

studies with the student is the diagnosis by the pedagogue of the state of knowledge, skills and abilities of the student of the first year of study. The diagnosis occurs when working on a musical composition. As a result of the analysis, the teacher has a general picture of the student's level of preparation (reading skills from a sheet, technical abilities, possession of performance techniques, etc.). Regardless of the result of the analysis, the teacher should find the way to support the student, to emphasize his or her merits and emphasize further joint actions in musical, performing, professional development. Differentiation in musical education prompts changes not only in the minds of the student, but also in the teacher's consciousness. The differentiated approach contributes to more complete discovery of students' abilities, the disclosure of their musical potential.

Key Words: *differentiation, musical-pedagogical establishments, differentiation in music, differentiated approach.*

УДК 784.4(477.83-25) «18-19»

Ковбасюк А. М.,

кандидат мистецтвознавства, доцент
(м.Львів)

Український пісенно-фольклорний вимір професійних традицій у музичному житті Львова кінця XIX–XX століть

У статті розкрито пісенно-фольклорну складову львівської музичної культури кінця XIX–XX століть. Пісенно-фольклорна складова у музичному житті Львова кінця XIX–XX століть була представлена в багатьох напрямках, а саме: в художньо-сценічній діяльності, виконавській інтерпретації, композиторській стилістиці та в музично-освітній сфері.

Висвітлено український пісенний фольклор як засіб національно-суспільного самовираження. Самосвідомість української нації протягом століть бездержавності потужно реалізувалася у музичному мистецтві (найбільше у пісенній творчості) як у формі національно-суспільного самовираження. Зроблено історичний аналіз розвитку музичного життя Львова кінці XIX–XX століть у контексті української пісенно-фольклорної традиції. Визначено, що рівень пісенної культури населення Галичини є яскравим показником його загального духовного розвитку.

Ключові слова: *українська народна пісня, пісенно-фольклорна традиція, музична культура, музичне життя Львова.*

Постановка проблеми в загальному вигляді... Народну культуру та мистецтво українців слушно вважають одними з найбагатших надбань культурної спадщини європейських націй. Відомо, що українська культура володіє розкішною пісенною спадщиною, породженою фольклорною традицією та опосередкованою через творчість великої кількості мистців. Саме з цієї причини вивчення впливу народної пісні на формування регіональної музичної культури має важливе значення і є актуальним об'єктом наукових розвідок.

Попри всі відмінності в мистецькому розвитку різних регіонів України, друга половина XIX століття всюди позначена опануванням і переосмисленням «інтонаційних кодів» української народної пісні у професійній музичній культурі. Відбувається процес формування глибоко народного й реалістичного мистецтва. Великий інтерес у зв'язку з цим викликала народна пісня. Фольклористи, композитори, виконавці беруть активну участь у збиранні народної пісні, її художній обробці, виявленні її специфічних особливостей.

Аналіз останніх досліджень та публікацій... Висвітленню мистецтвознавчого аспекту розвитку музичної культури в Галичині присвячені численні праці музикознавців та літературознавців-фольклористів (М. Загайкевич, Л. Кияновська, С. Павлишин, Г. Нудьга та ін.). Особливу увагу в наукових працях приділено вивченню тих процесів, які виокремлюють характерні риси становлення національних форм культури у Західній Україні, зокрема на Галичині як центрі, де сфокусовано їх узагальнення (Н. Кобрин, Н. Костюк, Л. Кияновська, Н. Майчик, М. Черепанин та ін.).

Формулювання цілей статті... Мета статті полягає у спробі зробити історичний аналіз розвитку музичного життя Львова кінця XIX–XX століть у контексті української пісенно-фольклорної традиції.

Виклад основного матеріалу... Для західноукраїнського мистецтва кінець XIX–XX ст. культурне життя характеризується передусім постійною орієнтацією на фольклор, на те, що для української культури вельми важливим є пісня, епос, обряд. Саме пісенність – не як конкретний жанр, а як узагальнена естетична категорія, з її стійкими метафорами, символами, персонажами і сюжетними поворотами міцно увійшла як елемент художнього мислення в професійне українське мистецтво.

