

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

Кафедра методики музичного виховання, вокалу і хорового диригування

Кафедра теорії, історії музики і гри на музичних інструментах

Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва



ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

студентів та магістрантів мистецьких спеціальностей
педагогічного факультету Кам'янець-Подільського
національного університету імені Івана Огієнка

Випуск V

Кам'янець-Подільський
2012

УДК 378.4(082)-057.87:78

ББК 74.58 Я 431:85.31

3-41

Рецензенти:

Захарчук-Чугай Р.В., доктор мистецтвознавства, професор;

Каньоса П.С., кандидат філологічних наук, професор;

Печенюк М.А., кандидат педагогічних наук, професор;

Восвідко Л.М., кандидат педагогічних наук, доцент.

Члени редколегії:

Лабунець В.М., кандидат педагогічних наук, професор;

Березіна І.В., кандидат мистецтвознавства, доцент;

Яропуд З.П., кандидат педагогічних наук, професор;

Борисова Т.В., кандидат педагогічних наук, доцент;

Маринін І.Г., кандидат педагогічних наук, доцент.

Відповідальна за випуск

Печенюк М.А., кандидат педагогічних наук, професор

Редактор

Урсу Н.О., доктор мистецтвознавства, професор

3-41 Збірник наукових праць студентів та магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. – Вип. V – Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друк-Сервіс», 2012. – 312 с.

У збірці вміщено матеріали, які стали наслідком науково-дослідної та пошукової праці студентів та магістрантів під керівництвом наукових керівників. Автори статей досліджують різноманітні актуальні проблеми и галузі мистецької педагогіки, історії музики, мистецтвознавства.

УДК 378.4(082)-057.87:78

ББК 74.58 Я 431:85.31

Рекомендовано до друку радою педагогічного факультету
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
Протокол №9 від 26 березня 2012 р.

© Кам'янець-Подільський національний
університет імені Івана Огієнка, 2012

З М І С Т

Бабюк Д.С. ВПЛИВ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМУ НА РОЗВИТОК АРХІТЕКТУРИ КАМ'ЯНЦЯ-ПОДІЛЬСЬКОГО	9
Барановська Г.І. ДЖЕРЕЛА УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ШКОЛИ СПІВУ	13
Белінська В.Б. МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКАНТІВ-ПЕДАГОГІВ (М.Лисенко, К.Стеценко, М.Леонтович)	17
Белінська В.Б. КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВІ СВЯТА В ШКОЛІ – ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ТА ПАТРІОТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ	21
Белінська В.Б. НАРОДНІ ІГРИ ЯК ОРИГІНАЛЬНИЙ ВИД ДИТЯЧОГО ФОЛЬКЛОРУ	24
Бобінська О.М. ЖИТТЄВИЙ ТА ТВОРЧИЙ ШЛЯХ КОМПОЗИТОРА, ПЕДАГОГА І ДИРИГЕНТА ІВАНА МАЙЧИКА	27
Божумінська С.М. РОЛЬ КОЛИСКОВИХ ПІСЕНЬ У ВИХОВАННІ ДІТЕЙ	29
Бойко С.О. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ СЛУХОВОЇ СФЕРИ УЧНІВ-ГІТАРИСТІВ ШКОЛИ МИСТЕЦТВ	33
Брень І.В. ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ	35
Брух Ю.І. ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ БОГОРОДИЦІ В МИСТЕЦТВІ КИЇВСЬКОЇ РУСІ	39
Бугерчук У.М. КВІЛІНГ ЯК РІЗНОВИД ПАПЕРОВОГО МИСТЕЦТВА	42
Вітовська Н.І. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АВТОРСЬКОГО ТЕКСТУ МУЗИКАНТОМ-ВИКОНАВЦЕМ	45
Вознюк О.М. УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ ЯК ЗАСІБ МУЗИЧНО- ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ УЧНІВ	49
Вознюк Р.О. ОСОБЛИВОСТІ ПРОВЕДЕННЯ УРОКІВ МУЗИКИ З УЧНЯМИ СЕРЕДНІХ КЛАСІВ	52

Гаджук О.А. МЕТОДИКА РОБОТИ З МУЗИЧНО-ДИДАКТИЧНИМИ ІГРАМИ	56
Гневуш Н.В. РЕМІНІСЦЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ В АРХІТЕКТУРІ САДИБИ К.ДЕМБІЦЬКОГО У КАМ'ЯНЦІ-ПОДІЛЬСЬКОМУ	60
Гончар М.В. ОСОБЛИВОСТІ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ПІДЛІТКІВ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ	63
Гончарик М.В. СЕМАНТИКА ОБРАЗІВ ТА ОРНАМЕНТАЛЬНИХ МОТИВІВ У ВІТРАЖАХ	67
Горчинська Н.Б. ВИКОРИСТАННЯ ПОДІЛЬСЬКИХ КАЛЕНДАРНО- ОБРЯДОВИХ ТА СОЦІАЛЬНО-ПОБУТОВИХ ПІСЕНЬ НА УРОКАХ МУЗИКИ	70
Горчинська Н.Б. ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.	74
Гріньова В.В. ІГРОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ІНТЕРЕСУ УЧНІВ ДО ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ «СОЛЬФЕДЖІО»	79
Гуменюк А.С. ГРА НА СОПЛІЦІ – ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК ЗАСВОЄННЯ ПРОГРАМОВОГО МАТЕРІАЛУ УЧНЯМИ МОЛОДШИХ КЛАСІВ	83
Гуцул І.А. РОЗВИТОК ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ КАМ'ЯНЕЧЧИНИ НА ЗЛАМІ ХІХ-ХХ СТ.	86
Дячук М.С. СИМВОЛІЗМ В МУЗИЦІ Й.С.БАХА (до питання ораторських прийомів в музиці)	90
Житомирська Т.М. РОЗВИТОК ДИТЯЧОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ	94
Заболотна О.Д. БАГАТОВИМІРНІСТЬ МУЗИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ – НЕОБХІДНА УМОВА ПРОФЕСІЙНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ	98
Заболотна О.Д. ДО ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ	103
Заболотна О.Д. РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ УЯВИ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИКИ	106

