activity of a teacher-choreographer as a scientific problem]. *Narodna osvita*, 1 (19). Retrieved from [https://www.narodnaosvita.kiev.ua/?page\\_id=984](https://www.narodnaosvita.kiev.ua/?page_id=984).

Biriukova, L. A. (2009). Pedahohichna problemy rozvytku tvorchoi indyvidualnosti vchytelia muzyky [Pedagogical problems of the development of the creative individuality of the music teacher]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*. № 2. S. 249–256.

Kutsenko, S. V. (2015). Pedahohichna maisternist maibutnikh vchyteliv khoreohrafi yak harant efektyvnosti formuvannia tvorchoho potentsialu [Pedagogical skill of future choreography teachers as a guarantor of the effectiveness of the formation of creative potential]. *Aktualni pytannia mystetskoï osvity ta vykhovannia*, 1–2, S.113–121.

Poklad, I. M. (2003). Deiaki aspekty vykhovannia osobystosti zasobamy khoreohrafichnoho mystetstva [Some aspects of personality education by means of choreographic art]. *Materialy do ukrainskoho mystetstvoznavstva (na poshanu A.I. Mukhy)*: zbirnyk naukovykh prats NAN Ukrainy ta Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnohrafi im. M.T. Rylskoho za materialamy Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii «Ukraina na mezhi tysiacholit: etnos, natsiia, kultura». Kyiv. Vyp. 3. S. 179–183.

Poklad, I. M. (2005). Rozvytok tvorchoho potentsialu osobystosti v navchalno-vykhovnomu protsesi [Development of the creative potential of the individual in the educational process]. *Problemy humanizatsii navchannia ta vykhovannia u vyshchomu zakladi osvity*: Materialy tretikh Iripinskykh mizhnarodnykh naukovykh-pedahohichnykh chytan. Irpin: Natsionalna Akademiia DPS Ukrainy, S. 471–473.

Tarantseva, O. O. (2002). Formuvannia fakhovykh umin maibutnikh uchyteliv khoreohrafi zasobamy ukrainskoho narodnoho tantsiu [Formation of professional skills of future teachers of choreography by means of Ukrainian folk dance]: avtoref. dys. ... kand. ped. nauk: 13.00.04. Kyiv. 20 s.

Fryz, P. I. (2007). Zmist, forma i sutnist khoreohrafichnoi kultury ta yii vplyv na tvorchi rozvytok osobystosti dytyny [The content, form and essence of choreographic culture and its influence on the creative development of a child's personality]. *Muzykoznavchi studii*. Naukovi zbirky LDMA imeni M.V. Lysenka. Lviv. Vyp. 16. S. 15–23.



УДК 373.147.036

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-2-6>

## ПЕДАГОГІЧНІ ВИМІРИ ГУМАНІЗАЦІЇ ВЗАЄМИН У ДИТЯЧОМУ ХОРОВОМУ КОЛЕКТИВІ

### Сверлюк Ярослав Васильович

доктор педагогічних наук, професор,  
директор Інституту мистецтв  
Рівненського державного гуманітарного університету  
ORCID ID: 0000-0003-3182-6924  
e-mail: sverl@ukr.net

### Сверлюк Лілія Іванівна

кандидат педагогічних наук, доцент  
кафедра пісенно-хорової практики та постановки голосу  
Рівненського державного гуманітарного університету  
ORCID ID: 0000-0002-9211-7884  
e-mail: sverl@ukr.net

*У пропонованій статті розкрито сутність і шляхи гуманізації творчого процесу в дитячому хоровому колективі. Сучасна психологічна наука виходить з того, що гуманність особистості перебуває у певній невідповідності з вимогами демократичного суспільства, а її ціннісні складники не завжди знаходять належне місце в системі людських цінностей.*

*На основі наукових праць здійснено спробу довести, що проблема гуманізації набуває нині особливої гостроти, а її успішне розв'язання вимагає передусім науково обґрунтованого визначення виховного процесу як системи. У цьому зв'язку формування особистісно-творчих якостей засобами хорового співу на засадах гуманізації взаємин є пріоритетною метою. Адже саме в активній музичній творчості закладений могутній потенціал виховного впливу. Тому не буде перебільшенням вважати, що найефективнішим засобом формування високих ідеалів у школярів виступають мистецтво, художня творчість.*

*Питання про місце мистецтва в моральному вихованні дітей та значення мистецтва для самопізнання і саморозвитку особистості, давно знаходиться у центрі уваги науковців, нерідко викликає полеміку. Дискусанти намагаються знайти оптимальні шляхи, які можуть допомогти дитині зрозуміти себе, розвинути свої прагнення до краси, істини, благородства, честі, пробуджуючи в душі мужність, шляхетність. Тому постала нагальна потреба ефективніше використовувати в гуманістичному вихованні засоби хорового мистецтва, які є уособленням духовних надбань українського народу.*

*Доведено, що дитяче хорове виконавство, як одне із масових форм, покликане стати своєрідною творчою лабораторією у формуванні гуманних взаємин підлітків у процесі їх колективної музичної діяльності. Участь дітей у хорових колективах – це свого роду школа музично-виконавської майстерності, гуманно-творчих взаємостосунків та школа формування гуманно-демократичного стилю взаємин між його учасниками.*

**Ключові слова:** гуманні взаємини, дитяче хорове виконавство, колективне музикування.

## PEDAGOGICAL DIMENSIONS OF HUMANIZATION RELATIONSHIPS IN THE CHILDREN'S CHOIR

### Yaroslav Sverliuk

Rivne State University for the Humanities

### Liliya Sverliuk

Rivne State University for the Humanities

*The article reveals the essence and ways of humanization of the creative process in a children's choir. Modern psychological science proceeds from the fact that the humanity of the individual is in a certain non-compliance with the requirements of a democratic society, and its valuable components do not always find their proper place in the system of human values.*

*On the basis of scientific works, an attempt is made to prove that the problem of humanization is now becoming especially acute, and its successful solution requires, first of all, a scientifically grounded definition of the educational process as a system. In this regard, the formation of personal and creative qualities by means of choral singing on the basis of humanization of relationships is a priority goal. After all, it is in active musical creativity that a powerful potential of educational influence is laid. Therefore, it would not be an exaggeration to believe that the most effective means of forming high ideals in schoolchildren are art, artistic creativity.*

*The question of the place of art in the moral education of children and the importance of art for self-knowledge and self-development of the individual, which has long been in the center of attention of scientists, often causes polemics. Discussants try to find the best ways that can help the child understand himself, develop his aspirations for beauty, truth, nobility, honor, awakening courage and nobility in the soul. Therefore, there was an urgent need to use more effectively the means of choral art, which are the embodiment of the spiritual heritage of the Ukrainian people, in humanistic education.*

*It is proved that children's choral performance, as one of the mass forms, is intended to become a kind of creative laboratory in the formation of humane relationships between teenagers in the process of their collective musical activity. Children's participation in choral groups is a kind of school of musical and performing skills, humane and creative relationships and a school for the formation of a humane and democratic style of relationships between its participants.*

**Key words:** humane relationships, children's choral performance, collective music-making.

Аналіз останніх досліджень. В основу обґрунтування теоретичних засад гуманних взаємин у дитячих хорових колективах покладено гуманістичний підхід, обґрунтований зарубіжними вченими (Р. Бернс, Б. Кларк, С. Конг, Ф. Кумбс, А. Маслоу, К. Роджерс) та вітчизняними (В. Сухомлинський, Г. Балл, В. Юрченко, В. Шпак та ін.). Нами використано також висновки вчених щодо виховання гуманістичних почуттів і взаємин у дітей (І. Бех, С. Вдович, С. Гончаренко, І. Зязюн, О. Киричук, Ю. Мальований); становлення моральних взаємин між школярами (Л. Артемова, В. Киричок, В. Котирло); стосовно мистецької освіти (Л. Коваль, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Щолокова); музично-естетичного виховання в аматорських колективах (О. Ільченко, О. Оленін, В. Лапченко).

Постановка проблеми. Цілеспрямоване музично-естетичне виховання школярів здійснюється у різних формах колективної музичної творчості, серед яких особливо вирізняється хоровий спів. Участь школярів у хоровому колективі передусім спрямована на розвиток естетичних потреб, національної самосвідомості, утвердження гуманних принципів не тільки у колективних взаєминах, а й життєвих ситуаціях. У цьому контексті особливої актуальності набуває проблема гуманізації взаємин у процесі колективної музичної діяльності.

На наш погляд, бракує теоретично обґрунтованої методики, яка б давала змогу організувати роботу з дитячими хоровими колективами на гуманістичній основі. Ось чому виникла потреба проаналізувати джерельну базу, стосовно організації дитячих хорових колективів і обґрунтувати нову педагогічну парадигму, спрямовану на формування гуманних цінностей у дітей під час занять у хорових колективах.

**Мета статті** – дослідити шляхи удосконалення гуманних взаємин у дитячих хорових колективах. Обґрунтувати тісний взаємозв'язок удосконалення творчої діяльності, взаємодію керівника колективу та учасників творчого процесу.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Питання гуманізму, його місце у формуванні особистості завжди породжувало різноманітні погляди серед філософів, педагогів, мистецтвознавців, оскільки без осмислення цієї дефініції неможливо розв'язувати проблеми навчання, виховувати в підростаючого покоління морально-ціннісні орієнтації. Відтак пріоритетним напрямом у естетичному вихованні стає гуманістична спрямованість музики. Соціалізація особистості школяра вимагає поглиблення змісту музично-естетичного виховання, покликаного стимулювати його духовні потреби спираючись на гуманізм – змістовний контекст музичного впливу.

С. Гончаренко, В. Радул, М. Дубінка визначають гуманістичну спрямованість виховання як спрямованість на особистість іншої людини, утвердження словом і справами вищих духовних цінностей, моральних норм поведінки і стосунків (С. Гончаренко, В. Радул, М. Дубінка, 2004).

Учені (І. Зязюн, О. Олексюк, В. Орлов), розглядаючи вплив зовнішніх чинників на формування особистості, однією з найважливіших вважають проблему взаємозв'язку моралі та мистецтва. Можна погодитися з твердженням В. Орлова (В. Орлов, 2003), що художньо-естетичне виховання завдяки поліфункціональності і різноманітності проявів практично ніколи не фігурувало у чистому вигляді, а використовувалося як «забарвлення» або додаток до морального, ідеологічного, політичного, фізичного виховання. Мистецтво, зазначає І. Зязюн (І. Зязюн, 1996) дає людині уявлення про цінну для суспільства поведінку, про

моральні цінності, тобто про модель поведінки особистості. Моральне в мистецтві, на його думку це – не лише прояв тієї чи іншої моральної якості людини, а й ставлення до неї, її засудження чи виправдання, її ствердження чи заперечення.

Дуже влучно про вплив музики на формування дитячої свідомості висловився В. Сухомлинський (В. Сухомлинський, 1976): «Почуття краси музичної мелодії відкриває перед дитиною власну красу – маленька людина усвідомлює свою гідність». Продовжуючи думку, він відзначає що духовне життя дитини є повноцінним лише тоді, коли вона живе у світі гри, казки, музики, фантазії, творчості, а сенс людського життя – людське вдосконалення взаємовідносин дитини зі світом, гармонізація цих взаємин. За умови цілісності двох шляхів пізнання, підкреслює Л. Сологуб (Л. Сологуб, 1995), – наукового і художнього, наукове дає засіб гармонізації, а художнє включає введення цих засобів у систему дій.

У разі викривлення емоційно-ціннісних критеріїв знання спрямовуються на досягнення антилюдських цілей. Тому мистецтво, творча, мистецька діяльність займає важливе місце в системі розвитку особистості та має суттєвий вплив на формування її гуманності. При такому розумінні естетичне виховання стає значущою позитивною суспільною силою, ефективним засобом пробудження загальнолюдських гуманних якостей – чесності, сумління, порядності, працелюбства, відповідальності, творчої ініціативи тощо. Підсумовуючи вище викладене, О. Олексюк (О. Олексюк, 2019) вважає, що естетичний потенціал мистецтва – це міра можливостей актуалізації його естетичної сутнісної сили в реальній культурній ситуації та в надбуттєвості через здатність інтегрувати діалог людини з світом. Естетичний потенціал мистецтва втілює ідею Краси у виразності форм та естетичній досконалості всієї структури художнього матеріалу.

Сьогодні, як ніколи, школа потребує педагогічно сформованого процесу гуманістичного виховання, побудованого на тісному зв'язку знань, почуттів, поведінки, пріоритетності підходу до дитини як суб'єкта виховання. Тому постала потреба ефективніше використовувати в гуманістичному вихованні музичне мистецтво.

Найбільш дієвою формою виховного впливу на дітей є їхня участь у хорових колективах. Не буде перебільшенням стверджувати, що відчуття світу краси відбувається в процесі їхньої активної музичної діяльності в умовах творчого спілкування з однолітками під керівництвом старшого наставника – диригента.

Як колективна форма музичного виконавства, хоровий спів порівняно із сольним, має декілька важливих переваг музично-естетичного

і виховного порядку. На думку В. Романчишина, в колективі існує особливий тип стосунків, який ґрунтується на спільній і вільній участі музикантів у суспільно значимій діяльності. Якщо музична діяльність, відносини і спілкування в аматорському музичному колективі завжди мають спільний характер, то наявність у ньому колективності свідчить про створення міцного осередку.

Процес хорового співу створює сприятливу можливість спостерігати індивідуальні прояви характеру кожного учасника. З практики відомо, що індивідуальне навчання музики, коли вчитель працює з учнем «один на один», певною мірою скоує останнього, оскільки він розуміє, що його музичні та людські прояви є предметом щохвилинного спостереження педагога при виконанні музичного завдання. Таке усвідомлення часто негативно позначається на зовнішніх проявах музичного відчуття учня, яке йому не завжди зручно проявляти в присутності дорослої людини – вчителя.

На відміну від індивідуального навчання, в хоровому колективі учасник, найчастіше не помічає того моменту, коли він стає об'єктом педагогічної уваги. Це пояснюється тим, що під час творчого акту він оточений однолітками, з якими займається спільною справою і не відчуває стосовно себе особливої зацікавленості вчителя. Такий комфортний, у психічному відношенні, стан сприяє активізації зовнішніх проявів музичного переживання.

Специфіка хорового співу як колективної форми виконавства значною мірою сприяє тому, що соромливі, боязкі, невпевнені в собі учасники, яким важко проспівати щось самостійно, із задоволенням приєднають свій голос до колег.

Дитячий хоровий колектив є специфічним щодо неоднозначності реагування на виховні впливи, характерні для різних стилів педагогічної діяльності, їхніх керівників. По-перше, в самих керівників різнорівневий характер взаємин із дітьми. По-друге, діалогова стратегія сучасної педагогічної парадигми змушує авторитарно зорієнтованих педагогів підсвідомо імітувати демократичні та гуманні стосунки із школярами. По-третє, інколи самі діти виявляються не підготовленими до партнерських взаємин з дорослою людиною, зокрема керівником навчального гуртка.

Результат музичної діяльності учасників хорових колективів спрямований на розвиток самої особистості. Тому основним завданням морально-естетичного виховання в хорових колективах є формування в молодій людини музично-естетичного сприйняття, музично-образного мислення, здатності до музикування, а через ці здібності – естетичних сфер життєдіяльності,

самостійної творчої особистості, збагачення морального досвіду.

Згідно з дослідженнями О. Ільченка (О. Ільченко, 2004), об'єднання функцій членів колективу, налагодження необхідної динаміки взаємовідносин і взаємозв'язків, узгодження дій для досягнення поставленої мети у колективній діяльності відбувається за допомогою певної структури зв'язку. Тобто, необхідної системи взаємодії членів колективу. Отже, у хорі чи ансамблі існує певна система взаємозв'язків і взаємовідносин, що регулює функційну діяльність кожного члена колективу. Така система дістала назву «музичної взаємодії».

Музичне мистецтво розвиває почуттєву сферу особистості. Внаслідок спілкування з музикою дитині передаються її настрої і почуття: радість, тривога, співпереживання і сум, рішучість чи ніжність. У цьому полягає сила психологічного впливу музики, завдяки їй розвивається сприйнятливність і чутливість, формується гуманне світовідношення.