Українська пісенність використовувалася також як форма, що надавала широкі можливості для реалізації просвітницьких прагнень галицької інтелігенції.

Музично-суспільний рух концентрувався у хорах і музичних гуртках при різних товариствах та у спеціальних музичних установах. У 1838 році було засновано одну з найвідоміших музичних організацій Львова – Галицьке Музичне Товариство (ГМТ). З утворенням цього Товариства розпочався новий період у розвитку професійного мистецтва Галичини. Від цього часу розпочинається слава історія професійних музичних закладів у Львові.

Залежно від походження, місця і функцій у суспільстві, естетичного рівня, виокремлено такі пісенні гурти: церковні хори, що формували пласт масової музики; хори й оркестри при товариствах певного фахового чи соціального складу (найвідоміші – академічний хор «Бандурист», хори та оркестри ремісничого товариства «Зоря», оркестр товариства «Основа»); хорові та музичні гуртки культурно-просвітніх товариств («Руська Бесіда», «Просвіта», «Муза»); музичні гуртки товариств («Січ», «Сокіл», «Пласт»); спеціальні музичні організації (хорове товариство «Боян», що мало у Галичині орієнтовно 25 філі).

Діяльність «Боянів» переважно ґрунтувалася на пропаганді народних пісень і досягнень української професійної музики, попри те, що у їхньому репертуарі були й твори світової музичної спадщини.

І саме хорові товариства переважали у музичному житті Львова та й усієї Галичини, бо за їхнім типом організації наприкінці ХІХ – початку ХХ століть виникатимуть численні дочірні товариства в різних містах Галичини (яскравий приклад – виникнення розгалуженої мережі «Боянів»). Отже, їхнє значення для розвитку української музичної культури важко переоцінити [3, с. 76].

Метою культурно-мистецьких товариств було залучення широких верств населення до музичної й пісенної культури; підтримка художньо обдарованої молоді; пропагування національного мистецтва й культурних цінностей у найвіддаленіших куточках західноукраїнських земель; розширення мережі культурно-мистецьких освітніх установ; координування їхньої діяльності.

Давні традиції має музично-театральна культура Львова. Українська народна музика була невід'ємною складовою побутово-реалістичного і романтичного театрів, доповнювала його психологічну дію, чіткіше окреслювала людські характери. Тут багато важив неповторний чар української народної пісні. Народна пісенна творчість пов'язана і з розвитком професійної української музики ХІХ століття. Українська пісня звучить у багатьох музичних виставах [3, с. 43].

Народна пісня посідала вагомe місце у творчості провідних оперних співаків, які походять із українського середовища Галичини, – О. Мишуги, М. Менцинського, С. Крушельницької, М. Голинського. Саме з народною піснею пов'язані перші кроки їхньої співацької практики, адже вони виховувалися на матеріалі українських пісень, а згодом і популяризували їх.

Зокрема, С. Крушельницька завжди долучала до своїх концертних програм українські народні пісні, які безмежно любила. Непрості суспільно-політичні умови, що не сприяли розвитку тогочасної української культури, не дали змоги зреалізувати С. Крушельницькій свій талант на батьківщині. Та де б не виступала знаменита співачка, вона завжди відчувала себе україночку і прославляла свій народ, його пісні. Вихована на українській народній пісні, вона зробила її невіддільною від своєї особистості. Близько сотні народних пісень входило до її пісенного репертуару. Співачка залучала до програм і пісні інших народів світу, проте завжди закінчувала концерт українською. «Вона мені як храм. Я чую в ній органи», – говорила вона про українську пісню [2, с. 36].