Івчук Т.О. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКІ ВІХИ СТАНОВЛЕННЯ Й РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ	108
Козловська М.П. ПРИРОДА САКРАЛЬНОГО ОБРАЗУ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ	112
Кондратьєв С.О. ГНАТ ХОТКЕВИЧ – ВИДАТНИЙ ДІЯЧ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	116
Косінська О.М. СОБОР КАЗАНСЬКОЇ БОГОМАТЕРІ У КАМ'ЯНЦІ- ПОДІЛЬСЬКОМУ: ІСТОРИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ХАРАКТЕРИСТИКИ	120
Кошелєва Н.О. ВПЛИВ ПОЛЬСЬКОГО ЕТНОСУ НА ФОРМУВАННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПІВДЕННО- ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ (кінець ХІХ- початок ХХІ ст.)	124
Кошелєва Н.О. УРОК МУЗИКИ В ШКОЛІ: ЗМІСТ, СТРУКТУРА І МЕТОДИ	128
Кравченко І.І. ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В ПРОЦЕСІ ПРОВЕДЕННЯ УРОКУ МУЗИКИ	132
Кравченко І.І. СУЧАСНІ ПІДХОДИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В УЧНІВ У КЛАСІ АКОРДЕОНА ЗАСОБАМИ ЕСТРАДНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	136
Крохмаль О.О. ВИХОВАННЯ ПІЗНАВАЛЬНОЇ АКТИВНОСТІ ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ НА УРОКАХ МУЗИКИ	139
Крохмаль О.О. ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-АРТИКУЛЯЦІЙНИХ НАВИЧОК У ДІТЕЙ СЕРЕДНЬОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ	142
Кушнірук К.В. МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА КОНЦЕПЦІЯ РОЗВИТКУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ В.ВЕРХОВИНЦЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ЇЇ ВИКОРИСТАННЯ У ФОЛЬКЛОРНІЙ АРТ-ТЕРАПІЇ	145
Лівіцька С.В. СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК АРХІТЕКТУРНОГО КОМПЛЕКСУ ФРАНЦИСКАНСЬКОГО МОНАСТИРЯ У КАМ'ЯНЦІ-ПОДІЛЬСЬКОМУ	149

Мартинюк О.В.	ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНО ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ СТУДЕНТІВ ПЕДАГОГІЧНИХ КОЛЕДЖІВ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН	153
Мельник О.М.	ПРОБЛЕМА ПОШКОДЖЕНЬ ЖИВОПИСНИХ ПОЛОТЕН У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ РЕСТАВРАЦІЙНОЇ НАУКИ	157
Молчанова І.В.	СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ	161
Мугира А.І.	ОСОБИСТІСТЬ У ТВОРЧОСТІ К.ФРІДРІХА І С.КУКУРУЗИ	165
Муляр М.І.	ЕСТЕТИКА КОМП'ЮТЕРНОЇ ВЕРСТКИ	168
Остафійчук А.В.	ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ УЧНЯ-ГІТАРИСТА ШКОЛИ МИСТЕЦТВ	171
Павлюк А.А.	СТАНОВЛЕННЯ ТА ЕКЗИСТЕНЦІЯ ФРАНЦИСКАНСЬКОГО ОРДЕНУ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ПОДІЛЛЯ	174
Панчук Б.Є.	ФОРМУВАННЯ В УЧНІВ ЗАГАЛЬНООСВІТНЬОЇ ШКОЛИ ІНТЕРЕСУ ДО АНСАМБЛЕВОГО МУЗИКУВАННЯ	179
Пастушак В.В.	МАДОННАРІ. ОБ'ЄМНІ МАЛЮНКИ	182
Паталашко К.В.	ЕСТЕТИКА ДИЗАЙНУ В ЛАНДШАФТНІЙ АРХІТЕКТУРІ	185
Паюк С.С.	ЗНАЧЕННЯ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ В СИСТЕМІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ	188
Прох М.З.	ЕВОЛЮЦІЯ ВІЙСЬКОВОЇ МУЗИКИ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СВІТОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ	190
Прох М.З.	НАТХНЕНИЙ ПІСНЕТВОРЕЦЬ УКРАЇНСЬКИЙ КОМПОЗИТОР ОЛЕКСАНДР ІВАНОВИЧ БІЛАШ	194
Прох М.З.	ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ	196
Пунда Т.І.	ІНОВАЦІЙНІ МЕТОДИ АНАЛІЗУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ МОЛОДШИМИ ШКОЛЯРАМИ	199
Пухальський С.Д.	ТВОРЧА ВЗАЄМОДІЯ ВИКЛАДАЧА ТА УЧНІВ У ПРОЦЕСІ КОЛЕКТИВНОГО МУЗИКУВАННЯ	202

Разім Т.В.	
ДО ПРОБЛЕМИ ЗАСТОСУВАННЯ ЗАСОБІВ НАОЧНОСТІ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ	204
Ремарчук Л.О.	
З ІСТОРІЇ ВИКОРИСТАННЯ ПОЛОТНЯНИХ ОСНОВ ДЛЯ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ	208
Рикун З.С.	
РОЗВИТОК МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ	211
Романчук Г.М.	
ПЛОЩИННО-ДЕКОРАТИВНЕ РІШЕННЯ КОМПОЗИЦІЙ ЗАСОБАМИ ПУАНТИЛІЗМУ	215
Рябова М.А.	
МУЗИКОТЕРАПІЯ, ЯК ЗАСІБ КОРЕКЦІЇ ТА РОЗВИТКУ ШКОЛЯРІВ	219
Семенюк Л.І.	
ПРОБЛЕМА ВИКОНАННЯ ОРНАМЕНТАЦІЇ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ XVI- КІНЦЯ XVIII СТОЛІТЬ	223
Сенько М.В.	
АКТУАЛЬНІСТЬ НАРОДНОЇ ІГРАШКИ У СЬОГОДЕННІ. ЛЯЛЬКА-МОТАНКА	227
Сокальська С.О.	
МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ПІДЛІТКІВ ЗАСОБАМИ ХОРОВОГО СПІВУ	230
Сукманюк О.А.	
ПОДІЛЬСЬКЕ ПОРТРЕТНЕ МИСТЕЦТВО В ПЕРСОНАЛЯХ	234
Сухориба Н.М.	
ЖІНКА-ХУДОЖНИЦЯ ЯК СОЦІАЛЬНЕ ЯВИЩЕ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ	238
Сушарник А.О.	
ОБРАЗ ІВАНА МАЗЕПИ В УКРАЇНСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ XVII- ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ	241
Тимчук М.М.	
РОЛЬ ОРНАМЕНТАЛЬНИХ МОТИВІВ У НАЦІОНАЛЬНОМУ ВИХОВАННІ ПІДРОСТАЮЧОГО ПОКОЛІННЯ	245
Ткачук Т.В.	
ПЕДАГОГИ-МУЗИКАНТИ ПОДІЛЛЯ, ЇХ ВНЕСОК У ВОКАЛЬНУ-ХОРОВУ ОСВІТУ УКРАЇНИ (КІНЕЦЬ XIX- ПОЧАТОК XX СТОРІЧЧЯ)	249
Трачук Л.А.	
ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ КОМУНІКАТИВНИХ ЯКОСТЕЙ ШКОЛЯРІВ	252