Оволодіваючи цінностями музичного мистецтва, людина стає здатною до художнього спілкування та самопізнання. Під впливом мистецької діяльності в соціальному плані діти стають більш активними, а їхня діяльність в усіх сферах – усвідомленою, поглиблюються їхні переживання, формуються індивідуальні смаки, захоплення.

Пріоритетним напрямом у музично-естетичному вихованні стає гуманістична спрямованість музики. Вдосконалення соціалізації особистості школяра вимагає поглиблення змісту музично-естетичного виховання, покликаною стимулювати його духовні потреби з опорою на гуманізм – змістовний контекст музичного впливу.

Хоровий колектив, як і інші аматорські об'єднання, має переваги перед шкільною формою освіти в задоволенні потреб дитини у спілкуванні з однолітками, оскільки сприяє неформальному, вільному та відкритому спілкуванню. Хорове мистецтво особливе тим, що захоплює дитину певним видом діяльності. Якщо завдання цікаве, дитина активно та уважно його виконує, що в свою чергу сприяє розвитку її особистості та творчого потенціалу. Заняття в хоровому колективі пробуджують і розвивають естетичні почуття, прагнення до краси та наголошувати на важливості хорового співу для виховання розумових і фізичних сил учасників. Виховний процес гуманності пов'язаний із формуванням атмосфери творчості, культурної ідентифікації й соціальної адаптації дитини. Такий підхід є особливо важливим у складних сучасних умовах знецінення загальних норм культури, коли потрібно створити атмосферу співпраці вихователя із вихованцем, що сприяє процесу самопізнання, самовдосконалення дитини.

З'ясувавши основні принципи гуманістичного виховання, необхідно визначити його сутність і охарактеризувати його парадигму.

Дедалі більше педагогів (О. Ростовський, О. Коваль, О. Щолокова та інші) приходять до висновку, що зміни цінностей учнів відбуваються завдяки включенню їх в активну творчу діяльність. Тому можна стверджувати, що під час занять у хоровому колективі, діти відчувають себе вільно, захоплено і самостійно займаються цікавою справою, досягаючи внутрішньої незалежності. Світ творчої діяльності дитини, де відсутнє навчання, робить змістовною поведінку, вчинки. Л. Долинська (Долинська, 2018) зазначає, що у хоровому виконавстві, порівняно з іншими видами, значно розширюється комунікативне коло через збільшення суб'єктів комунікації. Отже, хоровий спів може стати гідною альтернативою надмірній академізації навчально-виховного процесу дітей, бо дає змогу навіть хористам неординарних здібностей відчувати виконавський процес і набути відповідного виконавського досвіду.

Великі, часто нереалізовані можливості виховання гуманних якостей, приховують різні методи навчання. Найефективнішим є метод навчання, який пробуджує в учасниках дитячого хорового колективу потребу бути гуманістами.

Організація дитячого хорового колективу, його успішний розвиток і функціонування передбачають встановлення доброзичливих відносин між керівником і учасниками, формування вміння контактувати з відповідною кількістю дітей, які мають різні погляди. Не буде перебільшенням стверджувати, що чим більше будуть розвинені діалогічні стосунки, тим менше виникатиме передумов для антигуманних відносин.

Отже, для підтримання гуманних взаємин у дитячому хоровому колективі, під час занять потрібно створити атмосферу взаєморозуміння та враховувати спільні інтереси колективу.

Розглядаючи дитячий хоровий колектив як мікросоціальне явище, необхідно розкрити структуру формування гуманних взаємин, до якої входять такі взаємодіючі компоненти: 1) когнітивний (знання про сутність гуманних взаємин, творчовиконавську взаємозалежність та взаємовідповідальність); 2) емоційно-емпатійний (гуманні почуття); 3) нормативно-ціннісний (оцінка, самооцінка, ідеали, переконання); 4) операційний (уміння, звички, вчинки, дії);

Звернемо увагу на те, що формування гуманних взаємин в учасників хорового колективу відбувається внаслідок розвитку всіх структурних компонентів та демократичних принципів керування колективом, що безпосередньо відбивається на творчій активності учасників.

Спираючись на результати дослідження з музично-естетичного виховання дітей у позаурочній діяльності (А. Болгарський, А. Гаврилова, В. Закутський, А. Козир), можна стверджувати, що раціонально налагоджена керівником спільна діяльність учасників у процесі міжособистісного спілкування зумовлює позитивний вплив на інших учасників колективу, і разом з тим, критичне ставлення до власних дій. Під впливом спільної діяльності розвивається здатність співчувати колегам, переживати їхні радощі і невдачі як власні. Взаємні прояви уваги і доброзичливості саме й створюють умови гуманних взаємостосунків між усіма членами хорового колективу, прискорюють моральний розвиток особистості. Внаслідок цього в учасників змінюються критерії оцінки один одного, а взаємовідносини набувають колективістського і суспільного характеру.

Керівник має виступати як організатор освітньо-творчого процесу і розглядати своїх вихованців не як суб'єктів зовнішніх впливів, а як творчі особистості. У зв'язку з цим виникає запитання, які важливі чинники має враховувати керівник музичного колективу, щоб налагодити процес гуманізації творчої діяльності з учасниками? Безперечно, насамперед, емоційний зв'язок між керівником і учасниками музичного колективу, який ґрунтується на єдино правильній позиції – якомога більше поваги до дітей. Вихователь і вихованці при цьому шукають гуманних контактів, конструктивного розв'язання проблем, які виникають під час взаємодії. Це зменшує психологічну дистанцію між ними і може сприяти виникненню почуття близькості.

Щодо активізуючої дії оцінного спілкування під час навчання, то, на нашу думку, систему виховання у шкільних та позашкільних освітніх закладах (у тому числі і в дитячому хоровому колективі) потрібно будувати за законами природного розвитку дитини. Інакше існує небезпека маніпулятивного впливу на цей процес розвитку, викривлення його справжньої людської природи.

Розглядаючи творчу взаємодію учасників хорового колективу, можна спостерігати початкову і перетворену їх активність. Початковою слід вважати активність, яка потрібна для відображення іншого суб'єкта, його істотних, визначальних рис у свідомості даного індивіда; перетворена активність – це саморух суб'єкта, що характеризує особливості іншої людини, саме ту частину, яка є фрагментом відображеної суб'єктивності іншого.

Саморух суб'єкта – члена гуртка в найзагальнішому вигляді залежить від мотивації та чинників, що складаються у конкретний період занять музичного гуртка. При цьому мотивація передбачає такі чинники, як: потяг до бажаного, який є

ще не виявленим у взаємостосунках членів колективу; функціональна потреба залучення усіх без винятку членів колективу до хорового співу незалежно від їхніх природних здібностей.

Особливо цінним у цих проявах є те, що вони діють у різних ситуаціях, у яких розвиток суб'єкта здійснюється через діяльність, проходячи такий шлях: а) виявлення суперечностей; б) формування ситуативних засобів її розв'язання; в) утворення нових особистісних якостей.

Таким чином, можна хоча б частково зафіксувати зміни, які індивід музичного колективу створює через спілкування та свою реальну діяльність в інших індивідах, а також у самому собі як в «іншому».

Н.Слободяник (Слободяник, Сверлюк, 2002) вважає, що оволодіння гуртківцями гуманістичною діяльністю, проходить три етапи: адаптації, індивідуалізації, інтеграції.

Одним із провідних механізмів гуманізації взаємин у дитячому хоровому колективі є оцінні ставлення один до одного та самого себе. Така система оцінних ставлень має складну інтегральну структуру, ефективний розвиток якої передбачає аналіз її органічно взаємопов'язаних підструктур. Так, перша охоплює спектр проблем, що перебувають в межах «Я – освітньо-творча діяльність», яка включає ставлення учасника колективу до власного процесу і результату. Друга охоплює спектр проблем «Я – інші», тобто ставлення до інших у ході навчання. Це передусім, стосунки «керівник-учасник» та «учасник-учасник». Третя охоплює спектр проблем «Я – Я» і включає ставлення учасників до самих себе як до суб'єкта навчальної діяльності (В.Бутенко, Л.Коваль, О.Ростовський). Єдність цих підструктур у ході розвитку системи оцінних ставлень зумовлює повноцінну адаптацію члена колективу як співучасника освітньо-творчого процесу.

**Висновки.** Таким чином, гуманні взаємини у позаурочній музично-творчій діяльності постають перед нами, як складне емоційно-ціннісне утворення, що детермінується в рефлексивні взаємозв'язки, утворюючи нові якісні інтереси, які зумовлюють мотивацію прояву гуманних вчинків. Осмислюючи сутність гуманних взаємин у дитячих хорових колективах, необхідно виходити з таких методичних положень: а) основою на якій формується емоційно-ціннісне утворення є творча діяльність дитячого хорового колективу, побудована на демократичних принципах суб'єкт-суб'єктних та суб'єкт-об'єктних відносин; б) інтерес до прояву гуманних вчинків виявляється в процесі осягнення моральних цінностей через втілення художньої ідеї в хоровому співі; в) важливою особливістю гуманізації навчання і виховання є поєднання і набуття духовно-ціннісної спрямованості емоційних, інтелек-

туальних та вольових процесів, що дає можливість учасникам творчо реалізувати себе в діях та вчинках.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у розкритті специфіки гуманізації творчого про-

цесу в різноманітних колективах, розкриття особливостей взаємодії керівника та учасників творчого акту. Зокрема, детального розгляду потребує дослідження гуманізації співтворчості як єдиної музично-виконавської системи.

#### Література:

- Гончаренко С. У., Радул В. В., Дубінка М. М. (2004). Соціолого-педагогічний словник : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл.] К. : ЕксОб, 304 с.
- Орлов В. Ф. (2003). Професійне становлення вчителів мистецьких дисциплін: Монографія. За заг. ред. І.А. Зязюна. К.: Наукова думка, 276 с.
- Зязюн В. А. (1996). Освітні технології у вимірах технічної рефлексії. Постметодика. № 4. С. 11–13
- Сухомлинський В. О. (1976). Вибрані твори: В 5-ти т. Т. 3. К., Рад. школа. С. 72.
- Сологуб Л. О. (1995). Виховання доброзичливих взаємин молодших підлітків у позакласній шкільній роботі: Дис.... канд.пед.наук. К. 210 с.
- Олексюк О. М. (2019). Розвиток духовного потенціалу особистості у постнекласичній мистецькій освіті : монографія. К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 268 с.
- Романчишин В. Г. (1995). Управління розвитком аматорського музичного колективу: Навч. посібник. К. 45 с.
- Ільченко О. О., Сверлюк Я. В. (2004). Методологічні проблеми професійної музичної освіти. Рівне.: Перспектива, 200 с.
- Долинська Л. (2018). Дитячий хор як виконавський феномен. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, (2), 80–93.
- Слободяник Н. В., Сверлюк Я. В. (2002). Основи знань керівників дитячих музично-аматорських колективів.: навч. пос. Рівне, РДГУ, 182 с.

#### References:

- Honcharenko, S.U., Radul, V.V., Dubinka, M.M. (2004). *Sotsiolooho-pedahohichnyi slovnyk : navch. Posib [Sociological and Pedagogical Dictionary. manual]. [dlia stud. vyshch. navch. zakl.] K. : EksOb, 304 s.*
- Orlov, V.F. (2003). *Profesiine stanovlennia vchyteliv mystetskykh dystsyplin: Monohrafiia [Professional Formation of Teachers of Art Disciplines: Monograph]. Za zah. red. I.A.Ziaziuna. K.: Naukova dumka, 276 s.*
- Ziaziun, V.A. (1996). *Osvitni tekhnolohii u vymirakh tekhnichnoi refleksii. Postmetodyka [Technologies in the Dimensions of Technical Reflection. Post-methodology]. № 4. S. 11–13.*
- Sukhomlynskyi, V.O. (1976). *Vybrani tvory [Selected works]: V 5-ty t. T. 3. K., Rad. shkola, S. 72.*
- Solohub, L.O. (1995). *Vykhovannia dobrozchlyvykh vzaiemyn molodshykh pidlitkiv u pozaklasnii shkilnii roboti [Fostering Friendly Relationships of Younger Adolescents in Extracurricular School Work]: Dys.... kand.ped.nauk. K. 210 s.*
- Oleksiuk, O.M. (2019). *Rozvytok dukhovnoho potentsialu osobystosti u postneklasychnii mystetskii osviti : monohrafiia [Development of the Spiritual Potential of the Individual in Post-Non-Classical Art Education: Monograph]. K. : Kyiv. un-t im. B. Hrinchenka, 268 s.*
- Romanchyshyn, V.H. (1995). *Upravlinnia rozvytkom amatorskoho muzychnoho kolektyvu [Managing the development of an amateur musical group]: Navch. posibnyk. K, 45 s.*
- Ilchenko, O.O., Sverliuk, Ya.V. (2004). *Metodolohichni problemy profesiinoi muzychnoi osvity [Methodological Problems of Professional Music Education]. Rivne.: Perspektyva, 200 s.*
- Dolynska, L. (2018). *Dytiachyi khor yak vykonavskiy fenomen [Children's Choir as a Performing Phenomenon]. Visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Muzychne mystetstvo, (2), 80–93.*
- Slobodianyuk, N.V., Sverliuk, Ya.V. (2002). *Osnovy znan kerivnykiv dytiachykh muzychno-amatorskykh kolektyviv [Fundamentals of Knowledge of Leaders of Children's Amateur Music Groups]. Navch. pos. Rivne, RDHU, 182 s.*

УДК [780.8:780.616.432]:37:78.03(477)(092)  
DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-2-7>

## ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ ФОРТЕПІАННОЇ СПАДЩИНИ ВІКТОРА КОСЕНКА

### Тарчинська Юлія Георгіївна

кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри інструментального виконавства  
факультету музичного мистецтва  
Рівненського державного гуманітарного університету  
ORCID ID: 0000-0003-2029-4037  
Researcher ID: KWT-7032-2024  
e-mail: jutarchinska@gmail.com

### Ващук Каріна Олександрівна

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти  
за спеціальністю 014 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво)  
факультету музичного мистецтва  
Рівненського державного гуманітарного університету  
e-mail: karinavashchuk@gmail.com

*Стаття присвячена висвітленню педагогічного аспекту фортеп'яної спадщини Віктора Степановича Косенка. Характеристика творчості митця у цьому жанрі здійснена з огляду на її стилеві особливості; специфіку втілення народних джерел; індивідуальне трактування звукових можливостей інструменту. Окреслено педагогічні ресурси фортеп'яних опусів композитора у проекції на здобувачів освіти у класі музичного інструменту та школярів, які долучаються до мистецтва на уроках у загальноосвітніх закладах.*

*З'ясовано, що ґрунтовний підхід до визначення стилєвого контексту фортеп'яних творів В. Косенка сприятиме особистісному художньому зростанню здобувачів мистецької освіти в аспекті формування їх здатності до фахового творчого інтерпретування спадщини композитора.*

*Опанування фольклорного складника стилю В. Косенка дозволить орієнтуватися у засобах художньо-образного впливу, що сприяють самоусвідомленню, самовираженню внутрішніх інтелектуальних, морально-естетичних та інших сил і уявлень молодого покоління українців, плеканню їх любові до національного мистецтва з огляду на природній потяг до рідного інтонаційного фонду.*

*Виконавське опанування фортеп'яних творів класика української музики розвиває та вдосконалює піанізм, що відповідає співній і водночас оркестральній фонічній ідеї у трактуванні інструменту. Опуси композитора із складними у технічному розумінні фактурними завданнями потребують спеціального тренування ігрового апарату. Це додатково стимулює технічну роботу, при якій інструменталіст має дотримуватися принципів, властивих поглядам самого митця щодо дбайливого ставлення до формування й розвитку своїх піаністичних можливостей.*

*В. Косенко збагатив українську фортеп'яну літературу жанрами концертного етюд, поеми, дитячої музики. Твори його фортеп'яної спадщини мають суттєвий виконавсько- та художньо-педагогічний потенціал для підготовки здобувачів мистецької освіти у класі музичного інструменту.*

**Ключові слова:** Віктор Косенко, фортеп'яна спадщина, педагогічний потенціал, композиторський стиль, художній образ, виконавське інтонування.