Також С. Крушельницька часто приїжджала до Львова упродовж 1893–1914 років і виступала як солістка у Шевченківських концертах хору «Боян» зі співаками О. Мишугою, М. Левицьким, М. Менцинським, Й. Шиманським, Ф. Лопатинською. В її сольному репертуарі основними були арії з опер, твори М. Лисенка на слова Т. Шевченка і народні пісні. У 1898 році С. Крушельницька провела концертне турне у Львові, Стрию, Станіславі (нині Івано-Франківськ), Коломиї, Бережанах, Перемишлі. Про участь співачки у відзначенні 100-літнього ювілею М. Шашкевича у Львові писав С. Чернецький: «Станула на естраді повитана бурею ентузіастичних оплесків пані С. Крушельницька... За винятком двох італійських пісень, співала самі українські твори з пам'яті, співала так, як лишень Крушельницька вміє співати українську пісню, вкладаючи в її виконання цілу свою пребагату душу» [2, с. 97].

Відомо, що з піаністом-композитором Б. Дрималиком вона виступала майже у всіх великих містах та селах Галичини, і часто безкоштовно. Як зазначив І. Майчик: «Можна сказати, що Соломії Крушельницькій належить палема першості щодо популяризації української народної пісні» [2, с. 25].

Ще один співак зі світовою славою М. Менцинський виконував та популяризував за кордоном українські народні пісні поряд із творами західноєвропейської класики.

У статті «Модест Менцинський і українська пісня» С. Людкевич писав: «Модест Менцинський із самого почину своєї кар'єри ставився до української пісні, а головне до Лисенка з великим пієтизмом... І хоч як нині відчужився Менцинський у своїм приватнім житті від нас, то одна хвилина його виступу на

естраді перед нами з цими кількома піснями була і буде цілком достатньою для того, щоб його відразу з'єднати з нами, щоб ми побачили в ньому знов рідного «Модзя», хоч і співака-артиста європейської міри» [4, с. 204-205].

Програма кожного сольного концерту М. Менцинського вміщувала камерні твори українських композиторів й українські народні пісні. У 1914 році перед поїздкою на Галичину М. Менцинський з Кельна сповістив своєму братові Ф. Колесі так: «Я вибираюся на 27 червня до Львова на концерт. Хочу в першій точці співати 3–4 народні пісні: а) «Ой, ходив чумака»; б) «Ой, не світи, місяченьку»; в) «Ой, не стелися, хрещатий барвінку»; г) «Ой, я нещасний, що маю діяти?» – або щось у тім напрямі. Може ти зробиш, яку пропозицію? Будь такий добрий» [4, с. 25].

Отже, відомі співаки, які походили з Галичини, виконували українські народні пісні чи не на кожному своєму концерті, інтерпретуючи її ніби згусток людського життя, що узагальнює духовно-творчі потенції українства. Високохудожня творчість українських співаків (С. Крушельницької, О. Мишуги, М. Менцинського та інших) уможлилювалася не лише завдяки впливові італійської вокальної традиції, але й фонетичній довершеності української мови та самотності багатоголового мелосу нашого народу.

Таким способом відбувалося піднесення української пісні до професійного рівня. Важливим аспектом функціонування фольклорного матеріалу в співацькому репертуарі є жанр камерно-вокальної обробки, а також наявність рис фольклорного мислення в оригінальній композиторській творчості.

Національно-культурні процеси, що відбувались у Галичині, також великою мірою вплинули на творчість галицьких композиторів ХХ століття. Їхній доробок характеризує активне засвоєння народнопісенного словника. Особливою рисою творчості видатних галицьких композиторів є те, що вони втілюють у творах не лише власні творчі задуми, особисте чуття, а й чітке уявлення про образно-емоційну природу національного фольклору.

Звертаючись до фольклорної спадщини, В. Барвінський виявляв дуже обережне ставлення до народної теми. Він уважав, що народна пісня – це діамант, шліфований віками. Тому композиторові залишається тільки уважно вдивлятися в бездоганну лінію граней і підібрати відповідну оправу. Особливість обробок В. Барвінського випливає зі специфіки української народної пісенності: це опора на поліфонічність, що випливає з традицій українського фольклору, а також завершеність і ясність форми («Ой ходить сон», «Ягід-ягілочка», «Ой ходила дівчина бережком», «Чи ти вірно мене любиш») [1, с. 3].