Ухач В.І.	
ТВОРЧА САМОСТІЙНІСТЬ ЯК ПРОВІДНА УМОВА ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-АНАЛІТИЧНИХ УМІВЬ УЧНЯ-ПІАНІСТА	256
Ухач Л.М.	
КОЛЕКТИВНЕ ЕЛЕМЕНТАРНЕ ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МУЗИКУВАННЯ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ І ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ	259
Христенюк М.В.	
ПАТИНА ЯК ПРОБЛЕМА ПРОЦЕСУ РЕСТАВРАЦІЇ	263
Чорпіга Р.Б.	
«КОБЗАР» ШЕВЧЕНКА В МУЗИЧНОМУ ЖИТТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ	266
Чугасва Т.М.	
ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ІНСТРУМЕНТІВ (КЛАРНЕТ)	269
Швець В.В.	
ТИПОЛОГІЯ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТНОГО ЖИВОПИСУ НА ПОДІЛЛІ ХІХ СТ.	275
Швець Т.А.	
ТРИКОНХИ В САКРАЛЬНОМУ ЗОДЧЕСТВІ КАМ'ЯНЦЯ-ПОДІЛЬСЬКОГО	279
Юрчак Н.В.	
МЕТОДИ РОБОТИ НАД ПОЛІФОНІЧНИМИ ТВОРАМИ	282
Янівська Л.О.	
ГУМАНІСТИЧНА СПРЯМОВАНІСТЬ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ В ШКОЛАХ СУЧАСНОЇ ПОЛЬЩІ	286
Янівська Л.О.	
МЕТОДИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ	293
Янушевська Н.М.	
ВПЛИВ СПІВАЦЬКОГО РОЗВИТКУ НА ФОРМУВАННЯ МУЗИКАЛЬНОСТІ ШКОЛЯРІВ	298
Ярова А.А.	
ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИЧНІ ПРИЙОМИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО СЛУХУ У ПІДЛІТКІВ НА УРОКАХ МУЗИКИ	301
Ярова А.А.	
ІНТОНАЦІЙНИЙ КОМПЛЕКС СМЕРТІ ТА СТРАЖДАННЯ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ В.А.МОЦАРТА (на прикладі сонати a-moll KV 310)	304
Ярова А.С.	
РЕФОРМАТОРСЬКІ ІДЕЇ МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА ПЕТРА ЛЕОНТІЄВА	307

Бабюк Д.С., студент VI курсу
Науковий керівник: Урсу Н.О.,
доктор мистецтвознавства, професор

ВПЛИВ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМУ НА РОЗВИТОК АРХІТЕКТУРИ КАМ'ЯНЦЯ-ПОДІЛЬСЬКОГО

***Анотація.** Архітектурні об'єкти являють собою діалог між епохами, передають смислову інформацію і є логічним доповненням туристичних маршрутів, віддзеркаленням культурно-історичних подій. У статті робиться спроба проаналізувати стан архітектурних об'єктів Кам'янця-Подільського у контексті культурного туризму.*

***Ключові слова:** культурний туризм, архітектурні об'єкти, реставрація, інфраструктура.*

Постановка проблеми. Основою культурного туризму є історико-культурний потенціал країни, що включає усе соціокультурне середовище з традиціями і звичаями, особливостями побутової і господарської діяльності. Мінімальний набір ресурсів для пізнавального туризму може дати будь-яка місцевість, але для його масового розвитку потрібно певну концентрацію об'єктів культурної спадщини, серед яких можна виділити: пам'ятники археології; культову і цивільну архітектуру; пам'ятники ландшафтної архітектури; малі і великі історичні міста; музеї, театри, виставкові зали; соціокультурну інфраструктуру; об'єкти етнографії, народні промисли і ремесла, центри прикладного мистецтва; технічні комплекси і споруди. Все це спричиняє виникнення відповідних досліджень, тому ***мета статті*** – розгляд впливу культурного туризму на розвиток зодчества Кам'янця-Подільського.

Виклад основного матеріалу. За останні роки основний вектор розвитку міста Кам'янця-Подільського переорієнтовано на туризм та культуру, налагоджено міжнародні культурні зв'язки з містами Європи, США. Виконком міської ради має укладені угоди про співпрацю та культурні зв'язки з містами Польщі (Краків, Каліш, Санок, район Варшави Таргувек), Литви (Укмерге), Росії, Білорусії, в реалізації яких безпосередньо здійснюється популяризація культурної спадщини міста. Актуальність цієї теми підтверджується і необхідністю розробки стратегії культурного туризму, що набуває масового характеру, комерційної спрямованості, тоді як «індустрія подорожей» повинна мати «людський вимір» [3].

Серед українських дослідників феномену туризму необхідно виділити наступних авторів: В.Пазенок, В.Федорченко, І.Мініч, Т.Дьорова, С.Горський, М.Попович, Г.Горак, В.Малахов, І.Зязюн, Ю.Яковенко та ін.

Вказані автори наголошують, що важливими змінними, що впливають на привабливість туристського напрямку для різних груп і категорій туристів, є його культурні характеристики (мистецтво, наука, релігія, історія та ін.). Поза увагою дослідників залишається вплив культурного туризму на розвиток архітектури. Тому мета статті полягає у зверненні уваги на розвиток архітектури Старого міста Кам'янця-Подільського.