## THE PEDAGOGICAL ASPECT OF THE PIANO HERITAGE OF VIKTOR KOSENKO

**Yuliia Tarchynska**

Rivne State University of the Humanities

**Karina Vashchuk**

Rivne State University of the Humanities

*The article is devoted to highlighting the pedagogical aspect of the piano heritage of Kosenko Viktor Stepanovych. The characteristic of the artist's work in this genre is based on its stylistic features; the specifics of the embodiment of folk sources; and the individual interpretation of the instrument's sound capabilities. The article outlines the pedagogical resources of the artist's piano opuses in the projection on students in the class of musical instrument and schoolchildren who are involved in art at lessons in general education institutions.*

*It has been found that a thorough approach to determining the stylistic context of V. Kosenko's piano works will contribute to the personal artistic growth of art education students in terms of forming their ability to professional creative interpretation of the heritage of the composer.*

*Mastering the folklore component of V. Kosenko's style will allow to orientate in the means of artistic and imaginative influence that promote self-awareness, self-expression of internal intellectual, moral, aesthetic and other forces and ideas of the younger generation of Ukrainians, cultivating their love for national art, given their natural attraction to the native intonational fund.*

*The performance mastery of piano works by the classics of Ukrainian music develops and improves pianism that corresponds to the singing and at the same time orchestral phonetic idea in the interpretation of the instrument. The composer's opuses with technically challenging textural tasks require special training of the playing apparatus. This additionally stimulates technical work, in which the instrumentalist must adhere to the principles inherent in the composer's own views on the careful formation and development of his pianistic abilities.*

*V. Kosenko enriched Ukrainian piano literature with the genres of concert etude, poem, and children's music. The works of his piano heritage have a significant performance, artistic and pedagogical potential for the training of students of art education in the class of musical instrument.*

**Key words:** Viktor Kosenko, piano heritage, pedagogical potential, composer's style, artistic image, performing intonation.

*Того, хто все віддав Вітчизні,  
Не може смерть перемогти.  
В. М. Сосюра.*

**Постановка проблеми.** Корифей української фортепіанної школи Віктор Степанович Косенко (1896–1938) здійснив вагомий внесок у розвиток багатьох жанрів національної академічної музики. У його творчому доробку – симфонічні полотна, інструментальні концерти, п'єси для інструментальних ансамблів, фортепіанні опуси, романси, обробки народних пісень. В історію вітчизняної музичної культури В. Косенко увійшов як талановитий композитор і педагог, блискучий піаніст, майстер ліричних камерних творів.

Особливими здобутками вирізняється творча спадщина митця у сфері фортепіанної музики. Його фортепіанний доробок складають прелюди, мазурки, ноктюрни, поеми, поеми-легенди, фортепіанний концерт, сонати, етюди, вальси, цикли п'єс для дітей тощо. В усіх цих жанрах композитор створив унікальні зразки національної української музики.

Глибокий ніжний ліричний талант В. Косенка розквітав у буремні часи зміни суспільного ладу,

в жорстких умовах складної, а іноді й трагічної доби тоталітаризму. Його походження, освіта, виконавська діяльність, вплив соціуму були віддзеркаленням типових колізій життєвого поступу творчих особистостей в українській культурі першої половини ХХ століття. У дусі того часу не завжди об'єктивно оцінювалася оригінальність авторського стилю композитора. Офіційна критика вказувала на вторинність творів В. Косенка, наслідування ним музичної мови інших композиторів, характеризувала стиль митця з погляду естетики соцреалізму. Водночас сьогодні музикознавча думка переосмислює різні аспекти його життєтворчості. У контексті актуалізації наукових досліджень національної культурної спадщини, позбавлених нашарувань минулого, фортепіанну творчість В. Косенка розглядають з огляду на загальний інтонаційний фонд доби Сецесії, що споріднює багатьох композиторів початку і першої половини ХХ століття. У такому панорамному баченні тієї епохи творча спадщина композитора для роялю заслужено посідає чільне місце серед надбань світової фортепіанної літератури і становить науковий та практичний інтерес для дослідників.



**Аналіз досліджень.** Життєвий і творчий шлях В. Косенка висвітлено у нарисах, написаних діячами української культури, учнями композитора та рідними, які впродовж тривалого часу були свідками його яскравого служіння мистецтву. У біографічних розвідках і музикознавчих працях (М. Гордійчук, В. Довженко, О. Олійник, Р. Стецюк, Б. Фільц та ін.) окреслено важливі події його життя, здійснено фаховий аналіз змісту та стилю музики митця. Питання різноаспектного розгляду його композиторського стилю набувають дедалі більшої актуальності (В. Антонюк, І. Беренбейн, О. Волосатих, Ю. Глущенко, Д. Постайчук, Н. Ревакович, Н. Регеша, В. Сумарокова, О. Хіль та ін.). Особистість В. Косенка характеризується і з огляду на цілісну концепцію творчої індивідуальності митця у координатах української музичної культури (В. Даценко). Детальний аналіз використання музичного спадку композитора у сучасній педагогічно-виховній діяльності містять програми інтегрованого курсу «Мистецтво» (Е. Белкіна, Р. Марченко, Л. Масол, О. Оніщенко, Н. Очерятіна, В. Рагозіна, О. Ростовський, Л. Хлебнікова та ін.).

Високопрофесійні зразки музики В. Косенка для дітей, мистецькі здобутки у царині його фортепіанної творчості в цілому з усім розмаїттям їх художніх образів становлять серйозний педагогічний інтерес з погляду оптимізації освітнього процесу у класі музичного інструменту (фортепіано).

Тому метою дослідження став аналіз композиторської спадщини В. Косенка в аспекті розгляду педагогічного потенціалу його фортепіанних опусів.

**Виклад основного матеріалу.** У когорті композиторів доби Сецесії – С. Борткевича, В. Барвінського, Л. Ревуцького, Н. Нижанківського та ін. – В. Косенко представляє ліричне відгалуження цього стилю (Кашкадамова, 2017, с. 168). Його творчість репрезентує різні мистецькі моделі тієї епохи, а також їх поєднання. У полістилістичному контексті мовного середовища європейської та вітчизняної музики початку ХХ століття композитор водночас обстоював власну ідентичність. Він не сприймав швидкоплинної моди у мистецтві, також – адміністративного керування ним. «Відчуваю свою музику як продукт душевних переживань, а не зовнішньої мішури» (Волосатих, 2016, с. 79). Художньо-образний зміст, до втілення якого прагнув В. Косенко, власне і визначав особливості його композиторського почерку. Глибинне відтворення національного характеру, схильність до посиленої психологічності, яскравого суб'єктивного забарвлення музичних образів, експресивне напруження споріднює його стиль із художніми засадами пізнього романтизму. Вишуканість музичної мови і фактури, подекуди ефемерність та примхливість лірич-

них образів, сповідально-ностальгійний характер, своєрідні драматургічні, змістові ідеї опусів композитора, оновлення ним жанрової палітри української фортепіанної музики сучасне музикознавство розглядає як індивідуальне втілення митцем модерністських тенденцій у контексті моделей неоромантизму, символізму, неокласицизму, необароко тощо. Оригінальну оцінку специфіки музичного мислення В. Косенка містить дослідження В. Даценко. Науковиця узагальнює два стильових вектори митця в еволюції його творчого висловлювання: символістськи орієнтований постромантизм та романтизований неокласицизм. При цьому вона наголошує на вагомості тяжіння до романтичного висловлювання, підсиленого символістською багатозначністю та невизначеністю, як вияву інтровертності мислення, що стає відмітною рисою В. Косенка впродовж усього його творчого шляху (Даценко, 2021, с. 141). З огляду на вище викладене перед виконавцями постає цікаве завдання виявлення у кожному конкретному творі наявності тих чи інших зазначених стильових прикмет його фортепіанної спадщини.

В. Косенко збагатив українську фортепіанну музику новими формами і жанрами, передусім – концертного етюдів та поеми. В етюдах він уперше для себе використав стилістичні прийоми, обумовлені українськими народними джерелами: інтонаційні звороти, ритмічна організація, вільне трактування метру, ладове забарвлення, варіантність розвитку мелодії, елементи підголоскової поліфонії тощо. На початку 1920-х років композитор створив перший цикл етюдів (початкова назва – «Одинадцять романтичних етюдів»). Вони були замислені як присвята нареченим, а згодом дружині – Ангеліні Володимирівні Канеп-Косенко. Лише десятий сіс moll-й етюд написаний у пам'ять талановитого юнака-музиканта, померлого від туберкульозу. До звичних для творчості композитора психологічних образів у циклі додаються екстатично-піднесені настрої, споглядання краси природи, до пісенних інтонацій – риси маршовості. Яскрава образність етюдів цього циклу, емоційне насичення тематизму, використання принципу сонатності наблизили їх до поем, зробили концертними творами.

Різнобічні зв'язки із фольклором особливо увиразнилися у циклі «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» (1928, 1929 роки). У звертанні до народних витоків В. Косенко уникає прямого цитування, він суттєво переосмислює фольклорні джерела. Яскраве національне забарвлення циклу досягається низкою засобів, що стали одним із елементів його композиторського стилю: введення в унікального змісту мелодіку п'єс характерних інтонацій і пісенних зворотів (хід із сексти у ввідний тон із розв'язанням його в тоніку,

оспівування основного тону тонічного тризвуку тощо); варіантний метод розгортання мелодії; застосування елементів фригійського, дорійського та тяжіння до паралельних ладів; елементи підголоскової техніки; дуетне ведення голосів; типові для народного інструменталізму подвійні тоніко-домінантові органні пункти (Верещагіна, Холодкова, 2008, с. 114–117).

Фактура етюдів В. Косенка дає змістовне уявлення про розуміння композитором природи і можливостей фортепіано. Він розвиває повнозвучне трактування інструменту, упрощуючи у тканину своїх творів елементи органного, скрипкового, вокального та оркестрового письма. Водночас усі піаністичні завдання у В. Косенка обумовлені тим характерним музичним змістом, в якому навіть тріумфальна емоційність або глибока пристрасність подібно до звукових ідей у Ф. Шопена і Ф. Ліста ніколи не виходять за межі аристократизму. Етюди спрямовані, зокрема, і на засвоєння великої кількості різноманітних виконавських прийомів та засобів: розвиток різних видів так званої рухової техніки, координацію піаністичних дій, опанування співної кантилени, майстерне володіння різними градаціями гучності тощо.

Ґрунтовному вивченню можливостей фортепіано сприяла власна виконавська діяльність В. Косенка, що тривала впродовж усього творчого шляху митця. Він натхненно працював і на педагогічній ниві, відаючи багато сил вихованню молодого покоління музикантів. В. Косенко ще в роки навчання у консерваторії складає «Вправи для фортепіано», рукописний примірник яких зберігається в архіві Меморіального кабінету-музею композитора у м. Києві. Зміст цих вправ розкриває його погляди на значення інструктивного матеріалу для розвитку техніки гри та особисте бачення шляхів формування піаністичної майстерності.

В. Косенко вважав щоденне «розігрування рук» необхідним для кожного інструменталіста. Навіть за відсутності будь-яких технічних недоліків мають підтримуватися напрацьовані фізичні якості ігрового апарату. На думку композитора-піаніста саме на матеріалі індивідуально підібраних нотних конфігурацій необхідно систематично вправлятися для «розминки пальців». Власний арсенал вправ митця за увагою М. Ільницької (Ільницька, 2016) свідчив про його взірцеву самодисципліну. Творча праця В. Косенка за інструментом починалася із технічного тренування. Він надавав перевагу п'ятипальцевим вправам, що призначалися для розвитку автономної роботи наймоторнішої частини руки та рівності звуковидобування (тобто для вдосконалення піаністичної артикуляції). Такі послідовності В. Косенко застосовував у ритмічних варіантах, двома руками одночасно. Серйозного значення він також нада-

вав тренуванню четвертого і п'ятого пальців, застосовуючи вправи із двома затриманими звуками, поєднаними з грою коротких тривалостей. Такі вправи виконувалися по черговою правою і лівою руками, оскільки вимагали великої слухової та волевої зосередженості. Найкращою підготовкою до інтерпретування поліфонічної музики вважається гра подвійних нот. Композитор застосовував відповідні вправи у виконанні двома руками одночасно. У своїй технічній роботі він звертався і до гри нотних послідовностей для розвитку пластичності рухів пальців і кисті при вивільненні руки від будь-якої скутості.

В. Косенко дбайливо ставився до використання виконавського апарату і дотримувався принципу поступовості у подоланні піаністичних труднощів. Композитор вважав гарну технічну підготовку важливою умовою тонкого передання за інструментом усіх глибинних намірів виконавця-інтерпретатора. Про техніку самого митця згадували як про бездоганну: «Гра його не була схожа на гру інших піаністів, – писала музикознавиця Л. Хінчин. – М'який, глибокий звук і водночас – сила, міць, блискуча техніка, яка, проте, ніколи не була самоціллю для виконавця. Тонке розуміння стилю виконуваного твору, бездоганне володіння інструментом робило гру Віктора Степановича грою проникливого художника-творця» (Ільницька, 2016, с. 217).

Тож, природно, у поглядах на виконавську майстерність В. Косенко першочергового значення надавав художнім завданням. Домінуючими смисловими акцентами у його фортепіанній творчості, зокрема у поемах, стали поглиблена психологізація образів, передання складних інтимних переживань, поєднання драматичності з елегантністю вислову. Емоційно-інтелектуальне відтворення образного змісту фортепіанної музики митця ставить характерні інтерпретаційні завдання. Головна композиційна ідея музики В. Косенка полягає в індивідуальному талановитому сплаві українського мелодичного мислення та інструменталізму академічного мистецтва. Мелодизація фортепіанного письма митця визначає основне завдання інтерпретатора: майстерне інтонування провідних ліній. Суть цього інтонування полягає у виконавському підкресленні постійного поєднання емоційного піднесення з його наступною «елегантною деконцентрацією» (Постайчук, 2024, с. 35). Превалювання в багатьох опусах композитора суб'єктивної лірики обумовлює часте використання мелодичного руху-спадання, що переважає над висхідним і може бути відносно самостійним.

У текстах своїх фортепіанних творів В. Косенко залишив досить визначені ремарки щодо характеру їх образного змісту. Точне слідування авторським вказівкам дозволить достовірно передавати

художню суть музики митця. Водночас важливим орієнтиром у її переконливій інтерпретації можуть слугувати існуючі записи цих перлин української фортепіанної літератури передусім в авторському виконанні, а також у грі інших знайомих піаністів. Засадничою рисою виконавського почерку самого Майстра є змістовність музичного висловлювання, експресивна й водночас стримано-вишукана інтерпретація, щира й невимушена гра завдяки його безперешкодній техніці. Доречним у потрактуванні творів В. Косенка буде підпорядкування таких виконавських засобів як динамічне нюансування, агогіка і загальний темп емоційному змісту мелодичних ліній. «Проговореність» важливих смислових елементів фактури має поєднуватися із виразною спрямованістю у розгортанні музичного матеріалу.

На розвиток емоційної сфери особистості, її емпатійності, інтелектуальних та творчих здібностей, виконавських умінь спрямована і дитяча музика композитора. Його збірку «24 дитячі п'єси для фортепіано», присвячену дітям і створену для виконання дітьми, прирівнюють до найкращих світових зразків цього жанру. Весь світ дитини – її радість та смуток, допитливість до оточуючого середовища – постає зі сторінок цього альбому. Перша ж п'єса збірки є чудовим прикладом музичного звукопису. Яскравий, віртуозний програмний твір «Петрушка» змальовує атмосферу народного гуляння. Засобами музичної виразності В. Косенко втілює у збірці ліричну пісенність («Пастораль», «На узліссі»), епічні («Українська народна пісня») та казкові мотиви («Казка»), танцювальність («Танкова»), інтонації веснянок («За метеликом», «Ранком у садочку», «Дощик»). Часто використовує прийоми народної поліфонії: пісенне двоголосся, що змінюється хоровим багатоголоссям. Зрозумілими й близькими дітям стали і образи радості («Купили ведмедика», «Гумореска»), дитячих рухливих ігор («Скакалочка», «Балетна сценка»). Одним із найпоетичніших та найчастіше виконуваних творів з альбому є «Вальс», у якому композитор продовжив шопенівську традицію поетизації жанру, що сприймався вже не стільки як танець, а як промовляння душі (Тарчинська, 2024, с. 116).