До національних фольклорних витоків у своїй вокальній творчості також звертався С. Людкевич. Його обробкам народних пісень притаманні такі засади: тонке відчуття народно-пісенної системи, яка в будь-якому типі обробки залишається центральним елементом, виразно прослуховується і всіляко акцентується фактурними, гармонічними, реєстрово-тембровими прийомами. Обробки народних пісень композитор писав переважно на підставі особисто записаного і дослідженого фольклорного матеріалу («Марусенька по саду ходила», «Дала-с мене мамцю», «Ой ти дівчино заручена», «Ой там із-зі гори», «Ой, співаночки мої» та ін.).

Народнопісенний фольклор мав величезний вплив на формування композиторського стилю М. Колеси. Він усе життя звертався до фольклору та вважав народну музику основою професійної творчості. Значну частину його вокальних творів становлять обробки лемківського фольклору для високого голосу в супроводі фортепіано, підготовані у 1933, 1969 та 1973 роках (значна частина з них увійшла до збірок «Українські народні пісні Лемківщини» та «Обробки народних пісень»). Циклічні форми обробок представлені композиціями, об'єднаними на підставі регіональної спільності: «Пісні з Гуцульщини» (для високого голосу, 1970, для баритона 1978), «Три гуцульські закарпатські пісні» (1978), «Три народні пісні села Ходовичі» (для високого голосу, 1980).

Вокальній музиці належить чільне місце й у творчому доробку А. Кос-Анатольського. Це – одна з найбагатших і найяскравіших сторінок музичної спадщини мистця, адже пісенність була основною ознакою його творчої ментальності. Обробкам народних пісень А. Кос-Анатольського притаманна більш безпосередня опора на коломийкові ритмоформули, танцювальні жанри (гуцулка, аркан, тропотянку) та певні прийоми народно-інструментального сольного та ансамблевого виконавства, елементи звуконаслідування, гостроінтервальну гуцульську ладовість. Наприклад, обробки народних мелодій «Ой п'ю ж-бо я горілоньку» та «Ой прийшов я до двору», написані на замовлення С. Крушельницької, стали окрасою її сольних вечорів. Також композитор створив солоспіви на кшталт народної пісні та фольклорні обробки («Одкаль соненько сходило», «Ти до мене не ходи», «Чотири воли пасу я»).

Також у своїй творчості звертався до буковинського та бойківського регіонального фольклору Є. Козак. Успіх і визнання принесли йому пісні «Вівчарик» на слова Г. Ковалюка, «Верховино, мій ти краю» на народний текст, численні обробки буковинських та галицьких народних пісень.

Яскравим представником індивідуального трактування регіонально характерного фольклорного матеріалу у поєднанні з полістильовими орієнтаціями був професійний фольклорист Д. Задор. Саме це визначило центральне місце у його вокальному доробку обробок народних пісень для голоса й фортепіано

«Глибока криниця», «Пішов Іван в полонину косити», «Серед села дичка», «Легіники», «Гей, Іване», «Порізала м перстик» та інші. У львівський період власної творчої еволюції Д. Задор продуктивно працював над жанром обробки народної пісні, який віддзеркалює його погляди на фольклорний артефакт як узагальнений носій регіонального колориту. В його основі лемківський фольклор, особливо поширений у середовищі львівських митців. Композитор поміркуваний у новаціях, однак, зберігаючи недоторканність фольклорного зразка у вокальній партії, намагається тонко декорувати текст інструментальними засобами.

Наймасштабнішу частину творчого доробку І. Майчика становлять обробки народних пісень (близько 120 зразків). Вагомим внеском у вітчизняну фольклористику став його збірник «Українські народні пісні Лемківщини в запису та обробці І. Майчика 1980 року».

Пісенну традицію Галичини підхопили Богдан Янівський, Володимир Івасюк, Ігор Білозір, що у популярній пісенній формі плекали національний дух і спиралися на джерела українського, головню, карпатського фольклору [3, с. 89].