Своєрідність і унікальність Кам'янця-Подільського полягають у гармонійному поєднанні ландшафту з містобудівною структурою середньовічного поліетнічного Подільського міста, вдалому використанні унікального природного каньйону та річки в фортифікаційній системі міста. Для Кам'янця характерні майже всі відомі в Європі фортифікаційні елементи. Ряд оборонних об'єктів репрезентують турецьку та вірменську фортифікаційні школи. Нова фортеця це – практично єдиний репрезентант голландської фортифікаційної школи, що зберігся на теренах Східної Європи.

На жаль, у повоєнні часи ще не було розуміння і належного ставлення до пам'яток минулого. Старе місто розвивалося за промисловою програмою, яка суперечила засадам збереження культурної спадщини. У 1977 році місто отримало статус Державного історико-архітектурного заповідника, а у 1998 році – Національного історико-архітектурного заповідника «Кам'янець». Українськими реставраторами відновлено частину фортифікацій Старого замку, Міську браму, Польську браму, міські мури, Кушнірську та Різницьку башти. У 1996 році було розпочато спільний українсько-польський проект реставрації Замкового мосту, який, згідно з гіпотезою українських дослідників, сягає античних часів. Для реалізації дослідницьких та реставраційних робіт створено добротні фонди – в Україні «Замковий міст» (1999 р.) та «Міст» у Польщі (2000 р.). Світовий фонд пам'яток в Нью-Йорку в 1998 році включив Замковий міст до Переліку 100 пам'яток, що перебувають під загрозою руйнування. Польський уряд в особі прем'єр-міністра Є.Бузека 2000 року призначив на дослідження та розробку проекту реставрації 100 тис. злотих. Така пропозиція стала дискусійною і не була схвалена на державному рівні [6].

При розвитку туристської інфраструктури важливо не порушувати історичний вигляд території [5]. Культурний туризм має цілий ряд аспектів впливу на розвиток регіону.

З метою розвитку культурного туризму вибираються історичні міста, що найбільш цілісно збереглися. Як правило, до них відносяться торгові площі з ратушами, соборні і церковні площі, монастирські комплекси, квартали житлової забудови, сади і парки, окремі пам'ятники архітектури. Саме такі території і зони забудови є найбільш привабливими для туристів і включаються в систему показу. І якщо в минулі віки на багатьох центральних площах відбувалася торгівля продуктами харчування або предметами побуту, то сьогодні з метою розвитку культурного туризму саме історичні центри включені в культурне середовище історичного регіону. Так, у будинку ратуші на площі Польський ринок під час реставраційних робіт збережено найцікавіші архітектурні елементи. У 1984 році на вежі ратуші відновлено годинник. Багато таємниць зберегли підвали ратуші. В теперішній час в ратуші знаходиться виставковий зал історичного музею-заповідника.

Розвиток культурного туризму у будь-якому регіоні призводить до зміни його інфраструктури, до перепрофілювання його соціальних і просторових середовищ, орієнтуючи їх на рекреацію, музеї і виставки [3]. Так, у 1970-1980 роках на основі проекту, розробленого архітекторами В.Полегким та Є.Пламєницькою було відновлено первісний вигляд колишньої духовної семінарії, будинку, який має велике містобудівне значення, замикаючи перспективу Вірменського ринку зі сходу. Високий чотирихилий дах покритий червоною черепицею. Дверний і віконні отвори прикрашені білокам'яними наличниками. У 1982 році у відреставрованому будинку семінарії було урочисто відкрито картинну галерею. У 1977 році було відреставровано палац вірменського єпископа (архітектори Є.Пламєницька, А.Тюпич). В теперішній час на другому поверсі будинку знаходиться адміністрація історичного музею [1]. Перший поверх у 2001 році віддано під експозицію археологічного музею. У саду, який примикає до будинку з південного боку і де традиційно росли дерева і квіти, було вирубано рослини і влаштовано лапідарій, експонатами якого стали знайдені на Поділлі кам'яні язичницькі ідоли.

Розвиток культурного туризму в історичних містах і територіях впливає на зміни архітектури. При цьому можна спостерігати орієнтацію: реконструкцію (чи реставрацію) і нове сучасне будівництво. У першому випадку ставиться завдання збереження вигляду пам'ятників з метою його пристосування в туристичних цілях. Вони стають доступні для постійного огляду туристами, наприклад, Стара фортеця, Руська та Польська брами, Міська брама, Вітряна брама тощо. При новому будівництві в центрах історичних міст будівництво здійснюється в

трьох напрямках: відновлення копії будівлі якого-небудь минулого періоду, будівництво нових споруджень різних стилістичних напрямів, формування регіональних, локальних зразків з використанням місцевих елементів народної і класичної архітектури [3]. Останні два напрями є проявом найбільш значимих сучасних течій в культурі, тобто розвитку глобальних світових процесів, що уніфікують особливості міського середовища і пошук власної ідентичності. І саме в об'єктах туристичного використання найчастіше зустрічаються такі суперечливі напрями в архітектурі. Кожне з них має право на життя з обережним впровадженням в середовище історичного міста і дотриманням якості будівництва. Так, у 1990-х роках було відновлено будинок на Польському ринку, 6. При відтворенні будинку враховано, що його історія налічує декілька століть. На фасаді відновлено білокам'яні обрамлення вікон та дверей, коване оздоблення. Тепер тут знаходиться дирекція Національного парку «Подільські Товтри». У 1980-1990 роках було відреставровано і практично відбудовано два будинки на збережених підвалах на Польському ринку, 4а (реставратори Є.Пламеницька, А.Тюпич), які характерні для забудови майдану в минулі часи. Під час реставраційних робіт виявлено, що в давній частині обох будинків знаходяться залишки давньоруських жител кінця XII-поч. XIII ст., а також мурованих середньовічних споруд XIII- поч. XIV ст. [2, с. 132]. Прикладом нового будівництва може бути будинок на колишній садибі кам'янецьких старост по вул. Домініканській, 2.