В. Косенко уклав збірку з конкретною дидактичною метою: навчити дітей грати у різних тональностях. Водночас альбом, як і решта його фортепіанних творів, має суттєвий художньо-педагогічний потенціал. Виховні і розвивальні ресурси музики композитора є значними для шко-

лярів, які долучаються до мистецтва на уроках у закладах загальної середньої освіти (Гаврилова, 2012). Серед творів митця можна знайти багатий матеріал для знайомства із музичними жанрами, специфічними засобами музичної виразності, інструментальними зразками співності та мелодійності, або ж картинності й характеристичності, широким колом образного змісту, що розвиває смак, творчу фантазію, музикальність.

**Висновки.** Опанування фортепіанних творів В. Косенка має базуватися на ґрунтовному підході до визначення їх стильового контексту. Це дасть можливість виконавцю передусім художньо переконливо відтворити музику видатного композитора. З іншого боку розуміння особливостей загальної стильової панорами музики початку ХХ століття дозволить обґрунтовано обирати свою інтерпретаторську концепцію, надаючи перевагу тим чи іншим інтонаційним ознакам доби Сецесії.

Опанування фольклорного складника стилю В. Косенка дозволить орієнтуватися у засобах художньо-образного впливу, що сприяють самоусвідомленню, самовираженню внутрішніх інтелектуальних, морально-естетичних та інших сил і уявлень молодого покоління українців, плеканню їх любові до національного мистецтва з огляду на природний потяг до рідного інтонаційного фонду.

Виконавське опанування фортепіанних творів класика української музики розвиває та вдосконалює піанізм, що відповідає співній і водночас оркестральній фонічній ідеї у трактуванні інструменту. Опуси композитора із складними у технічному розумінні фактурними завданнями потребують спеціального тренування ігрового апарату. Це додатково стимулює технічну роботу, при якій інструменталіст має дотримуватися принципів, властивих поглядам самого митця щодо дбайливого ставлення до формування й розвитку своїх піаністичних можливостей.

В. Косенко збагатив українську фортепіанну літературу жанрами концертного етюду, поеми, дитячої музики. Твори його фортепіанної спадщини мають суттєвий виконавсько- та художньо-педагогічний потенціал для підготовки здобувачів мистецької освіти у класі музичного інструменту.

Перспектива подальших досліджень полягає у науковому вивченні творчості інших видатних представників вітчизняного фортепіанного мистецтва у контексті окресленого в статті питання (педагогічний аспект).

#### Література:

- Кашкадамова Н. Б. (2017). Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. Львів : КІНПАТРИ ЛТД. 616.
- Волосатих О. Ю. (2016). «Чарівна дама» Віктора Косенка. Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 115, 69–84.

- Даценко В. П. (2021). Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ. 199.
- Верещагіна О. Є., Холодкова Л. П. (2008). Історія української музики ХХ століття. Навчальний посібник. Київ : Освіта України. 268.
- Ільницька М. В. (2016). Вправи для фортепіано Віктора Косенка. Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 115, 215–219.
- Постайчук Д. А. (2024). Жанр фортепіанної поеми в творчості Віктора Косенка у контексті стильових напрямків перших десятиліть ХХ століття : магістерська робота : 025. Львів. 97.
- Тарчинська Ю. (2024). Колоквіум з дисципліни «Основний музичний інструмент (фортепіано)». Рівне : О. Зень. 120.
- Гаврилова Л. (2012). Твори Віктора Косенка для дітей на уроках музики. Мистецтво та освіта, 3(65), 46–50.

#### References:

- Kashkadamova, N. B. (2017). Fortepianno-vykonavske mystetstvo Ukrainy. Istorychni narysy [Piano and Performing Arts of Ukraine. Historical essays]. Lviv : KINPATRI LTD. 616 [in Ukrainian].
- Volosatykh, O. Yu. (2016). «Charivna dama» Viktora Kosenka [«Charming Lady» by Viktor Kosenko]. *Naukovyi visnyk natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv. 69–84 [in Ukrainian].
- Datsenko, V. P. (2021). Osobystisni determinanty tvorchoi indyvidualnosti Viktora Kosenka [Personal determinants of Viktor Kosenko's creative personality] : Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv. 199 [in Ukrainian].
- Vereshchahina, O. Ye., Kholodkova, L. P. (2008). Istoriia ukrainskoi muzyky XX stolittia [History of Ukrainian music of the twentieth century]. Kyiv : Osvita Ukrainy. 268 [in Ukrainian].
- Ilnytska, M. V. (2016). Vpravy dlia fortepiano Viktora Kosenka [Exercises for piano by Viktor Kosenko]. *Naukovyi visnyk natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv. 215–219 [in Ukrainian].
- Postaichuk, D. A. (2024). Zhanr fortepiannoi poemy v tvorchosti Viktora Kosenka u konteksti stylovykh napriamkiv pershykh desiatylyt XX stolittia [The genre of piano poem in the works of Viktor Kosenko in the context of stylistic trends of the first decades of the twentieth century] : Master's thesis. Lviv. 97 [in Ukrainian].
- Tarchynska, Yu. (2024). Kolokvium z dystsypliny «Osnovnyi muzychnyi instrument (fortepiano)» [Colloquium on the discipline «The Main Musical Instrument (Piano)»]. Rivne : O. Zen. 120 [in Ukrainian].
- Havrylova, L. (2012). Tvory Viktora Kosenka dlia ditei na urokakh muzyky [Works by Viktor Kosenko for children at music lessons]. *Mystetstvo ta osvita*. Kyiv. 46–50 [in Ukrainian].

УДК 13:783.8(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-2-8>

## КОМПОЗИЦІЙНЕ УЛАШТУВАННЯ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНСЬКОЇ ПРАВОСЛАВНОЇ ТРАДИЦІЇ

### Харитон Ігор Миколайович

кандидат філософських наук, доцент,  
завідувач кафедри хорового диригування  
Рівненського державного гуманітарного університету  
ORCID: 0000-0003-3182-6924  
e-mail: Kharyton\_Ihor@i.ua

### Івченко Галина Андріївна

заслужений діяч мистецтв України,  
доцент кафедри пісенно-хорової практики та постановки голосу  
Рівненського державного гуманітарного університету  
ORCID ID: 0009-0008-1496-407  
e-mail: givchenko1962@ukr.net

*Стаття присвячена проблемі композиційної улаштованості культової музики українського православ'я, як багаторівневого конструкту, що лежить в основі її образно-сислової фабули. В цьому контексті відслідковуються ті чи ті зв'язки просторово-часового континууму такої музики, як соціо-культурного явища в свідомості реципієнта, під кутом зору осмислення ним хронотопу цього феномену.*

*У запропонованому ракурсі аналітики, стверджуємо – буття музичного твору (у свідомості суб'єкта сприйняття) зумовлюється поліфонією чотирьох його основних онтологічних рівнів: тимчасовим процесом, звуковим хронотопом, чистою тривалістю та просторовою структурою.*

*Тимчасовий процес, як один з онтологічних рівнів буття музичного твору в свідомості реципієнта забезпечує усвідомлення останнім, з однієї сторони пульсування ритмізованої послідовності тих чи тих інтонаційних утворень, з іншого боку відчуття упорядкованості частин твору в їх формально-змістовній єдності.*

*На другому ж рівні буття творчої композиції, крізь призму свідомості суб'єкта сприйняття, часовий процес звучання включається в хронотоп – тимчасово-просторову єдність звукової форми.*

*На третьому рівні усвідомлення реципієнтом музичного твору, зникає відчуття просторово-часової вимірності явища, а отже буття останнього зводиться до чистої протяжності феномену в бергсонівському розумінні, яка кваліфікується послідовністю із вкоріненою логікою на кшталт: усе те, котре відзвучало й було пережите в недалекому минулому, включається в те, що звучить й переживається в теперішньому моменті.*

*Четвертий же рівень буття, вкорінюється в процес усвідомлення суб'єктом сприйняття змістовності музичного твору, яка проявляється одномоментним просторовим уявленням тих чи тих художніх картин, що з'являються у свідомості цього таки суб'єкта.*

*Щодо аналізу музичного хронотопу сакральної музики українського православ'я, то цю ознаку осмислюємо під кутом зору просторовості, якій властивий її трансцендентний самовияв, крізь призму чіткого у вираженні національного способу функціонування такої музики в рамках її культової обрядовості української православної традиції.*

**Ключові слова:** хронотоп, музичний хронотоп, культова музика Православної Церкви України, реципієнт, суб'єкт сприйняття, онтологічні рівні буття музичного твору, просторовість трансцендентної природи, мелізматика національного музичного епосу.

## COMPOSITION ARRANGEMENT OF THE MUSICAL AND AESTHETIC SPACE OF THE UKRAINIAN ORTHODOX TRADITION

**Ihor Kharyton**

Rivne State University of the Humanities

**Galyna Ivchenko**

Rivne State University of the Humanities

*The article is devoted to the problem of the compositional structure of the cult music of Ukrainian Orthodoxy, as a multi-level construct, which is the basis of its figurative and semantic plot. In this context, certain connections of the space-time continuum of such music as a socio-cultural phenomenon in the mind of the recipient are traced, from the point of view of his understanding of the chronotope of this phenomenon.*

*In the proposed analytical perspective, we claim that the existence of a musical work (in the mind of the subject of perception) is conditioned by the polyphony of its four main ontological levels: temporal process, sound chronotope, pure duration and spatial structure.*

*The temporal process, as one of the ontological levels of the existence of a musical work in the mind of the recipient, ensures the awareness of the latter, on the one hand, of the pulsation of the rhythmic sequence of certain intonation formations, and on the other hand, the feeling of orderliness of the parts of the work in their formal and meaningful unity.*

*At the second level of existence of a creative composition, through the prism of the consciousness of the subject of perception, the temporal process of sound is included in the chronotope – the temporal-spatial unity of the sound form.*

*At the third level of awareness by the recipient of a musical piece, the sense of space-time dimensionality of the phenomenon disappears, and therefore the existence of the latter is reduced to the pure extent of the phenomenon in the Bergsonian sense, which is qualified by a sequence with an ingrained logic such as: all that sounded and was experienced in the recent past, is included in what sounds and is experienced in the present moment.*

*The fourth level of existence is rooted in the process of the subject's awareness of the content of the musical work, which is manifested by a one-moment spatial representation of these or those artistic pictures that appear in the consciousness of this subject.*

*Regarding the analysis of the musical chronotope of the sacred music of Ukrainian Orthodoxy, we interpret this feature from the perspective of spatiality, which is characteristic of its transcendent self-expression, through the prism of a clear expression of the national way of functioning of such music within the framework of its cultic ritual of the Ukrainian Orthodox tradition.*

**Key words:** *chronotope, musical chronotope, cult music of the Orthodox Church of Ukraine, recipient, subject of perception, ontological levels of existence of a musical work, spatiality of transcendental nature, melismatics of the national musical epic.*

**Постановка проблеми.** На сучасному етапі національного відродження в Україні поживається неабияка цікавість до релігійного життя рідного краю, як форпосту національної ідентичності українства. Саме у цій системі координат життєво-важливого значення для великої кількості краян набуває культова обрядовість українського православ'я – одного з найпоширеніших способів практичної реалізації релігійних ідей в їх повсякденному житті. Історично склалося так, що окреслена нами практика, традиційно збагачуючись цілою системою храмових мистецтв, у своєму синкретичному вияві витворює симбіоз сакрального дійства, покликаного формувати єдине релігійно-обрядове тло усіх, без виключення, практикуючих кіл Богослужіння в українській православній традиції.

Саме храмові мистецтва у культовому обряді українського православ'я покликані поживляти статичку його догматики, трансформуючи

смісли останньої на художньо-образний рівень їх сприйняття й відтак усвідомлення реципієнтом.

Серед найрізноманітніших видів мистецтва, задіяних в культурі найпоширенішої в Україні релігії, вагоме місце займає обрядове співацьке музичування, як феномен сакрального дійства, покликаний наповнювати тло останнього динамікою прекрасного, формалізованого палітрою його художньої образності.

Окреслений нами вид музичування в культовій православній традиції, будучи надскладним явищем (специфіка його усного побутування за умов повної відсутності будь-якої графічної фіксації у найдавніший період розвитку феномену, багатогранність його суспільно-історичного ракурсу, палітра синкретичного прояву в моделі храмового дійства як уособлення відповідної цілісності тощо), на сучасному етапі побутування, потребує осягнення ключових проявів його дієвості, що проявляються цілісністю просторово-часового

континуума – виразника сакральної-орієнтованої смислової значимості феномена.

Тлумачення заявленої нами проблематики сьогодні, трансформує ракурс дослідницької моделі на рівень її актуального запиту, активуючи до розгляду ключові конструкції її онтологічної природи, продукуючи на цій основі все нові й нові схеми розвідництва як теоретичного так і практичного спрямувань.

**Аналіз досліджень.** Аналізуючи чималу кількість наукових публікацій, які б стосувалися ракурсу заявленої нами проблематики, зауважимо – вони практично відсутні. Все ж не можемо оминати своєю увагою ті теоретичні розвідки, яким властива, хоч незначна, все ж певна дотичність до теми нашого дослідження, а це роботи С. Азаренка, М. Бахтіна, А. Бергсона, А. Гуревича, Г. Лессінга, Ю. Молчанова, І. Пригожина, В. Руднева, Дж. Уітроу та ін., змістовність яких зводиться до тлумачення категорій простору і часу під кутом зору дієвості мистецтва, як соціокультурного явища, а також публікації Н. Герасимової-Персидської, М. Друскіна І. Кирчика, Г. Орлова, О. Притикіна, М. Старчеуса, Б. Стронького, П. Сувчинського, В. Суханцевої, Ю. Чекана та ін., приурочені висвітленню ключових аспектів просторово-часового континууму, властивого феномену музики. Розвідки філософського рівня осмислення феномену духовної музики в українській православній традиції за авторством І. Харитона під кутом зору тлумачення явища як цілісної моделі з її складовими (генеалогічні аспекти музики українського православ'я, філософсько-соціальні характеристики й особливості феномену української духовної музики, функціонально-психологічна парадигма музики українського православ'я тощо) також не дають відповідей на поставлену нами проблему.

**Мета статті** зводиться до відстеження механізмів дієвості просторово-часового континууму культового музикування в системі координат української православної традиції.

**Виклад основного матеріалу.** Вдаючись до системного аналізу культової музики Православної Церкви України, найперше зауважимо – досліджуваний нами феномен, вважаємо надскладним явищем, котре власною системою координат, коригуючи, синхронізує найрізноманітніші зв'язки й опосередкування, котрі так чи так впливають на формування не тільки основи, а й ряду інших дієвих складових українського культового (православного) хорового музикування, які забезпечують останньому умови повноти буття в українському соціокультурному просторі.

Однією з найнеобхідніших складових дієвості цієї повноти, вважаємо є просторово-часовий континуум, адже зміст й найрізноманітніші смисли ним продуковані в рамках життєдіяльності того

чи того музичного твору сакральної образності, розкривається в системі координат часопростору.

На загал зауважимо – в історії культури людства, категорії простору і часу завжди функціонували як умови існування та пізнання світу. Ознака часу і простору, властиві кожному об'єкту дійсності. Простір у цьому сенсі виявляється продуцентом форми сталості й збереження цього таки об'єкта та його змісту, час же виступає демонстратором форми розвитку його буття. Доповнюючи один одного, вони функціонують як універсальна форма організації, усіх без виключення видів мистецтва.

У гуманітарному дискурсі традиційно, закономірний зв'язок просторово-часових виявів іменується поняттями «часопростір», або ж «хронотоп» (Лук'янець, 2002). Що ж стосується діалектичної пульсації останніх в рамках музичного мислення в музиці, як одної з форм суспільної свідомості зауважимо, ключові орієнтири зазначених категорій трансформуються на рівень їх осмислення під кутом зору розуміння цих понять, параметри яких розширюються до рівня продукування цілком нового понятійно-категоріального утворення, іменованого «музичним хронотопом» (Гоменюк, 2006).

У своїй конфігурації останнє є нічим іншим як взаємодією темпорального (часового) та спатіального (просторового) чинників у процесі обробки музично-естетичної інформації з метою створення цілісного художнього образу того чи того твору. Відслідковування ж найоптимальніших схем цієї взаємодії, на наше переконання, варто розпочати з усвідомлення того факту, що музиці як явищу, властивий неоднорідний, багаторівневий, «поліфонічний» просторово-часовий спосіб її організації.