Варто зазначити й те, що український пісенний фольклор мав великий вплив на становлення музичної освіти Галичини, що, починаючи з другої половини XIX століття, позначена розгортанням музично-освітньої роботи та активізацією багатьох хорів під керуванням відомих диригентів М. Вербицького, І. Лаврівського, А. Вахнянина, О. Нижанківського, Ф. Колесси. «Їхня активна творчо-педагогічна діяльність включала в себе боротьбу за музичну освіту на національно-пісенному ґрунті з урахуванням усього найціннішого з педагогічного досвіду сусідніх народів» [5, с. 43].

Після впровадження реформи шкільництва уперше за всю історію української музичної освіти з'явилася національна за змістом програма, в основу якої покладено концептуальне положення про українську пісню як могутній чинник національного виховання дитини.

Корифей української музики С. Людкевич, який розпочав свою педагогічну діяльність на початку XX століття, чітко визначав головні напрями розвитку музичного виховання школярів, головним з яких було широке використання народнопісенної творчості як навчального матеріалу. В підручнику «Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу» С. Людкевич розглядав її як основу розвитку національної музичної культури й важливий дидактичний засіб музичного виховання дітей. Шлях до пізнання підростаючим поколінням історії, традиції рідного народу С. Людкевич вбачав саме через народну пісню. Для співу автор пропонував народні пісні в укладі М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, В. Матюка.

Західноукраїнські композитори неодноразово зверталися у своїх збірках для дітей до народних пісень (зокрема, В. Матюк – у збірці «Руський співаник для шкіл народних», у підручнику з музичної грамоти «Малий катехизм із музики»). Значної уваги народній музиці на Буковині надавав С. Воробкевич у педагогічному посібнику «Співаники» (у 4-х частинах). Його ідеї плідно розвинув та реалізував у власній музично-педагогічній діяльності Д. Січинський, який створив збірки народних пісень, котрі широко використовували вчителі у шкільній практиці.

Значними явищами галицької музичної педагогіки та видавничої справи стали посібник «Співаймо» (1926), «Збірка народних пісень» (1927) та «Шкільний співаник» Ф. Колесси, виданий 1925 року, що відзначався методичною продуманістю, доступністю матеріалу, взятого з народної пісенності; завдяки чому Міністерство освіти у 1927 році затвердило цей співаник як підручник для шкіл з українською мовою навчання в Галичині [5, с. 98].

Отже, для народів, які перебували під владою іноземного панування, народна творчість ставала важливим засобом самоусвідомлення, відчуття належності до певної нації. Тому самосвідомість української нації протягом століть бездержавності потужно реалізувалася у музичному мистецтві (найбільше у пісенній творчості) як у формі національно-суспільного самовираження. Тільки завдяки цьому українцям вдалося побутувати як нації і не загубити своєї культури.

Українська пісня стала не лише компонентом духовної надбудови, але й засобом виховання, національної самоідентифікації, виконувала конкретні естетичні, соціально-комунікативні функції.

В українському професійному мистецтві більшою мірою, а ніж у багатьох інших національних культурах, зберігся і всебічно розвивається зв'язок з фольклорними витоками. Саме тому серед української інтелігенції: письменників, філологів, істориків, музикантів, композиторів зростало зацікавлення фольклором рідного краю. У вокальній та хоровій музиці великого поширення набув жанр фольклорної обробки (опрацювання народнопісенних зразків професійними засобами), народні пісні служать мелодичною основою для вокальних, інструментальних творів, оркестрових композицій, що свідчить про їхній потужний естетично-художній потенціал.

Висновки... Пісенно-фольклорна складова у музичному житті Львова кінця XIX–XX століть була представлена в багатьох напрямках, а саме: в художньо-сценічній діяльності, виконавській інтерпретації, композиторській стилістиці та в музично-освітній сфері.

Отже, питома вага народної пісні в напорчуд інтенсивному музично-культурному житті Львова кінця XIX–XX століть була значною. Більше того, рівень пісенної культури народу Галичини є яскравим показником його загального духовного розвитку.