На жаль, багато об'єктів через брак коштів чи інші причини не приводяться у належний стан для використання у туристичних маршрутах. Наприклад, могутня чотириповерхова кам'яна споруда фортечних казарм, побудована під керівництвом коменданта фортеці Яна де Вітте за проектом Станіслава Завадського. Після війни у будівлі розміщувалася тютюнова фабрика. На початку 1990-х років фабрику перенесено за межі Старого міста. Але й дотепер казарми не використовуються і не ремонтуються, а поступово занепадають, хоча й справляють враження своєю могутністю. Серед пам'яток архітектури розташованих в каньйоні потребує ліквідації аварійного стану та реставрації Замковий міст. А також необхідно виконати консерваційно-реставраційні роботи на порохових складах, Броварні з пристосуванням для соціально-культурних та туристичних потреб Старого міста.

Висновки. Виходячи з вищевикладеного, можна сказати, що культурний туризм дійсно може стати ресурсом регіонального розвитку, оскільки має ряд дуже важливих характеристик, що впливають на мотивацію людей до подорожі в ту або іншу точку світу. А також культу-

рний туризм має великі перспективи для розвитку на усіх рівнях, як на міжнародному, так і на регіональному.

Список використаних джерел

1. Будзей О. Палац вірменського єпископа / О.Будзей // Подолянин. – 2005. – №16 (15 квітня). – С. 5.
2. Винокур І.С. Кам'янець-Подільський державний історико-архітектурний заповідник / І.С.Винокур. – Львів : Каменяр, 1986. – 156 с.
3. Пазенок В.С. Туризмологія : методологія формування теоретичних засідок / В.С.Пазенок // Туризм на порозі ХХІ століття : освіта, культура, екологія. – К., 1999. – С. 28-46.
4. Папєвська С. Творіння рук народних / С. Папєвська // Прапор жовтня. – 1981. – №205 (26 грудня). – С. 4.
5. Попович М.В. Туризм як феномен культури / М.В.Попович // Філософія туризму : матеріали Всеукраїнського «круглого столу» / Мін-во освіти і науки України; Київ. ун-т туризму, економіки і права; Ін-т філософії НАН України ім. Г.С.Сковороди; Академія туризму України. – К., 2002. – С. 15-26.
6. Електронний ресурс, Режим доступу: http://www.tovtry.kp.km.ua/ua/tur/misto_tur3.html

***Summary.** Architectural objects show by itself a dialogue between epochs, pass semantic information and are logical addition of tourist routes, reflection of cultural and historical events. An attempt to analyse the state of architectural objects of Kamianets-Podilsky in a context cultural tourism is done in the article.*

***Keywords:** cultural tourism, architectural objects, restoration, infrastructure.*

УДК 78.071.1:784.3477

Барановська Г.І., студентка III курсу
Науковий керівник: Ситник Т.М., професор

ДЖЕРЕЛА УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ШКОЛИ СПІВУ

***Анотація.** У статті розглядаються питання формування української національної школи співу, та значення творчості М.В.Лисенка у її становленні.*

***Ключові слова:** мистецтво, музична форма, солоспів.*

Національний характер вокальних шкіл обумовлений складом життя кожного народу: його поезією, народними традиціями в музиці, мистецтвом народних співаків.

Вивчення джерел української національної школи співу є предметом наукових досліджень багатьох вітчизняних та зарубіжних музикознавців. Над даною темою працювали Гордійчук М., Ахрімович Л., Іваницький Л., Степаненко М. та багато інших. Ця проблема є актуальною і в наші дні. Її актуальність полягає у тому, що аналізуючи репертуар мистецьких колективів, можна сказати про значне зниження інтересу до національного музичного мистецтва на теренах України. До класичної національної музичної спадщини наші мистецькі колективи звертаються дуже рідко, а про творчість основоположника національної школи співу М.Лисенка здебільшого згадують лише під час проведення Міжнародного конкурсу ім. М.В.Лисенка, – виконання твору славетного українського композитора є обов'язковим для конкурсантів. Але ж в усі часи ставлення саме до національної музичної культури, ступінь її вагомості у суспільстві було певним віддзеркаленням державної культурної політики. Музичне сьогодення України становить особливий інтерес. Адже нині є всі підстави для зміни свідомості людства, яке вступило в ХХІ ст., для прояву, омріяної віками, свободи творчої особистості, для пізнання джерел нашого розвитку, зокрема, музичного.

Темою статті є визначення джерел української національної школи співу та окреслення ролі видатного композитора М.В.Лисенка у її становленні.

Найвидатнішою постаттю в українському національному мистецтві є М.В.Лисенко, який залишив нам багату музичну спадщину, зокрема вокальну. До неї належать обробки біля 300 українських народних пісень, десятки народних пісень для хору, пісні для хору з фортепіано і без супроводу, «Музика до «Кобзаря» Т.Шевченка солоспіву на слова різних авторів, твори для музичного театру. У 1872 році М.Лисенко написав свій перший закінчений сценічний твір – оперу «Чорноморці». У 1873 р. – створив оперу «Різдвяна ніч», у 1884 р. – оперу «Утоплена», 1888 р. – дитячу оперу «Коза-дереза», 1889 р. – оперу «Наталка Полтавка». У 1880-1890 рр. композитор працював над своїм центральним твором – народно-музичною драмою «Тарас Бульба». У 1891-1892 рр. створені ще дві опери для дітей – «Пан Коцький» та «Зима і весна». 1910 р. він написав сатиричну оперу «Енеїда». Остання опера М.Лисенка «Ноктюрн».

Своєю педагогічною діяльністю М.Лисенко заклав підвалини вищої спеціальної музичної освіти в Україні, зокрема, вокальної У 1904 р. в

Києві існувала велика кількість приватних шкіл, наприклад, музична школа М.Тугковського, де викладали спів О.Сантагано-Горчакова та М.Бочаров, музично-драматична школа М.Іконникова, музичні курси Худякової, Лисневич-Носової, Михайлова та інших. Всі ці школи та курси були переважно комерційними закладами. Школа ж Лисенка ставила перед собою інше завдання – виховання національних кадрів музикантів. Вона почала функціонувати восени 1904 року в будинку №15 по вул. Великій Підвальной (зараз Ярославів вал). Школа давала вищу мистецьку освіту, програми музичних дисциплін відповідали програмам консерваторій. Предмети, що викладалися в школі, поділялись на спеціальні та допоміжні. До спеціальних належали сольний спів, гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, оркестрових інструментах, теорія музики і композиції, диригування (оркестрове і хорове), сценічна гра, декламація. Допоміжними були музично-теоретичні дисципліни (елементарна теорія музики, гармонія, сольфеджіо), хоровий спів, камерний ансамбль, оперні класи, міміка, танці та ряд історико-гуманітарних наук (історія музики, драми, культури та літератури, естетика, італійська мова).