А розпочнемо тлумачення проблеми з усвідомлення того, що результатом конкретного виконання музичного твору є насамперед матеріальний акустичний процес, детермінований коливаннями повітряного середовища. Природньо, ці коливання виникають у відповідній послідовності, співіснуючи з часом почергово, то з'являються, то згасають, або ж зникають – іншими словами витворюють певну модель хронотопу. Причому кожного разу при черговому виконанні твору цей акустичний процес набуває неповторних ознак своїх просторово-часових характеристик. Адже буквально кожному виконавському варіанту, характерною стає як виняткова індивідуальна особливість інтонування, так і звукова динаміка, а також специфічний метро-ритм. Звісно ж безпосередній процес коливання повітряного середовища ще не є, та й і не може бути музичним твором у повному його вияві, проте він стає необхідною умовою без якої немислиме існування такого художнього витвору. Зауважимо в цьому контексті, що варіативна мно-

жинність просторово-часових властивостей того чи того художнього твору обмежується відповідним інваріантом нотного запису, який «охороняється» усталеними традиціями виконання.

Далі над об'єктивною основою акустичних коливань надбудовується структура самого музичного твору, не сама по собі, а в результаті інтенсивної роботи свідомості слухача. Пропонуємо в найдоступніший спосіб змоделювати цей процес.

А розпочнемо з констатації того, що в основі форми того чи того музичного твору лежить, виключно звукова його організація. Остання, на думку вчених, стає відображенням нічого іншого, як акустичного процесу в свідомості, проте не зводиться тільки до цього відчуття, а лише співвідноситься із системою музичної мови виконуваного твору, і все це здійснюється на рівні інтуїтивних проявів слухача (Гоменюк, 2006).

На основі такого співвідношення відбувається членування (поділ) потоку звукових відчуттів, починаючи вже із виявлення в ньому звукоряду, а згодом (насправді ж одномоментно) усвідомлюються функціональні співвідношення окремих музичних звуків. А ще на вищому щаблі сприйняття звукової організації музики, виділяються «семантичні» одиниці музичної форми – інтонація, окремі теми, розділи чи то пак частини, а також окремі композиційні утворення, як єдине ціле.

Одночасно етап відтворення форми твору «супроводжується» процесом змалювання його змісту, який найперше стимулюється все тими ж акустичними впливами на реципієнта. Згодом (в дійсності ж одночасно) у зміст тої чи тої композиції включаються «функціональні емоції». На ще вищому рівні сприйняття формуються емоційно-просторові асоціації інтонацій, художні образи окремих тем і, на кінцевому етапі – узагальнений художній образ твору, що створюється на основі осягнення його форми в цілому (Шаповалова, 1984). Природньо, що відтворення змісту твору слухачем відбувається на основі засвоєної ним системи музичної мови, у відповідності з якою цей твір був створений колись композитором.

Показані контури схеми осмислення музичного твору, як форми суспільної свідомості, схиляють нас до необхідності тлумачення його під кутом зору буттєвих характеристик на кшталт відслідковування поліфонії чотирьох основних онтологічних рівнів: тимчасового процесу, звукового хронотопу, чистої тривалості та просторової його структурованості.

Аналізуючи тимчасовий процес, як один з онтологічних проявів буття музичного твору в свідомості реципієнта, зауважимо – цей рівень сприйняття й усвідомлення тої чи тої музичної композиції «матеріалізується» пульсацією окремих послідовностей (звукових відчуттів), які пере-

одично то з'являються, то зникають у свідомості суб'єкта. Саме на цьому онтологічному щаблі буттєвості художнього твору спостерігається активний вияв радикальної метаморфози, внаслідок якої «хронотоп», як просторово-часова єдність акустичного процесу (носія музичного твору) – перетворюється на виключно його часовий чинник. При цьому варто пам'ятати, що просторові особливості, які зводяться до банального коливання повітряного середовища, у даному випадку, як правило ще не стають носіями художньої значимості твору, адже музична свідомість реципієнта, абстрагуючись від нього, відображає тільки часові характеристики явища. Як наслідок цього процесу, запускається поступальність дієвості звукових відчуттів суб'єкта, що починають пульсувати в рамках заданого метроритму. Так ось, окреслений нами тимчасовий процес, властивий свідомості реципієнта, спрямованої на осягнення останнім онтологічних проявів буття музичного твору – забезпечує усвідомлення суб'єктом процесу, з однієї сторони пульсації ритмізованої послідовності тих чи тих інтонаційних утворень, з іншого ж боку відчуття упорядкованості частин твору в їх формально-змістовній єдності.

Продовжуючи логіку наших міркувань в пропонуваному контексті, зауважимо – слухач у цій перипетії процесів, сприймаючи семантичні одиничні форми, що спонукають до зародження змісту твору, у власній свідомості його запалюючи, тут же забуває. Така векторна пульсація, що забезпечується мінливістю процесу, спрямованого на, з одного боку миттєве зародження, з іншої ж сторони згасання первинних схем змістовності твору формує в останнього, появу ритмізованих послідовностей, для яких стає характерною ознака трансформації ключових елементів музичного мислення твору, із небуття в буття і знову в небуття, що і складає основу його (твору) часового континуума, трансформуючи внутрішню поступальність якого, на рівень упорядкування відносин між людиною і часом, що дозволяє віднести цей вид мистецтва до часових (Москаленко, 1998).

Тільки на другому рівні буття музичного твору в свідомості суб'єкта, часовий процес звучання включається в хронотоп – тимчасово-просторову єдність звукової форми. А справа в тім, що сприйняття звучання здійснюється реципієнтом в межах координат звукового простору музичної мови. Тобто, ще до безпосереднього акту сприйняття конкретного твору в свідомості слухача, існує узагальнене просторове уявлення про звуковий континуум, ключовою характеристикою якого є «звукоряд», тобто просторове уявлення звуків від найнижчого до найвищого, як система функціональних співзвуч'я у відповідному співвідношенні стійких і нестійких ступенів та їх тяжін'я одних



до інших. Цьому уявленню, як елементу музичної мови, первинно властива інтерсуб'єктивна ознака, яка встановлюється в суспільній музичній свідомості. А це означає, що таке відображення стає надбанням реципієнта тільки за умови оволодіння ним музичної мови встановленої традиції і не є результатом його особистісних асоціацій. За таких умов просторовість «звукового поля», яке утворюється «потугами» суспільної музичної свідомості, радикально відрізняється від просторових характеристик акустичного об'єкта-носія музичного твору (П'ятницька-Позднякова, 2018).

В результаті такого музично-мовного сприйняття звучання, останнє інтерпретується слухачем як таке, що перебуває у певній точці звукового простору, разом з тим переміщуючись (і плавно й скачкоподібно, або ж вгору чи вниз) у найрізноманітніших комбінаціях своєї цільності. Така просторовість, детермінуючи уявлення щодо звучання, поєднується із часовим характером його сприйняття, утворює єдиний хронотоп звукової форми, зумовлюючи єдність просторового і часового континуумів.

На третьому рівні усвідомлення суб'єктом сприйняття музичного твору, зникає відчуття просторово-часової вимірності явища, а отже буття останнього зводиться до чистої протяжності феномену в бергсонівському розумінні, яка кваліфікується послідовністю із вкоріненою логікою на кшталт: усе те, котре відзвучало й було пережите в недалекому минулому, включається в те, що звучить й переживається в теперішньому моменті.

За таких умов у реципієнта відбувається внутрішнє нероздільне накопичення звуко-емоційних вражень, позбавлених звичайних характеристик часово-протяжної природи, натомість максимально активується пульсація, що характеризується піком переживання суб'єктом сприйняття музики, у її кульмінаційному вияві.

Зауважимо – наявність останнього в тому чи тому музичному творі, як прояв одного з найнеобхідніших його складових, не було б актуальним, якби буття музичного твору вимірювалося тільки часовим континуумом. Адже кульмінація – це не якийсь «шматок» музичної форми, що є виразником відповідного «відрізку» змісту композиції, сповненого піком музичного розвитку та емоційного напруження музичного твору або його завершеної частини, а стає результатом збереження і накопичення відповідного матеріалу, який виникав у свідомості суб'єкта, але не зникав.

Так само в науково-аналітичному просторі трактується буття інтонаційної ідеї музичного твору, за якою остання не існує у часовому її вимірі, або ж у системі координат тої чи тої конкретики у момент сприйняття звучання і переживання її змістовного наповнення. У цей час в інтонаційну ідею музичного твору вкладається його

суть: інтонаційне ядро форми, котре стає виразником художньої ідеї (П'ятницька-Позднякова, 2018).

Четвертий же рівень буття, вкорінюється в процес усвідомлення реципієнтом, змістовності музичного твору, яка проявляється одномоментним просторовим уявленням тих чи тих художніх картин, що з'являються у свідомості суб'єкта сприйняття.

Елементарні зачатки такої метаморфози активуються вже на рівні сприйняття звучання художнього твору із його високими й низькими, висхідними й низхідними, стрибкоподібними й плавними інтонаційно-мелодичними конструктами, а також гармонічними утвореннями музичного матеріалу. Все ж мусимо розуміти, що на цьому етапі усвідомлення й осмислення музичного витвору, включаються ті інтенції, що трансформують форму тої чи тої композиції на рівень її структурної організації, що означає – форма музичного твору сприймається як окрема структурна, просторова й реально існуюча звукова конструкція, що може існувати й існує в кожному окремому випадку в свідомості суб'єкта, у вигляді одномоментного просторового його уявлення. А зароджується така форма в результаті того, що на «метарівні» музичної свідомості, звукові сприйняття не зникають у часовій послідовності, з одного боку, й не зливаються у невиразну тривалість вражень – з іншого, утримуючись у свідомості, як рівнозначні. В результаті, форма твору з'являється у свідомості реципієнта як єдине ціле, усі складові якого просторово співіснують. При цьому звукові сприйняття перетворюються у зорові образи (Шаповалова, 1984).

Аналізуючи специфіку музичного хронотопу в системі координат сакрального музикування – цю ознаку, на наше переконання варто осмислювати еквівалентно запропонованій нами схемі, все ж враховуючи ту особливість, за якою усвідомлення суб'єктом дійсності втілюється з урахуванням трансцендентної її природи, з увиразненням національної особливості такого музикування, щонайменше в чотиривимірному вияві (Антоненко, 2020).

На першому рівні буттєвості досліджуваного нами феномену, в свідомості суб'єкта активується здатність щодо відтворення змісту того чи того піснеспіву, який найперше стимулюється акустичними впливами на реципієнта храмової споруди, з одного боку, з іншої ж сторони, мелізматиною національного музичного епосу. На цьому етапі слухач усвідомлює, що акустичне утворення формується не у рамках просторовості звичайного приміщення, а особливого, де здійснюється спілкування з Богом, а отже простір таким чином трансцендентується. Проте акустичні впливи детермінуються мелізматиною національного музичного мелосу, якому характерна українська

наспівна, лірична мелодика (внутрішнє улаштування якої базується на звукоряді, асонансованому із ладами народної музики), напруга якої зводиться до відтворення національного характеру українця із його емоційно-чуттєвим характером (кордоцентричність), індивідуалізмом, волелюбністю, мрійливою вдачею, толерантністю, дружелью до інших, почуттям демократизму в суспільному житті, шанобливим ставленням до природи тощо.

Та вже на другому рівні відтворення форми твору (насправді ж одночасно) відбувається включення «функціональних емоцій» реципієнта. На ще вищому рівні сприйняття формуються емоційно-просторові асоціації інтонацій, художні образи окремих тем і, на кінцевому етапі – узагальнений образ твору, що створюється на основі осягнення форми в цілому.

Зауважимо, що художній образ є нічим іншим, як мовою мистецтва, й досліджуваного нами також, за допомогою якої й формується його зміст. Звісно зміст духовної музики носить виключно сакральну (священну, а отже і трансцендентну) ознаку, який одномоментно (тут же) вивисується на рівень символічно-смыслового утворення художньої образності, що і спричиняє появу нової понятійно-категоріальної конструкції, яку в системі координат музичного простору і часу, іменуємо «сакро-музичним хронотопом».

**Висновки.** На основі нами сказаного, стверджуємо – специфіка композиційного улаштування музично-естетичного простору української православної традиції, таїться на особливості улаштування повноти буття досліджуваного феномену, яке забезпечується дієвістю просторово-часового континууму, адже зміст й найрізноманітніші смисли ним продуковані, в рамках життєдіяльності явища, кодуються системою координат часопростору.

Останній тлумачимо з позицій дієвості моделі «надбудови» музичного твору в свідомості слухача, під кутом зору аналізу чотирьох основних онтологічних рівнів його буттєвості: тимчасовим процесом, звуковим хронотопом, чистою тривалістю та просторовою структурою. Кожна із вказаних нами складових стає фундаментальним підмурівком того, що «музичний хронотоп», шляхом цілого ряду видозмін й метаморфоз у свідомості суб'єкта, трансформується на рівень буттєвості сакро-музичного свого вияву, який сприяє продукування релігійної художньої образності, життєдіяльність котрої й забезпечується «сакро-музичним хронотопом». Саме повнота його дієвості й лежить в основі композиційного улаштування музично-естетичного простору української православної традиції, що забезпечує основи життєдіяльності культового музикування в рамках української православної традиції.

#### Література:

- Лук'янець В. (2002). Хронотоп. Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ: Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України. С. 702.
- Гоменюк С. (2006). Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. ... канд. мистецтвознавства: спец.17.00.01. Київ: «Музичне мистецтво». 24 с.
- Шаповалова Л. (1984). Про взаємодію внутрішньої й зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. ... канд. мистецтвознавства. Київ: «Музичне мистецтво». 27 с.
- Москаленко В. (1998) До визначення поняття «музичне мислення». Українське музикознавство: зб. ст. / відп. ред. І. Ф. Ляшенко. Київ: НМАУ. Вип. 28. С. 48–53.
- П'ятницька-Позднякова І. (2018). Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.): монографія / Ірина Станіславівна П'ятницька-Позднякова; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Миколаїв: Іліон. 414 с.
- Антоненко М. (2020). Православна духовна музика в системі української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Антоненко Маргарита Муратівна; Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ. 18 с.

#### References:

- Lukianets, V. (2002). Khronotop. Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk. [Chronotop. Philosophical encyclopedic dictionary] V. I. Shynkaruk (hol. redkol.) ta in. Kyiv: Instytut filosofii imeni Hryhoriia Skovorody NAN Ukrainy. S. 702.
- Homeniuk, S. (2006). Muzychnyi khronotop: predmet i yavysheche. Typolohiia form chasoprostorovoi orhanizatsii v avanhardnii muzytsi [Musical chronotope: subject and phenomenon. Typology of forms of space-time organization in avant-garde music]: avtoref. dys. na zdob. nauk. stup. ... kand. mystetstvoznnavstva: spets.17.00.01. Kyiv: "Muzychne mystetstvo". 24 s.
- Shapovalova, L. (1984). Pro vzaemodiiu vnutrishnoi y zovnishnoi formy v istorychnii evoliutsii muzychnoi zhanrovosti [On the interaction of internal and external form in the historical evolution of musical genres]: avtoref. dys. na zdob. nauk. stup. ... kand. mystetstvoznnavstva. Kyiv: "Muzychne mystetstvo". 27 s.
- Moskalenko, V. (1998). Do vyznachennia poniattia "muzychne myslennia". Ukrainiske muzykoznavstvo [To the definition of the concept of "musical thinking". Ukrainian musicology]: zb. st. / vidp. red. I. F. Liashenko. Kyiv: NMAU. Vyp. 28. S. 48–53.

---

Piatnytska-Pozdniakova, I. (2018). Muzychne movlennia v semiozysi khudozhnoi kultury Ukrainy (druha polovyna KhKh – pochatok KhKhI st.) [Musical broadcasting in the semiosis of the artistic culture of Ukraine (the second half of the 20th – the beginning of the 21st century)]: monohrafiia / Iryna Stanislavivna P'iatnytska-Pozniakova; Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Mykolaiv: Ilion. 414 s.

Antonenko, M. (2020). Pravoslavna dukhovna muzyka v systemi ukrainskoi kultury kintsia KhKh – pochatku KhKhI stolittia [Orthodox spiritual music in the system of Ukrainian culture of the late 20th – early 21st centuries]: avtoref. dys. ... kand. Mystetstvoznavstva: 26.00.01 / Antonenko Marharyta Murativna; Nats. muz. akad. im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 18 s.