Список використаних джерел та літератури:

1. Бабинець Н. Д. Обробки народних пісень для голосу з фортепіано Василя Барвінського: метод. рекомендації / Н. Д. Бабинець. – Львів, 1993. – 21 с.
2. Віночок Соломії Крушельницької: Поезії і музичні твори. Висловлювання визначних діячів культури. Репертуар співачки / упоряд. П. Медведик. – Тернопіль, 1992. – 128 с.
3. Кияновська Л. О. Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини) / Л. О. Кияновська. // Syntagmation: збірка наукових статей на пошану професора С. Павлишин. – Львів, 2000. – С. 87–99.
4. Модест Менцинський. Спогади / упоряд. М. Головащенко. – К.: Муз. Україна, 1978. – 216 с.
5. Черепанин М. В. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.) / М. В. Черепанин. – К.: Вежа, 1997. – 236 с.

Транслітерований список літератури:

1. Babinets N. D. Obrobky narodnykh pisen dlia holosu z fortepiano Vasyliya Barvinskoho: metod. rekomendatsii. Lviv, 1993, 21 p.
2. Medvedik P. Vinochok Solomii Krushelnuckoi: poezii i muzychni tvory. Vuslovliuvannia vuznachnykh diiachiv kultury. Repertyar spivachky. Ternopil, 1992, 128 p.
3. Kiianovskaya L. O. Deiaki aspekty styliovoho analizu rehionalnuch muzychnykh kultur (naprykladі Halychyny). Syntagmation: Zbirka naukovykh statei na poshanu profesora S. Pavlyshyn. Lviv, 2000, pp. 87-99.
4. Golovashchenko M. Modest Mencynskiy. Spohady. Kyiv, Muzychna Ukraine, 1978, 216 p.
5. Cherepanyn M. V. Myzyczna kultura Halychyny (druha polovyna XIX – persha polovyna XX st.) Kyiv, Vezha, 1997, 236 p.

Аннотация

Украинское песенно-фольклорное измерение профессиональных традиций в музыкальной жизни Львова конца XIX-XX веков

Ковбасюк А. М.

В статье раскрыта песенно-фольклорная составляющая львовской музыкальной культуры конца XIX-XX веков. Песенно-фольклорная составляющая в музыкальной жизни Львова конца XIX-XX веков была представлена во многих направлениях, а именно: в художественно-сценической деятельности, исполнительской интерпретации, композиторской стилистике и в музыкально-образовательной сфере.

Освещен украинский песенный фольклор как средство национально-общественного самовыражения. Самосознание украинской нации на протяжении веков безгосударственности мощно реализировалось в музыкальном искусстве (больше всего в песенном творчестве) как в форме национально-общественного самовыражения. Сделано исторический анализ развития музыкальной жизни Львова конца XIX-XX веков в контексте украинской песенно-фольклорной традиции. Определено, что уровень песенной культуры народа Галичины является ярким показателем его общего духовного развития.

Ключевые слова: украинская народная песня, песенно-фольклорная традиция, музыкальная культура, музыкальная жизни Львова.

Summary

Ukrainian Song and Folklore Dimension of Professional Traditions in the Musical Life of Lviv Late XIX - XX Century

Kovbasyuk A.M.

The song and folklore component of the Lviv musical culture of the end of the XIXth and XXth centuries has been revealed. The song and folklore component in the musical life of Lviv of the end of the XIXth and XXth centuries has been presented in many directions, namely: in artistic and stage activities, performing interpretations, composer stylistics and in the musical and educational sphere. Ukrainian song folklore as a means of national-social expression has been highlighted. The self-awareness of the Ukrainian nation for centuries has been exerted in the musical arts (most in song creation) as a form of national-social expression. Only thanks to this Ukrainians managed to survive as a nation and not to lose their culture. Ukrainian singing was also used as a form that provided ample opportunity for the realization of the educational aspirations of the Galician intelligentsia. The historical analysis of the development of musical life of Lviv at the end of the XIXth and XXth centuries in the context of the Ukrainian song and folklore tradition has been

made. It is determined that the level of song culture of the people of Galicia is a vivid indicator of its general spiritual development.