Право на навчання в школі мали особи всіх соціальних верств. У 1908 році в школі навчалось 230 осіб. Варто назвати імена Л.Ревуцького, К.Стеценка, артистів О.Ватулі, Б.Романицького, фольклориста В.Верховинця, співака М.Микиші, теоретика А.Буцького, хорового диригента О.Кошиця – вихованців школи Лисенка.

У школі викладали відомі педагоги як професори О.Мишуга, О.Муравйова (сольний спів), Г.Любомирський, О.Вонсовська (скрипка), М.Старицька (драма). М.В.Лисенко поставив собі завданням виховати кадри українських музикантів-професіоналів. Для цього треба було мати не тільки систему навчання, але й український репертуар, на створення якого композитор втратив багато зусиль та часу.

У 1905 році на посаду професора співу М.Лисенко запросив Олександра Мишугу. Він став першим українським митцем, який намагався поставити вокальну педагогіку на наукову основу. Ідея педагогічного методу О.Мишуги полягала в тому, що спів – це подовжена мова, а звук співак повинен формувати в «резонансовій точці» і виводити його на губи. Свої вимоги щодо цього О.Мишуга записав у вірші:

*«Щоби правильно співати, треба добре вимовляти,
Кожну букву в кожному слові, так, як вимовляють в мові,
Ну, не горлом, а губами, пред язиком за зубами,
Піднебіння вверх стягати, і в самих вустах співати».*

Олександр Мишуга вважав, що запорукою успіху співака є його повсякденна праця. Натхнення – явище рідкісне, а співати треба часто, незалежно від настрою і почуття. Тому всі студенти його класу мусили систематично трудитися, співаючи багато вправ. О.Мишуга пояснював завдання та виправляв їхні помилки, вимагав від учнів уважно слухати своїх товаришів і вчитися на уроці самим виправляти помилки своїх колег. Він мав індивідуальний підхід до кожного, відповідно до їхніх власних вокальних недоліків. Проте загальні вимоги методу викладання співу були у нього єдиними для всіх, бо Мишуга вважав, що фундамент мистецтва співу – це формування та використання якісного звуку. На його думку, одного лише голосу для того, щоб стати співаком, недостатньо, треба мати розум, гаряче серце й залізну волю. Тим, хто не мав таких даних, Мишуга радив забути про вокал.

Вагомим педагогічними скарбом школи, а пізніше Музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка, стала діяльність співачки Олени Муравйової, яка працювала викладачем вокалу з 1906 року. Вона виховала кілька десятків прекрасних виконавців. Серед них І.Козловський, З.Гайдай, П.Захарченко, Л.Руденко, М.Шостак та інші. Чимало її колишніх учнів перейняли естафету свого педагога – викладали курс вокального мистецтва у різних консерваторіях. На уроках вокалу Муравйової та Мишуги широко використовувалися твори М.Лисенка, якими композитор збагатив скарбницю вокального мистецтва України.

Микола Віталійович Лисенко, 170-річчя якого ми відзначаємо у 2012 році, є засновником національної музично-творчої школи, основоположник української класичної музики та української академічної школи співу. Своєю творчістю він вперше спробував підсумувати величезний період розвитку вітчизняної музики на підвалинах глибокого і всебічного вивчення народного пісенного матеріалу.

Сучасна епоха повернула одному з найспівучіших народів світу його справжню історію та древню культуру. І ми знову повертаємося до своїх безцінних скарбів, дарованих нашими предками, – народної пісні та духовного пісне співу. Потреба збереження чистоти прадавніх шарів українського вокально-хорового співу та пошуки нових форм і стилів вокально-хорового виконавства вписуються нині в загальнолюдські завдання, пов'язані з екологією культури, зокрема екологією людської душі.

Список використаних джерел

1. Ольховський А. Нарис історії української музики / А.Ольховський. / – К. : Муз. Україна, 2003. – 512 с.

2. Педагогічна діяльність Олександра Мишуги в контексті становлення національної школи співу // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – К.: ІМФЕ ім. М.Т.Рильського, 2004. Вип. 5. – 42 с.

Summary. The article explains the importance of M.V.Lysenko's works in the formation and development of almost all genres of Ukrainian music and the role the composer played in the development of Ukrainian academic singing.

Keywords: art, academic, genre, music form, solo singing

УДК 78.071.1(477)(092):37.013

Белінська В.Б., студентка IV курсу
Науковий керівник: **Яропуд З.П.**,
кандидат педагогічних наук, професор

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКАНТІВ-ПЕДАГОГІВ (М.Лисенко, К.Стеценко, М.Леонтович)

Анотація. У статті розглядається музично-педагогічна діяльність українських музикантів-педагогів, зокрема Миколи Лисенка, Кирила Стеценка та Миколи Леонтовича.

Ключові слова: музично-педагогічна діяльність, педагоги-музиканти, музична освіта.

Величезну роль у розвитку освіти та музичного виховання відіграли видатні громадські діячі, письменники та музиканти другої половини XIX- початку XX століття. Їхня громадська та професійна діяльність була спрямована на пробудження самосвідомості українського народу, збереження та подальшого розвитку його культурної спадщини. Педагогічна діяльність українських професійних музикантів поклала початок розвитку музичної освіти і виховання в Україні, створенню аматорських і професійних виконавських колективів, які, крім концертної діяльності проводили величезну навчально-просвітну роботу. Ця робота в 1904 р. увінчалася відкриттям суто національної школи підготовки професійних музикантів, яку започаткував М.В.Лисенко. Відкриття музично-драматичної школи Лисенка поклало початок розвитку національної системи професійної музичної освіти в Україні. У подальші часи

сучасники та учні Лисенка – П.Сокальський, Я.Степовий, К.Стеценко, В.Верховинець, С.Воробкевич, А.Вахнянин, Д.Січинський, М.Леонтович, С.Людкевич та інші створили широку мережу самодіяльних та професійних музично-освітніх організацій. Особливо слід відзначити музично-просвітницьку діяльність М.Леонтовича, К.Стеценка, яка стала початком розвитку української музичної педагогіки. Їхня теоретична спадщина представляє науково-методичні посібники, підручники та інші роботи, в яких відображається найбільш ефективна методика навчання музиці, співу, естетичного виховання молоді засобами інших мистецтв.