---

УДК 780.8:780.616.432(477)(091)

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-2-9>

## ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ

### Цюлюпа Наталія Леонідівна

кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри естрадної музики  
факультету музичного мистецтва  
Рівненського державного гуманітарного університету  
ORCID: 0000-0001-7063-420x  
e-mail: Ntsiulipa@ukr.net

### Хомич Ірина Ігорівна

магістрантка кафедри естрадної музики  
факультету музичного мистецтва  
Рівненського державного гуманітарного університету  
ORCID: 0009-0005-0441-1901  
e-mail: irakhomych740@gmail.com

*Дана наукова стаття представляє всебічний аналіз формування української фортеп'яної школи від її зародження до сучасності. У роботі розглядаються основні етапи та впливові чинники, які визначали розвиток фортеп'яного мистецтва в Україні.*

*Автори досліджують історичні передумови та соціально-культурні обставини, що сприяли розвитку національного фортеп'яного виконання. Важливу увагу приділено впливу таких факторів, як політичні зміни, культурні обміни та педагогічні ініціативи, що визначали еволюцію виконавської традиції в Україні.*

*Стаття акцентує увагу на постатях, які внесли суттєвий внесок у розвиток національного фортеп'яного мистецтва, серед яких видатні композитори, педагоги та виконавці. Огляд охоплює також впливи західноєвропейських музичних течій і їх інтеграцію в український контекст.*

*Аналіз історичних аспектів, що вплинули на формування і розвиток національного фортеп'яного стилю, дозволяє краще зрозуміти унікальність українського фортеп'яного виконання та його місце в міжнародному музичному просторі. Результати дослідження підкреслюють значення історичного контексту для розуміння сучасних тенденцій та викликів у фортеп'яному мистецтві України.*

**Ключові слова:** історичний розвиток, українське фортеп'яне виконавство, культурні впливи, фортеп'янна педагогіка.

## HISTORICAL ASPECTS OF THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF NATIONAL PIANO PERFORMANCE IN UKRAINE

### Natalia Tsiuliupa

Rivne State University of the Humanities

### Iryna Khomych

Rivne State University of the Humanities

*The article titled "Historical Aspects of the Formation and Development of National Piano Performance in Ukraine" offers an in-depth exploration of the evolution of piano performance traditions in Ukraine from their origins to the contemporary scene. This scholarly work meticulously investigates the key stages and influential factors that have shaped Ukrainian piano art, focusing on how historical, socio-cultural, and political contexts have impacted its development.*

*The study begins with an examination of the early influences on Ukrainian piano performance, tracing the roots of the tradition back to the 19th century when the piano began to gain prominence in Ukrainian music. It explores the role of early Ukrainian composers and performers, and their interactions with European musical trends, which laid the groundwork for a distinct national style. The paper highlights how these*

interactions helped to integrate Western European techniques and aesthetics into Ukrainian piano music, creating a unique fusion that characterizes the national style.

As the paper progresses, it delves into the impact of significant historical events on piano performance. The effects of national liberation movements, the influence of Soviet cultural policies, and the challenges posed by the Soviet regime's restrictions on artistic expression are discussed in detail. The study also examines how periods of political upheaval and reform influenced the development of piano performance practices and educational systems in Ukraine.

The article places a strong emphasis on influential figures in the field, including notable composers, pianists, and educators who have significantly contributed to the evolution of Ukrainian piano music. It details their achievements and innovations, and how their work has shaped the current landscape of piano performance. The contributions of these individuals are contextualized within broader historical and cultural developments, illustrating their pivotal roles in shaping the national piano tradition.

**Key words:** historical development, ukrainian piano performance, cultural influences, piano pedagogy.

**Постановка проблеми.** Історія фортепіанного виконавства є важливою складовою національної культурної спадщини, вагомим підтвердженням традиційності розвитку професійного музичного виконавства в Україні. Вивчення надбань минулих поколінь у цьому контексті виявляється суттєвим чинником для усвідомлення культурно-мистецьких процесів та визначення пріоритетних шляхів розвитку фортепіанного мистецтва в умовах сучасної України, що інтегрована до Європейської спільноти.

Високий рівень досягнень та довга історія національного піаністичного мистецтва вимагають глибокого наукового аналізу та порівняльного вивчення його особливостей у різних історичних та соціально-економічних контекстах. Тому дослідження процесів становлення та розвитку фортепіанного виконавства в Україні є надзвичайно цікавим і актуальним завданням.

**Аналіз наукових досліджень і публікацій.** Значущий внесок у вивчення історії становлення та розвитку фортепіанного виконавства належить науково-дослідницьким працям М. Гордійчук, В. Довженко, Л. Корній, Н. Ревенко, Т. Росул, М. Степаненко, О. Шреер-Ткаченко та ін. Питання розвитку українського фортепіанного виконавства та освіти знаходяться в центрі уваги наукових досліджень О. Алексеєва, Н. Гуральник, Ж. Дедусенко, М. Дремлюги, Н. Зимогляд, Н. Кашкадамової, В. Клиш, Т. Куржева, О. Лігус, Г. Ніколаї, Ж. Хурсіної, В. Шульгіної та ін.

**Мета статті** – здійснення ґрунтовного історичного аналізу становлення та розвитку національного фортепіанного виконавства в Україні, що передбачає дослідження основних етапів розвитку фортепіанної школи, виявлення ключових фігур та подій, що вплинули на її формування, а також оцінку впливу національних та міжнародних музичних тенденцій на українську фортепіанну традицію. Стаття також має на меті підкреслити важливість української фортепіанної спадщини у контексті світової музичної культури та сприяти її подальшому дослідженню і популяризації.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** На початкових етапах розвитку українського фортепіанного виконавства, які датуються другою половиною XVIII та першою половиною XIX століть, спостерігалася цікава особливість – перевага аматорського музикування. Цей період в історії українського музичного мистецтва свідчив про важливий етап становлення фортепіанного виконавства в Україні.

Розвитку фортепіанного мистецтва на теренах України в цей період сприяли так звані «освічені аматори» – особи, які не були професійними музикантами, але володіли високим рівнем музичної освіти та були вправними виконавцями. Вони створювали благодатне середовище для поширення та популяризації фортепіанного виконавства серед громадян.

На сторінках видань того часу активно обговорювалися «естетичні вимоги» до фортепіанного виконання, зокрема, відзначалися такі якості, як «приязність», «граційність» та «душевність». Ці оцінки стали важливими для музичного критицизму.

Варто зазначити, що у той час музичні смаки визначалися національною культурою вокального інтонування, оскільки мистецтво гри на фортепіано найкраще відповідало принципу вираження духовного світу українського народу. Таким чином, фортепіанне виконавство стало важливою складовою національної культурної спадщини, що сприяло його подальшому розвитку та впливу на музичний ландшафт України (Н. Кашкадамова, 2017).

Прогресивною рисою вітчизняної педагогіки того періоду є акцент на змістовному виконанні музики та критика «чистої» віртуозності, яка розглядається як самоціль у музичному виконанні. Навіть мода на так звані «вундеркінди» отримала осуд у музичних колах України через потенційно негативний вплив на творчий розвиток молодих музикантів.

До появи консерваторій, навчання гри на фортепіано в загальному контексті не претендувало на постановку та вирішення виключно професій-

них завдань. У межах домашньої освіти та різних приватних навчальних закладів, основним підходом до навчання музиці було акцентування на загальноосвітніх цілях та цінностях.

Українські музичні педагоги, відтворюючи загальні ідеї, що сформувалися у західноєвропейському та російському піанізмі, надають велике значення розвитку навичок художнього виконання. Окрема увага приділяється правильній аплікатурі, техніці педалізації та коректній постановці рук. Під час навчання гри на фортепіано українські педагоги розвивають технічні навички учнів через різноманітні вправи, етюди, гамми та різні музичні твори. Одночасно, вони намагаються зробити музичні заняття корисними для гармонійного розвитку загальних та музичних здібностей учнів, підвищення їх духовно-творчого рівня та удосконалення виконавської майстерності.

Педагоги розуміють важливість пошуку зв'язків між художніми образами та технічними аспектами музичного вираження, а також осмислення структури та форми музичних творів. Важливим завданням стає боротьба за розвиток національної музичної освіти, що виражається в спробах розширити репертуар учнів, включаючи українську музику. Це досягається через використання обробок народних пісень та творів українських композиторів.

У другій половині XIX – початку XX століття інструментальне виконавство в Україні переживало активний розвиток. З відкриттям перших консерваторій у Києві, Одесі, Львові та Харкові, концертна практика стала більш різноманітною і інтенсивною. Тенденції професіоналізації, націоналізації та демократизації стали важливими характеристиками цього періоду.

Поняття «виконавство» в цей час набуло нових рис, таких як монументальність, блиск і пафос. Ключовими критеріями в оцінці виконавців стали їхнє духовне збагачення, художня майстерність та просвітницькі прагнення. Особлива цінність надається здатності виконавця виразно виконувати музику на інструменті, включаючи широке вокальне дихання та ідеальне legato. Важливими аспектами є майстерність у керуванні звуком, технічна віртуозність у поєднанні з розвинутим інтелектуальним сприйняттям музики.

Заснування перших музичних шкіл у Києві та Львові відкрило можливість підвищити професіоналізм музичної освіти. Цей процес супроводжувався поступовим удосконаленням організації та поглибленням змісту професійного навчання. Відбувалися інновації в методиках навчання, а також розширення форм виконавської, методичної та музично-просвітницької діяльності педагогів-піаністів. Це сприяло підвищенню художнього рівня загального музичного виховання молоді (Л. Мазепа, 6–8).

В методиці навчання гри на фортепіано в радянські часи використовувались принципи, які базувалися на глибоких традиціях, встановлених видатними музичними педагогами минулого. Ця методика високо цінувала органічне поєднання художніх та технічних аспектів гри на фортепіано, надавала великого значення якості звучання і виразності виконання музики.

Професори консерваторій не тільки відзначалися своєю відмінною виконавською майстерністю, але також займалися викладацькою діяльністю, що надавало їм можливість впливати на професійну музичну освіту. У своїй ролі вчителів, вони не обмежувалися лише передачею технічних навичок, але активно сприяли формуванню глибокого розуміння і глибокого почуття музики у своїх учнів. Вони прагнули не лише навчити виконавської майстерності, але і віддати свою глибоку пристрасть до музичного мистецтва та сприяти розвитку і розумінню музики учнями. Під іменами таких видатних піаністів і педагогів, як А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, Я. Мільштейн, К. Михайлов, В. Пухальський, Л. Оборін, Ф. Блюменфельд об'єднувалися найкращі якості виконавців і педагогів, які визначили успіх музичної педагогіки того часу.

Як відомо, історія фортепіанної школи Західної України є довгою та славною, і вона була відзначена іменами видатних піаністів, які досягли визнання як в Європі, так і в усьому світі. Серед цих музикантів Йоган Кірнбергер і Франц Ксавер Моцарт, Кароль Мікулі, Людвік Марек, Маврицій Розенталь, Вілем Курц, Едвард Штоерман, Любка Колесса, Леопольд Мюнцер, Галя Левицька, Роман Савицький, Дарія Каранович та численні інші.

Діяльність К. Мікуля, В. Курця, В. Барвінського, Р. Савицького в сфері фортепіанного виконавства і педагогіки була дуже важливою для розвитку музичної культури на Галичині. Вони створили систему освіти та навчання піаністів на різних рівнях, від початкового до вищого, що дозволило молодим талантам розвивати свої здібності та досягати високого мистецького рівня.

Педагогічні ідеї цих майстрів відображені в їх методичних працях, таких як «Поступ при навчанні гри на фортепіано» В. Курця і «Основні засади фортепіанної педагогіки» Р. Савицького. У цих роботах автори розглядають різні аспекти навчання, включаючи технічні, обґрунтовують необхідність вивчення різноманітного репертуару. Однак важливою особливістю підходу Р. Савицького було введення комплексного навчання піаністів.

Цей комплексний підхід до навчання піаністів дозволяв формувати не лише технічно вправних виконавців, але й музикантів, які мали глибоке розуміння музичних творів і могли виразно і творчо їх інтерпретувати. Такі педагогічні ідеї

внесли вагомий внесок у розвиток фортепіанного виконавства на Галичині та за її межами (Л. Садова, 2009).

Практика музичної професійної освіти і розвиток методики фортепіанного навчання в ХХ столітті справді суттєво вплинули на структуру виховання початківців у музичній галузі. У 20-ті роки століття у музичній освіті відбулась реформа, яка призвела до створення тривірневої системи навчання і розвитку музикантів. Ця система стала більш структурованою та комплексною.

Багато відомих педагогів-методистів і музикантів внесли значний внесок у розробку методики фортепіанного навчання дітей та юнацтва. В їхніх методичних роботах ретельно розглядалися питання розвитку музичних здібностей учнів, формування виконавських навичок, проведення індивідуальних занять з фортепіано.

Основні принципи, які вони втілювали в своїй педагогічній роботі, включали глибоку повагу до учнів та поєднання навчання з їхніми природними інтересами та емоціями. Важливим аспектом було також підкреслення широких виховних засад навчання гри на фортепіано в контексті сучасного гуманізму. Педагоги ставили перед собою завдання надавати учням широку підготовку, яка відповідала б не тільки вимогам музичної освіти, але й загальним потребам життя.

Сучасні педагоги активно співпрацюють та обмінюються знаннями і досвідом для найбільш повного розкриття та використання потенціалу молодого покоління музикантів, що є важливим для музичної культури і суспільства загалом.

У сучасних методиках початкового музичного навчання та професійної підготовки виконавців, створених такими відомими педагогами, як М. Макаров, Т. Смирнова, Т. Юдовіна-Гальперіна, Ю. Некрасов, А. Каузова, А. Ніколаєва, Б. Печерський, спостерігається важлива тенденція до створення відповідних умов для розвитку творчих можливостей виконавців, що сприяє духовному, інтелектуальному та особистісно-творчому розвитку молодих музикантів.

Ці методики надають значну увагу розвитку музичних і творчих здібностей учнів, формуванню навичок художньої інтерпретації, збагаченню їхнього емоційно-чуттєвого досвіду та розширенню інтелектуально-понятійного тезаурусу. Це означає, що навчання не обмежується лише технічними аспектами, але спрямоване на розвиток та розкриття творчого потенціалу учнів.

Сучасна методика фортепіанного виконавства на початку ХХІ століття враховує як новаторські підходи, так і спадкоємність традицій, і використовує накопичене в історії музичної освіти теоретичні і практичні знання для вирішення актуальних завдань у підготовці молодих піаністів. Цей науковий розвиток методики сприяє покращенню підготовки виконавців та відкриває нові можливості для розвитку музичної культури і мистецтва у сучасному світі.

**Висновки.** Таким чином, можемо зробити висновки стосовно того, що українське фортепіанне виконавство має глибокі історичні корені та значний вплив на розвиток національної музичної культури. Аналіз основних етапів його становлення виявив, що розвиток цієї традиції був обумовлений як внутрішніми культурними процесами, так і взаємодією з західноєвропейськими музичними тенденціями. Видатні українські піаністи, педагоги та композитори відіграли ключову роль у формуванні національної фортепіанної школи, яка, в свою чергу, зробила значний внесок у світову музичну спадщину.

**Перспективи подальших досліджень** Досліджувана проблема багатоаспектна і не вичерпується матеріалами даної статті. Перспективи подальших досліджень включають ґрунтовний аналіз конкретних періодів становлення українського фортепіанного виконавства, а також дослідження внеску окремих видатних українських піаністів, педагогів і композиторів. Варто також приділити увагу регіональним особливостям розвитку фортепіанної традиції в Україні, зокрема, впливу різних культурних і соціально-політичних факторів на її формування.

#### Література:

- Кашкадамова Н. Б. (2017). Фортеп'янно виконавське мистецтво України Історичні нариси. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 616 с.
- Мазепа Л. (2003). Шлях до музичної академії у Львові. Наукове видання у двох томах. Львів: Сполум, Ч. 1. 287 с.
- Мазепа Л. (2003). Шлях до музичної академії у Львові. Наукове видання у двох томах. Львів: Сполум, Ч. 2. 199 с.
- Садова Л. (2009). Фортепіанна школа Вілема Курца. Дрогобич, 272 с.
- Сердюк О. С. (2002). Українська музична культура: від джерел до сьогодення: навчальна монографія. Харків, 400 с.