Key Words: Ukrainian folk song, song and folklore tradition, musical culture, musical life of Lviv.

УДК 371.134 / 315.6:78.071.4

Михаськова М. А.,

кандидат педагогічних наук, доцент

(м.Хмельницький)

Застосування інтерактивних методів ситуативного моделювання в професійній підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва

У статті розглянено інтерактивні методи навчання в професійній підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва. Особливу увагу приділено методам ситуативного моделювання, де передбачено роботу з уявними ситуаціями (імітаційні ігри, рольова гра, спрощене судове слухання). Запропоновано декілька прикладів їхнього застосування в процесі викладання предметів «Методика музичного виховання в загальноосвітній школі», «Історія зарубіжної музики», «Історія української музики», «Музична педагогіка» тощо. Продемонстровано, що методи можна застосовувати в процесі підготовки фахівців зі спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). Визначено, що методи ситуативного моделювання – це своєрідна імітація професійної діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва. Вони допомагають організувати активну роботу учасників ігор, спрямовують студентів на розробку певних способів ефективної професійної діяльності. Завдяки цим методам учасники, спираючись на власний досвід, можуть створити новий продукт, який стане шляхом розв'язання актуальних проблем. Ігри дозволяють побачити члена групи в процесі виконання певної соціальної ролі, розвивають навички у сфері комунікації.

Ключові слова: інтерактивне навчання, методи ситуативного моделювання, музично-педагогічна діяльність, професійна підготовка вчителя музичного мистецтва.

Постановка проблеми у загальному вигляді... Сучасна музично-педагогічна спільнота намагається знайти шляхи осучаснення методів викладання дисциплін фахового спрямування, щоб досягти кращих результатів у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва і вийти за межі академічної замкненості. Одним із таких шляхів ми вбачаємо можливість упровадження методів інтерактивного навчання, які допоможуть студентам не тільки бути суб'єктами навчання, а й дадуть можливість навчатися у співпраці з наставниками. У цьому випадку викладачі стають більш досвідченими організаторами процесу отримання знань, умінь і навичок. Вони допомагають студентам розкрити свою індивідуальність, самобутність у проведенні уроків музичного мистецтва та виконанні музичних творів (вокальних, інструментальних, хорових тощо).

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Методологічну основу інтерактивної технології вивчали В. Гузєєв, А. Нісімчук, О.Падалка, О. Пехота, О. Пометун та інші. Розкриттям теоретичних основ інтерактивних методів навчання займалися Ю. Бабанський, М. Потапшик. Однак ці дослідження розкривають означені підходи до освітньої діяльності, але не спрямовані на аналіз їхнього застосування в музично-педагогічній діяльності в процесі фахової підготовки учителів музичного мистецтва.

Формулювання цілей статті... Метою нашої статті є розкриття практичних аспектів застосування методів ситуативного моделювання інтерактивної технології навчання в професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу... Особистісно орієнтований підхід у навчальному процесі передбачає запровадження та використання інтерактивної технології навчання. Нам імponує визначення О. Пометун та Л. Пироженко, які зазначили, що «сутність інтерактивного навчання полягає в тому, що навчальний процес відбувається за умов постійної, активної взаємодії всіх учнів. Це співнавчання, взаємонавчання (колективне, групове навчання у співпраці)...» [2, с. 7]. У цій технології методи поділяють на чотири групи: кооперативне, колективно-групове, ситуативне та дискусійне навчання.

Спробуємо розкрити можливості використання групи методів ситуативного моделювання в практичній діяльності викладача закладу вищої освіти зі спеціальності «Музичне мистецтво». Відповідно до сучасних проаналізованих класифікацій ми визначили, що до цієї групи належать такі методи: імітаційні ігри, рольова гра, спрощене судове слухання.