Творчість Миколи Віталійовича Лисенка зайняла центральне місце в історії української музичної культури і освіти. Як педагог і вихователь молодих музикантів, М.Лисенко свідомо орієнтувався на високий рівень загально музичної підготовки, завжди звертав увагу на розвиток музичного світогляду своїх учнів і надійним засобом підвищення їх музичної ерудиції вважав вивчення історії і теорії музики, часто займався з ними безкоштовно і в позаурочний час. «...Довелося придбати нотні зошити, де перекладалися музичні фрази в ключах; самі намагалися писати музику...» – згадує одна із його учениць у Київському інституті шляхетних дівчат [1, с. 459].

Великої уваги надавав композитор справі збирання і вивчення народних пісень. Для нього кожна хороша пісня була цінним надбанням загальнонародної культури [2, с. 98].

Своєю педагогічною діяльністю Лисенко заклав фундамент вищої спеціальної музичної освіти на Україні [3, с. 17]. Серед вихованців школи визначні діячі української культури: відомий український композитор, чудовий педагог та диригент К.Стеценко, композитор, диригент, педагог, етнограф, один із основоположників українського музикознавства, дослідник історії української музики та фольклору, літературознавець Д.М.Ревуцький, диригент, композитор, автор численних обробок народних пісень О.А.Кошиць.

Для формування ідейно-естетичних принципів К.Г.Стеценка вирішальне значення мало знайомство його з М.В.Лисенком. Саме велика зацікавленість співочою справою привела юнака 1899 р. до хору М.В.Лисенка. Спільна праця в цьому хорі стала підвалиною багаторічних творчих зв'язків. К.Стеценко вивчав і наслідував форми організації і методи роботи Лисенка з хором, перейняв його педагогічні настанови. Безпосереднє знайомство з М.В.Лисенком та іншими прогресивними діячами української культури остаточно вирішило долю К.Стеценка, який усвідомив, що метою його життя має стати творчість

і праця на благо народу. Педагогічні ідеї К.Стеценка, як і його суспільно-політичні погляди, формувались під безпосереднім впливом дійсності і мали демократичний характер. Значне місце у творчому житті К.Стеценка займала його педагогічна діяльність. Він все своє життя приділяв багато уваги школі, навчанню та вихованню молоді, працюючи учителем співів у навчальних закладах різних типів (від початкової школи до вузів). Композитор створив оригінальні пісні й хори, для дітей написав дві опери-казки, вніс багато цінного у методичку викладання співу в школі та був організатором різноманітної позакласної роботи з музично-естетичного виховання. Своєю працею він вніс неоціненний вклад у розробку методів музично-естетичного виховання дітей.

Наступному послідовнику М.Лисенка – М.Леонтовичу було притаманне поєднання творчої, педагогічної і виконавської (диригентсько-хорової) діяльності. Понад двадцять років М.Леонтович віддав роботі вчителя співів у школах різного типу міст Вінниці, Гришиного, Тульчина та Києва. Композитор був добре обізнаний зі станом викладання співів у школах, з художнім рівнем учнівських хорів. Багато сил він віддавав педагогічній праці в учительській семінарії, музично-драматичному інституті імені М.Лисенка, на диригентських і театральних курсах та курсах працівників дошкільного виховання, виявивши себе досвідченим практиком-методистом. Дотримуючись стрункої послідовності, він застосовує свої методи вивчення пісень дітьми, пропонуючи спочатку прості, а далі складніші пісенні зразки і звертаючи увагу на складові частини пісні – мотив, фразу, речення, період (куплет), враховує у процесі співу почуття ритму у дітей, застосовуючи при цьому відбивання ритмічного пульсу руками, ногою, пальцями, пропонує спів сидячи і стоячи, спів окремими групами, а потім усіх разом, вважає необхідним вдаватися до музично-слухової наочності, зокрема співу вчителя.

Одним із завдань в галузі музичного виховання дітей М.Леонтович вважав розвиток пам'яті, естетичного почуття, відчуття ритму, інтелектуальних сил, почуття спільної солідарності, виявлення громадських інстинктів. Особливу увагу він звертав на розвиток музичних здібностей, дисциплінованість, витримку і волю – важливі фактори, що виховуються засобами хорового співу. Композитор підкреслював, що вчитель завжди повинен дбати про розвиток музичних здібностей дітей і використовувати для цього різні методи навчання. Ці засади й сьогодні залишаються актуальними у сучасній педагогіці. Адже тільки творчо працюючий учитель може виховати творчо працюючого учня. Ця істина всім відома. Та не всі ми завжди пам'ятаємо, що процес розвитку

творчості та її прояви – такі ж індивідуальні, як кожна особистість. І який би генетичний спадок від батьків не отримала дитина, все ж значимо – творцем та інтелектуалом не народжуються, бо все залежить від того, які можливості надає оточення для реалізації того потенціалу, що в нас є.

Головним принципом методики навчання музики у школі М.Леонтович вважав розвиток свідомого ставлення дітей до сприймання музичних явищ, пробудження і вдосконалення їх творчих здібностей. Для здійснення цих завдань вчитель повинен володіти різними прийомами подачі матеріалу і психологічного впливу на своїх учнів. Ця концепція інтегративного підходу досить виразно проступає в його орієнтації на аналітико-синтетичний метод викладання – ознайомлення із загальним цілим, а саме: історичною епохою, фактами, подіями, їх наслідками, аналізом та оцінкою подій з кількох точок зору, – для учнів створюються ігрові ситуації, моделюються сценарії, розподіляються ролі, організовується їх виконання. Але гра виступає не просто моделлю життя чи певної історичної ситуації – вона висвітлює приховані протиріччя повсякденності, виступає сферою виявлення і розкриття особистісних рис і якостей учнів. Далі загальне ціле розподіляється на складові його частини. У засвоєнні знань М.Леонтович спирався на метод евристичного навчання, активізуючи пошукову діяльність учнів і їх самостійну роботу на уроці. Проте він не сковував ініціативу вчителя, а давав йому простір для власного пошуку найкращих засобів оволодіння навчальним матеріалом. Застосовуючи різні методичні прийоми, перенесені з практики в теорію, М.Леонтович будує цілісну педагогічну систему, яка знайшла відображення в його книзі «Практичний курс навчання співу в середніх школах України».