#### References:

- Kashkadamova, N. B. (2017). Fortepianno vykonavs'ke mystetstvo Ukrainy [Piano Performance Art of Ukraine]: Historical Essays Istorychni narisy. L'viv: KINPATRI LTD, 616 s.

Mazepa, L. (2003). Shliakh do muzychnoi akademii u L'vovi [The Path to the Music Academy in Lviv]. Naukove vydannia u dvokh tomakh. L'viv: Spolom, Ch. 1. 287 s.

Mazepa, L. (2003). Shliakh do muzychnoi akademii u L'vovi [The Path to the Music Academy in Lviv]. Naukove vydannia u dvokh tomakh. L'viv: Spolom, Ch. 2. 199 s.

Sadova, L. (2009). Fortepianna shkola Vilema Kurtsa [The Piano School of Vilém Kurz]. Drohobych, 272 s.

Serdiuk, O. S. (2002). Ukrains'ka muzychna kultura: vid dzherel do siohodennia [Ukrainian Musical Culture: From Origins to the Present]: navchal'na monohrafiia. Kharkiv, 400 s.

---



УДК 78.071.2.786

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-2-10>

## ТЕХНІКА ВИКОНАННЯ СУЧАСНИХ ПРИЙОМІВ ГРИ МІХОМ (РИКОШЕТ) ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ БАЯНІСТА

**Димченко Станіслав Сергійович**

професор кафедри народних інструментів

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0000-0003-1636-9737

e-mail: dymchenkostanislav@gmail.com

*У статті на основі аналізу фундаментальних робіт відомих вчених-музикознавців та педагогів-музикантів сформульовані питання про техніку виконання найтиповіших міхових прийомів гри (рикошет), що розповсюджені в сучасному баянному мистецтві. Розглянуто специфіку їх виконання, надано приклади художнього втілення цих прийомів на зразках музичних творів. Запропоновано класифікацію міхових прийомів гри за основними їх типами і різновидами.*

*Тричастковий рикошет є найпоширенішим і нескладним з точки зору розвитку виконавської техніки. Існує в двох варіантах: прямий і зворотний. Прямий тричастковий рикошет починається з відкриття міхів (перша частка), потім міхи закриваються на другій і третій частці (удар-відскок). Зворотний тричастковий рикошет, навпаки, починається із закриття міхів, потім відбувається удар-відскок, що відповідає першій і другій частці, а третя звучить при подальшому відкритті міхів.*

*Чотиричастковий рикошет також є поширеним способом виконання на міхах. Технологія його виконання відображає метод рикошету на основі прямого тричасткового відскоку з обов'язковим зняттям пальців з клавіш між четвертою та першою частками в кожному циклі.*

*Таким чином, різноманітність оригінальних технік роботи з міхами, які використовуються у виконавській та композиторській сферах баянної творчості, є яскравим і колоритним тембрально-звучальним комплексом, що своєрідним звучанням значно збагачує систему виразних засобів сучасного баянного виконавства.*

*В результаті проведеного дослідження, шляхом аналізу сучасної наукової, монографічної літератури здійснено спробу вивчити та розкрити специфічні особливості виконання на баяні сучасних прийомів міхової гри: рикошет. Проаналізовано чинники, що стимулювали та засвідчили новий етап у розвитку виконавської майстерності баяніста.*

**Ключові слова:** міхові прийоми гри, рикошети, баянне виконавство, баянна музика, українські композитори.

## TECHNIQUE OF PERFORMING MODERN TECHNIQUES OF PLAYING WITH THE BLOW (RICOCHET) AS A MEANS OF DEVELOPING THE PERFORMING SKILLS OF THE ACCORDIONIST

**Stanislav Dymchenko**

Rivne State University of the Humanities

*The article is devoted to the review and systematization of the most common fur playing techniques, common in modern button accordions art. We consider the specifics of their execution, are examples of art embodiment of these techniques on samples of music. Proposed classification fur bellows techniques in accordance with the basic types and varieties.*

*Bellows shake – taking game using periodic changes bellows on one sound or tune that runs multi-directional movements bellows in a slow, moderate or fast pace.*

*Ricochet sound effect arising from bellows shake furs and light strikes one part of the bellows on the right semi-casing accordions, thus a characteristic sound attack. From the French word ricochet means "bounce". In this case, actually the rebound (directly rebound) becomes small, independent movement of the lower part of the left half a length in compression immediately after a light blow its top in the upper part of the right half a length in conditions of slightly diluted bellows. It is this movement of the lower half a length and produces one extra sound attack on the already pressed.*

*Duplicate ricochet is a fragment of the main ricochet, which uses only ricocheting part, i.e. the impact of the upper part of the left semi-casing (bellows close) and then move lower.*

*Three-brained ricochet is the most common and not difficult in terms of performance development, exists in two versions: direct and inverse. Direct threebrained ricochet begins to bellows open (first fraction), then the bellows close in the second and third fraction (kick-rebound). Reverse the three-brained ricochet, on the contrary, begins to bellows close, then there is a bump-rebound correspond to the first and second fraction, and the third sounds through further bellows open.*

*Quadruple ricochet is also a widespread bellows performing. Its implementation technology reflects the execution method of ricochet on the basis of direct Three-brained rebound with the mandatory withdrawal of the fingers from the keys between the fourth and first stakes in each link.*

*Atically and continuous ricochets include in their performance technique broader involvement of all resource of instrumente, namely active alternate work almost all four corners of bellows of accordions.*

*So, a wide variety of original techniques bellows that are used in performing and composing spheres bayan creativity, is a bright and colorful timbre is sonorous complex that its distinctive sound greatly enriches the system of expressive means of modern bayan music broadcasting.*

*Arrhythmic or wlnerable bellows shake – performance reception howoge bellows shake sound of the cascade without regular metrorhythmical organization. Most often it is free expedited and free slow motion, undulating aleatoric build. Bellows flams – performance short forslag (mostly chord textures) receiving bellows shake.*

**Key words:** *bellows techniques of playing, ricochets, button accordions music, Ukrainian composers.*

**Постановка проблеми.** Українська школа гри на баяні займає сьогодні одне з провідних місць у світі. Ми маємо не тільки чудові виконавські і педагогічні кадри, але й значні науково-методичні розробки у найрізноманітніших сферах баянного мистецтва, які необхідні у підготовці і вихованні молодих музикантів.

Одна з причин зростання рівня виконавства на баяні – поява в концертному і навчальному репертуарах нових оригінальних творів, які значно розширили виражальні і технічні можливості музикантів.

З цього приводу прикметною є думка Вл. Князева: «У процесі опанування нового репертуару створювались умови для використання специфічних інструментальних засобів (переосмислення штрихів, регістрів, педалі і т. ін.). Ця тенденція, зокрема, виявилась у різноманітних підходах до проблеми звуковидобування, систематизації штрихової техніки» (Князев, 2011. С. 75).

Перенесення ряду прийомів гри з одного інструмента на інший становило вагомий фактор збагачення виконавських можливостей баяна. Значний внесок у введення до виконавського обігу баяністів штрихових принципів інших інструментів належить М. Гелісу. В результаті успішного втілення такого принципу значно збільшився обсяг прийомів звуковидобування, збагатилась звукова палітра інструмента, зросли музично-художні можливості виконання. Пізніше ці ідеї отримали розвиток у працях його учнів та послідовників: І. Алексеєва, М. Давидова, М. Коцюби, О. Панькова та ін.

Автор статті не обмежується лише теоретичними пошуками, а й широко використовує результати практичних експериментів.

Сподіваємося, що матеріал статті сприятиме опануванню спеціальної термінології українською мовою.

**Аналіз останніх наукових досліджень і публікацій.** Теоретичні роботи присвячені вивченню техніки виконання сучасних прийомів гри міхом, з'явилися порівняно недавно. Це об'єктивний і закономірний процес, тому що практика у музичному виконавстві, як правило, випереджує теорію.

За спостереженням І. Єргієва, в новій музиці сучасні прийоми гри міхом отримують подальші модифікації завдяки композиторсько-виконавським пошукам нових сонорних засобів з метою передачі різноманітних образно-емоційних сфер музики (Єргієв, 2008. С. 74–75). В сучасній методичній літературі більшість міхових прийомів достатньо описані (роботи М. Давидова, Ф. Ліпса, В. Семьонова, А. Семешка та ін.).

Попри це у вітчизняному музикознавстві поки що не існує робіт з повної і ретельної характеристики та систематизації усіх різновидів цих специфічних способів гри, а тому **метою цієї статті** є здійснення аналітичного огляду та класифікації виконавських міхових прийомів у баянному мистецтві, а також висвітлення їх через зразки композиторської творчості сучасних українських авторів.

**Виклад основного матеріалу.** За багаторічну історію формування і розвитку виконавського мистецтва виникло та розроблялося багато підходів до вдосконалення техніки виконання сучасних прийомів гри міхом.

Наше завдання – на основі особистого практичного досвіду допомогти баяністу у вивченні сучасних прийомів гри міхом.

В. Семьонов в посібнику «Сучасна школа гри на баяні» формулює власне розуміння прийому міхової гри – рикошет: «Рикошет – це [...] звуковий ефект, що виникає в результаті тремоловання міхом та легких ударів однією з частин міху по правому півкорпусу баяна, завдяки чому виникає характерна атака звуку» (Семьонов, 2003. С. 53).

З французької мови слово *ricochet* означає «відскок». У цьому випадку власне рикошетом (тобто відскоком) стає невеличкий самостійний рух нижньої частини лівого півкорпусу на стиск відразу ж після легкого удару його верхньої частини об верхню частину правого півкорпусу в умовах незначно розведеного міха. Саме цей рух нижнього півкорпусу і виробляє ще одну додаткову атаку звуку на вже натиснутій клавіші.

Цей прийом був винайдений експериментальним шляхом відомим музикантом Ф. Ліпсом (1971), який і запропонував його до виконавської практики та вперше описав технологію його виконання у фіналі Другої сонати В.Золотарьова.

Як пише Ф.Ліпс, «лівий напівкорпус, зіткнувшись в лівій частині баяна, відскакує від правого і знову вдаряється в нього, але вже нижньою частиною міха» (Ліпс, 1985. С. 31).

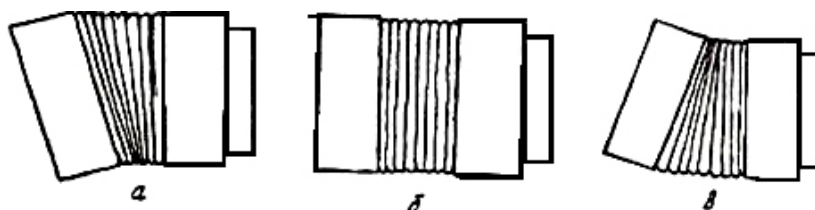
Цікавий підхід до розкриття суті прийому міхової гри – рикошет, ми знаходимо в посібнику А.Семешка «Виконавська майстерність баяніста», де автор зауважує: «Уже сама назва прийому говорить про те, що базується він на використанні відскоку, тобто, інерційного руху міха. При виконанні рикошету лівий напівкорпус інструмента, зіштовхуючись у верхній частині баяна з правим (стискання), відскакує від нього і знову рикошетом ударяється об правий напівкорпус, але вже нижньою частиною міха. В момент першого та другого ударів (рикошет) лівого напівкорпусу, виникає чітка і активна звукова атака, іншими словами – дві ритмічні долі. З підключенням до

цього прийому руху міха на розтискання та руху пальців, він почав широко використовуватись для ритмоутворення. Принципи рикошету використовуються зараз в практиці баяністів в декількох ритмічних різновидах» (Семешко, 2009. С. 71).

Варто зазначити, що для швидкого оволодіння цим прийомом можна порекомендувати наступну вправу: трохи розвести міх; потім, не натискаючи на клавіші, по черзі знизу і зверху вдаряти лівим напівкорпусом баяна у правий. При цьому потрібно слідкувати за ритмічним чергуванням ударів. Потім, не припиняючи рухів лівої руки, слід натиснути акорд – вийде тріольний рикошет. Якщо чергування ударів лівого напівкорпусу у правий будуть ритмічними, то тріолі будуть рівними і навпаки.

Як вважає А.Семешко: «Найбільш поширеними є квартольний та тріольний рикошети»(Семешко, 2009. С. 71).

Найлегше оволодіти тріольним рикошетом, оскільки на відміну від квартольного у формуванні його ритмічного малюнку пальці участі не беруть. Достатньо лише, попередньо натиснувши акорд, ритмічно і почергово вдаряти лівий напівкорпус баяна у верхню і нижню частини правого напівкорпусу. Під час стискування міха знизу, верхня його частина розкривається і виходить перша доля, а при аналогічному русі міха зверху розтискається нижня його частина – третя доля. Друга доля формується між вдаряннями під час зміни напрямку руху міха, вона виходить немов би автоматично (мал. 1).

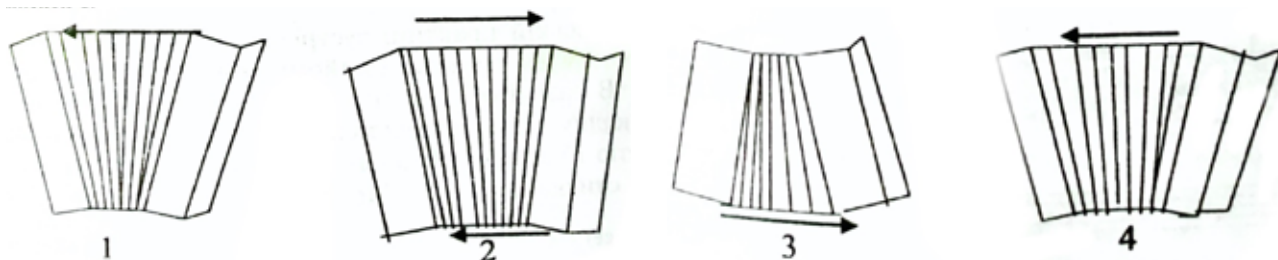


Мал. 1. Рух міха при виконанні тріольного рикошета:

а – 1-а доля; б – 2-а доля; в – 3-а доля

**Квартольний рикошет містить такі виконавські дії: перша доля – різке розтискання верхньої частини міха (нижня в цей час залишається в зібраному стані); друга доля – таке саме активне стискання верхньої частини міха (нижня в цей час розходиться); третя доля – момент удару нижньої частини міха по правому напівкорпусу і розтискання верхньої частини міха.**

**При цьому пальці з клавіатури не знімаються (мал. 2).**



Мал. 2.

На нашу думку, в разі необхідності виконання цим прийомом двох або більше акордів, їх розподіл виникає за рахунок пальцевих рухів. На цей момент слід звернути особливу увагу

тому, що четверта доля попередньої і перша доля наступної групи виконуються на одному русі міха – на розтискання його верхньої частини.

В основі квартольного рикшету лежить ланка тріольного. Якщо після удару знизу, який в тріольному рикшеті є початком наступної тріолі, зняти

пальці з клавіатури, то вийде вже не тріоль, а квартоль. У даному випадку потрібно переосмислити ритмічний малюнок і почути квартоль.

Починати розучування квартольного рикшету краще, якщо поступово переходити від виконання

тріолей до ритмічного малюнку квартолі. Пропонуємо такі вправи.

Тепер залишається зробити останній крок – з'єднати квартолі. Для цього потрібно розібратися у роботі пальців і міха, акценти яких не співпадають. Після удару знизу і зняття акорду (четверта доля) міх повинен продовжувати розтискання. Знову, натиснувши акорд, але без додаткового міхового акценту (як у комбінованих прийомах), ми отримуємо першу долю наступної квартолі.

Потім настає зміна напрямку руху міха (друга доля) і чергування ударів зверху (третя доля) і знизу (четверта доля) і т. ін.

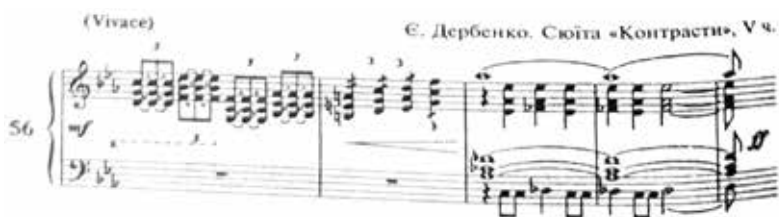
Таким чином, за допомогою пальцевої артикуляції виникає віддалення четвертої долі від першої, які звучать на одному русі міха. Для вдосконалення точного влучення в початок чергової квартолі пропонується така вправа.

Виконуючи її, необхідно слідкувати за ритмічним з'єднанням усіх долей, а також за тим, щоб натиск останнього акорду (перша доля наступної квартолі) не супроводжувалася додатковими зусиллям у лівій руці. Вона повинна бути в цей час у розслабленому стані. Засвоївши вправу, можна переходити до виконання безперервного циклу.

Як і у прийомі комбінованому тріольному (в другому способі), при виконанні квартольного рикшету виникає відчуття зміщення сильних і слабких долей, тому виконавцю важливо точно потрапляти в початок кожної квартолі.

Слід нагадати, що у виконавській практиці зустрічається також два види тридольного рикшету. Ці два види прийому базуються на чотиридольному рикшеті. В разі необхідності розділення акордів, необхідно «відкинути» першу долю чотиридольного рикшету, виконавши тільки другу, третю і четверту. В цьому випадку тридольний рикшет починається стискуванням міха.

Якщо ж акорди, або інші звукоутворення заліговані і не виникає потреби у їх розділенні, виконуються перші три долі квартольного рикшету з початком на розтискання (А. Білошицький. Партита № 3, IV ч.).



У виконавській практиці баяністів останнього десятиліття з'явилися і більш складні різновиди

цього популярного прийому: *п'ятидольний* та *безперервний* рикошети.



На відміну від три- та чотиридольного рикошетів, характерною особливістю яких є удари верхньої та нижньої частин міха, в п'ятидольному та безперервному використовуються удари всіх чотирьох сторін міха. При цьому важливо усвідомити, що перша та п'ята долі ритмічної групи виконуються на розтисканні, а друга, третя та четверта – на стисканні. Важливо також усвідомити і запам'ятати, що перед початком виконання п'ятидольного рикошету, міх повинен бути ледь розведеним. Саме цього запасу міха повинно вистачити на виконання другої, третьої та четвертої долей п'ятидольної фігури.

Відомий педагог-баяніст А.Семешко в навчальному посібнику «Виконавська майстерність баяніста», нагадує, що п'ятидольний рикошет складається із таких виконавських дій:

- перша доля – різке розтискання верхньої частини міха (нижня в цей час зімкнута);
- друга доля – таке саме активне стискання верхньої частини міха (але не до кінця);
- третя доля – момент удару задньої частини міха по правому напівкорпусу (тобто міх змикається біля грудей виконавця):

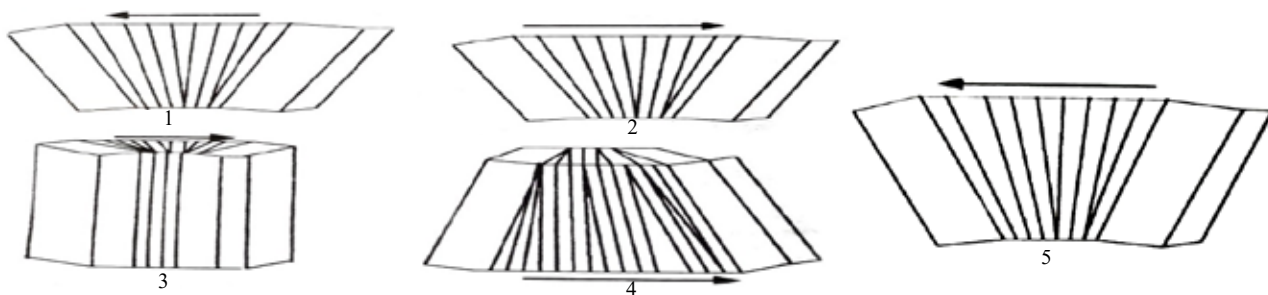
– четверта доля – момент удару верхньої частини міха по правому напівкорпусу (в цей час нижня частина продовжує рух на стискання);

– п'ята доля – момент удару нижньої частини міха по правому напівкорпусу (в цей час верхня частина міха починає рух на розтискання). При цьому пальці з клавіатури не знімаються. Зробити це слід лише для виконання наступного рикошету (Семешко, 2009. С. 74–75).

Що стосується безперервного рикошету, то при його виконанні пальці з клавіатури теж не знімаються. Послідовність така: виконавши першу п'ятидольну фігуру, «відкинути» першу долю і після кожної п'ятої відразу переходити на другу долю.

Працюючи над прийомом «рикошет», студент повинен пам'ятати про згаданий вище дугоподібний рух кисті лівої руки. Починати оволодіння рикошетом найкраще з квартольної ритмічної фігури.

Слушні думки, щодо технології виконання рикошету ми знаходимо в статті А.Сташевського (Сташевський, 2015. С. 110–111).



Мал. 3.



У сучасній баянній літературі композитори вдало й художньо-переконаливо використовують різні види рикошету – дводольний, тридольний, чотиридольний, п'ятидольний, безперервний.

А. Сташевський стверджує, що дводольний рикошет є фрагментом основного рикошету, в якому використовується лише рикоширувальна його частина, тобто удар верхньої частини лівого півкорпусу (стиск міху) з наступним ходом нижньої. Таким чином з'являється дубль-звук, тобто дві долі на одній утриманій пальцем ноті. Такий прийом використовують і в поодиноких випадках у вигляді цього окремого сегмента, й одночасно в комбінації з тридольним рикошетом. Наприклад, у партії правої руки – дводольний (на третю долю – пауза), у партії лівої – повноцінний тридольний.

Тридольний рикошет – найбільш поширений і не складний щодо виконавського опанування, існує у двох варіантах: прямий та зворотний. Прямий тридольний рикошет розпочинається на розтиск міху (перша доля), далі на стиск виконується друга і третя долі (удар-відскок). Зворотний тридольний рикошет, навпаки, розпочинається на стиск міху, тобто удар-відскок відповідають першій і другій долі, а третя звучить уже за рахунок подальшого розтиску міху. Обидва варіанти тридольного рикошету можуть виконуватися і без знімання пальців з клавіш (на звучанні одного звуку чи співзвуччя), і зі зніманням на стику груп, особливо в ситуації, коли звуковий матеріал змінюється на кожен окрему ланку рикошету. В плані ритміки тридольному рикошету підвладне відтворення різнорідних ритмічних малюнків на основі трьох елементів від рівномірних тріолей і до дроб-пунктиру.

Чотиридольний рикошет також є широко поширеним різновидом гри міхом. Технологія його виконання розроблена Ф. Ліпсом в книзі «Мистецтво гри на баяні» (Ліпс, 1985. С. 30–31). Вона відбиває спосіб виконання рикошету на основі прямого тридольного рикошету з обов'язковим зняттям пальців з клавіш між четвертою і першою долями в кожній ланці. Тобто четвертою долею після виконання ланки тридольного рикошету стає перша доля наступної ланки цього виду рикошету. А далі, після підйому пальців, розпочинається вже нова подібна ланка з чотирьох елементів. Як влучно підмітив В. Семенов, у техніці виконання цього виду рикошету присутній елемент комбінованого міхового тремоло (Семенов, 2003. С. 53–56). У цьому випадку дві суміжні долі (четверта і перша) через зняття пальців з клавіш звучать на одному напрямі міхового руху. Як і в ситуації з тридольним різновидом, ритміка чотиридольного рикошету передбачає виконання різних ритмо-комбінацій на основі чотирьох елементів, але ж у

широкій практиці композитори використовують цей міховий прийом переважно із застосуванням періодично-остинатної ритміки.

Інший варіант виконання чотиридольного рикошету, який не передбачає зняття пальців з клавіш (на зразок тридольного його різновиду) і виконується за рахунок ударів почергово внутрішнім та зовнішнім кутами верхньої частини лівого півкорпуса, поки що не знайшов широкого розповсюдження в художній практиці баяністів. Разом з тим, активне впровадження протягом останніх десятиліть в баянну літературу чотиридольного рикошету, який подекуди замінив традиційне міхове тремоло, значно розширило групу міхових прийомів, збагатило баянну темброво-сонорну палітру ще одним специфічним виражальним засобом.

П'ятидольний і безперервний рикошети передбачають у техніці їх виконання ширше залучення всього міхового ресурсу інструмента, а саме – активну почергову роботу практично всіх чотирьох кутів баянного міху. Лише останнім часом ці види рикошету починають використовуватися у композиторській творчості (С. Губайдуліна "Et exspecto" та ін.). З приводу останнього різновиду слід зазначити, що його назва певним чином хоч і закріпилася в практиці баянного виконавства останніх десятиліть, проте виявляється не зовсім доцільною, оскільки не відповідає реальній сутності цього художнього явища. «Безперервно» може бути виконаний будь-який традиційний різновид рикошету (тридольний, чотиридольний) у зв'язано-ланцюжковому варіанті. У цьому ж випадку аналізований різновид логічніше класифікувати як багатодольний аритмічний.

Закінчуючи розгляд сучасних прийомів гри міхом звертаємо увагу на виразне їх виконання у розучуваних творах (дуже часто міхові прийоми виконуються голосно й одноманітно). При цьому не слід забувати, що чим насиченіша фактура і яскравіша динаміка, тим фізично складніше виконувати розглянуті прийоми.

Отже, широкий набір різноманітних оригінальних прийомів гри міхом, що з успіхом використовуються у сучасній виконавській і композиторській сферах баянної творчості, являє собою яскравий і колоритний темброво-сонорний комплекс, який своїм самотнім звучанням значно збагачує систему виражальних засобів сучасного баянного мовлення. Підсумуємо в поданій таблиці класифікацію міхових прийомів, які використовуються в баянній музиці сьогодення (на прикладі творів вітчизняних композиторів).

**Висновки.** Підсумовуючи, виділимо основні моменти, на які повинен звернути увагу баяніст, який оволодіває сучасними прийомами гри міхом:

Таблиця 1

**Класифікація міхових баянних прийомів (Сташевський, 2015. С. 111)**

<b>Види</b>	<b>Підвиди</b>	<b>Приклади</b>
міхове тремоло	звичайне дводольне	А. Білошицький Концертна партита № 3 (I ч.)
	звичайне тридольне	В. Власов Імпровізація і токато
	комбіноване дводольне	В. Зубицький Концертна партита № 1
	комбіноване тридольне (тріольна віддача)	В. Зубицький Сюїта № 2 «Карпатська» (фінал)
	асиметричне (звичайне та комбіноване)	В. Зубицький Соната № 2 «Слов'янська»
	синтез звичайного і комбінованого	А. Сташевський Концерт для баяна з Оркестром
	аритмічне (вільноритмізоване)	В. Рунчак "Messe da Requiem"; А. Сташевський «Монолог-хід»
	міхові форшлагги	А. Сташевський Монолог-хід, Capriccio in modo jazz
рикошети	дводольний	А. Сташевський Capriccio in modo jazz
	тридольний прямий	В. Рунчак «Присвячення І. Стравінському»
	тридольний зворотний	В. Власов «Веснянка»
	чотиридольний	В. Зубицький Прелюдія і токато (кода)
	п'ятидольний	О. Скрипник Токато
	безперервний (багатодольний аритмічний)	у процесі розробки

1. Перш ніж приступити до розучування сучасних прийомів гри міхом, необхідно ретельно вивчити питання постановки.

2. Напрямок руху лівої руки в тремолованні – вниз-вгору, і в комбінованих прийомах – вліво-вправо.

3. Досягти автоматизму у виконанні трьох стадій руху лівої руки: падіння, точки удару, відскоку.

4. Уміти використовувати потенційну енергію лівого напівкорпусу баяна і лівої руки при формуванні руху міха на розтискуванні.

5. Навчитися підтримувати під час виконання прийомів коливальні рухи інструмента.

6. Навчитися приводити потрібні м'язи в робочий стан (м'язовий тонус) перед початком виконання прийому, а після закінчення – ментально їх розслабляти.

7. У партіях обох рук слід уникати різких стрибків. Для цього необхідно підбирати відповідну аплікатуру.

8. Раціонально користуватися динамікою.

9. Обов'язково планувати зміну міха у розучуваних творах, щоб перед початком виконання сучасних прийомів гри міхом він був у зручному для виконавця положенні.

10. Не форсувати розучування прийомів. Переходити до нового матеріалу слід тільки після закріплення попереднього.

**Перспективою подальших досліджень означеної проблеми** є вивчення синтезу музикознавчих, теоретичних узагальнень та практичних педагогічних напрацювань викладачів кафедри народних інструментів Інституту мистецтв РДГУ з питань виконавської майстерності баяніста.

**Література:**

Князев В. (2011). Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста. Івано-Франківськ: Місто НВ. 216 с.

Єрґієв І. (2008). Український «модерн-баян» – феномен світового мистецтва: навч. посібник для вищих муз. навч. закладів. Одеса: Друкарський дім. 168 с.

Сташевський А. (2013). Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль: монографія. Луганськ: Янтар. 328 с.

Сташевський А. (2015). Прийоми гри міхом у баянному мистецтві (на прикладі творів сучасних українських композиторів). *Культура і сучасність. Мистецтвознавство*. Луганськ. Вип. 1. С. 108–112.

Давидов М. (2006). Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста: [підруч. для вищих та серед. муз. навч. закладів]. К.: Муз. Україна. 308 с.

Ліпс Ф. (1985). Мистецтво гри на баяні. Тернопіль: навч. книга – Богдан. 157 с.

Семьонов В. (2003). Сучасна школа гри на баяні. Тернопіль: навч. книга – Богдан. 216 с.

Семешко А. (2009). Виконавська майстерність баяніста. Тернопіль: навч. книга – Богдан. 144 с.

**References:**

Kniazev, V. (2011) Teoretychni osnovy vykonavskoi pidgotovki baianisna-akordeonista [Theoretical bases of performing training of accordionist-accordionist]. Ivano-Frankivsk: Misto NV. 216 s. [in Ukrainian].

Yerhiiev, I. (2008) Ukrainskyi «modern-baian» – fenomen svitovoho mystetstva: navch [Ukrainian «modern accordion» – a phenomenon of world art: a textbook for higher music education institutions]. Posibnyk dlia vyshchkh muz. navch.zakladiv. Odesa: Drukarskyi dim. 168 s. [in Ukrainian].

Stashevskya, A. (2013) Suchasna ukrainska muzyka dlia baiana:vyrazhalni zasoby, kompozytsiini tekhnologii, instrumentalnyi styl: monografiia [Contemporary Ukrainian music for the accordion: expressive means, compositional technologies, instrumental style: a monograph].Lugansk: Iantar. 328 s. [in Ukrainian].

Stashevskya, A. (2015) Pryiomy gry mikhom u baiannomu mystetsitvi (na prykladi tvoriv suchasnykh Ukrainskikh kompozitoriv) [Techniques of playing with the bellows in accordion art (on the example of works by contemporary Ukrainian composers)]. *Kultura i suchasnist. Mustetsivoznavstvo*. lugansk. Vyp. 1. S. 108–112 [in Ukrainian].

Davydov, N. (2006) Teoreticheskie osnovy formirovaniia ispolnitel'skogo masterstva baianista (akkordeonista) [Theoretical foundations of forming the performing skills of an accordionist]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskogo. 308 s.

Lips, F. (1985) Mystetsitvo gry na baiani [The art of playing the accordion]. Ternopil: navch. knyha – Bohdan. 157 s. [in Ukrainian].

Semenov, V. (2003) Suchasna shkola gry na baiani [Modern school of playing the accordion]. Ternopil: navch. knyha – Bohdan. 216 s. [in Ukrainian].

Semeshko, A. (2009) Vykonavska maisternist baianista [Performing skills of the accordionist]. Ternopil: navch. knyha – Bohdan. 144 s. [in Ukrainian].

---



## **НОТАТКИ**

Наукове видання

# Мистецька освіта та розвиток творчої особистості

Випуск 2, 2024

Засновано у 2022 році

Засновники:

Рівненський державний гуманітарний університет;  
Видавничий дім «Гельветика»

Періодичність видання: 6 разів на рік

Українською та англійською мовами

Коректура • В. О. Бабич  
Комп'ютерна верстка • О. І. Молодецька

Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman.  
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 7,67.  
Підписано до друку 27.09.2024.  
Зам. № 1124/774. Наклад 100 прим.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»  
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1  
Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08  
E-mail: mailbox@helvetica.ua  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.