Педагогічна й диригентська діяльність українських музикантів-педагогів заклала міцні основи української музичної освіти. Врахування наукового та педагогічного досвіду композиторів при уважному його вивченні може стати вагомим підґрунтям під час складання інтегрованих програм і підручників для сучасної школи, проведення уроків музики.

Список використаних джерел

1. М.В.Лисенко у спогадах сучасників / Упоряд. О.Лисенка; ред. та комент. Р.Пилипчука. – К. : Музична Україна, 1968. – С.459.
2. Василенко З.І. Пропагандист народної пісні / З.І.Василенко // Микола Лисенко – борець за народність і реалізм у мистецтві. – К., 1965. – С.98

3. Костюк О.Г. М.В.Лисенко про суспільно-виховні функції музики / О.Г.Костюк // Микола Лисенко – борець за народність і реалізм у мистецтві. – К., 1965. – С.17.
4. Грінченко М.О. Вибране / М.О.Грінченко. – К., 1959. – 466 с.
5. Леонтович М.Д. Збірка статей та матеріалів / М.Д.Леонтович. – К., 1947. – 150 с.
6. Федотов Є. Кирило Григорович Стеценко – педагог / Є.Федотов. – К., 1977. – 180 с.

Summary. The article deals with the artistic and teaching activities of the Ukrainian artists-teachers, including Mykola Lysenko, Cyril Stetsenko and Mykola Leontovich.

Keywords: *music-teaching activities, teachers-musicians.*

УДК 398 (075.8)

Белінська В.Б., студентка IV курсу
Науковий керівник: Чайка М.М., викладач

КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВІ СВЯТА В ШКОЛІ – ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ТА ПАТРІОТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ

Анотація. У статті розглядаються календарно-обрядові свята та соціально-педагогічна значущість по формуванню національної свідомості школярів.

Ключові слова: *календарно-обрядові свята, учні, вчитель, українська школа.*

Календарно-обрядові свята є невід’ємною частиною соціальної і духовної життєдіяльності нашого суспільства, виступають як важливий чинник національно-культурної та активно-творчої патріотичної діяльності учнівської молоді. Їх соціально – педагогічна значущість у тому, що участь у них сприяє формуванню національної свідомості школярів, створенню емоційної атмосфери єдності сценічного майданчика і всієї аудиторії, активізації учасників дійства, даючи їм конкретний шлях виявлення активності, творчості.

Важливим є спільне відпрацювання організаційно-змістового аспекту, посилення емоційного впливу на учнів. Сутність такої методики і полягає в тому, що істина міцно засвоюється тоді, коли вона пережита,

а не просто подана як готовий матеріал. У цьому зв'язку зростає роль організації активно-творчої діяльності учнів як соціально-педагогічного методу їхньої народознавчої роботи, особливістю якого є усвідомлення кожним того чи іншого свята народного календаря, вироблення особистісного ставлення до нього.

Учителі вирішують проблему активізації всіх учасників свята шляхом організації дитячого дійства, де роль кожного виступає ефективним стимулом до творчості, ініціативи, самостійності. В центрі уваги – залучення школярів до пошуково-дослідницької роботи, яка посилює мотивацію пізнавальної діяльності народознавчого характеру обов'язку, відповідальності та усвідомлення творчого саморозвитку.

Така діяльність учнів організовується і проводиться на добровільних засадах. Залежно від інтересів, нахилів і здібностей вони самостійно та за допомогою дорослих вільно обирають доручення-завдання і виконують його творчо, без примусу. Ефективним є те, що свято готується дітьми різного віку. В такій діяльності складаються взаємовідносини, які сприяють формуванню в учнів позитивного ставлення один до одного, набуттю соціального досвіду, засвоєнню духовного життя свого народу. Запорукою успіху в діяльності школярів є їх самостійність. Надаючи їм допомогу, педагог особливу увагу звертає на духовний пошук кожного, вчить спостерігати, записувати спогади, працювати з архівними матеріалами, інформаційно-довідниковою літературою, музейними експонатами.

Вадливим є попередня робота вчителя, яка передбачає постановку конкретних завдань – записати спогади, організувати пошук, провести інтерв'ю, бесіду; розробку доручень-завдань, конкретизацію матеріалу відповідно до рівня розвитку учнів, їх вікових особливостей; опрацювання зібраного матеріалу й організацію активно-творчої, пошуково-дослідницької діяльності: написання сценарної художньо-просвітницької основи свята; корекцію як змісту діяльності, так і організації педагогічного впливу; аналіз та забезпечення навчально-матеріальної бази для організації свята.

Проведення календарно-обрядового свята потребує продуктивної підготовки. В цей період відбувається колективний пошук засвоєння соціального досвіду народу. Педагог коригує процес підготовки свята, пропонує різні варіанти його проведення, надає допомогу в підбиранні необхідної літератури, вирішенні питань матеріального забезпечення. Стежить, щоб матеріал, який буде використаний, мав необхідну пізнавальну і розвивальну цінність для кожного школяра.

У розробці сценарію не може бути шаблону і формального підходу. Доцільно враховувати: життєвий досвід, інтереси школярів, їх світоглядну позицію і соціальну активність, взаємодію організаційно-педагогічного, інформаційно-просвітницького, національно-культурного й емоційно-образного впливів на вихованців; фольклорно-етнічну образність дійства на святі, змістову поетично-музичну основу й традиційне обрядове дійство; яскравість, точність художнього оформлення. Для створення сценарію необхідний документально-художній матеріал. Тут важливо все – і як одягнена дитина, і наскільки вона типова для цього свята, і як поводитьься. Отже, в реальному святково-обрядовому дійстві немає дрібниць.

Календарно-обрядові свята проводяться згідно з планом-сценарієм, не відхиляючись від нього, імпровізацію. Кожен учень бере посильну участь у святі. Під час свята організується така педагогічна взаємодія, коли кожен його учасник створює і підтримує атмосферу радісної творчості. Надаючи допомогу учням, учителі своєчасно коригують їхні дії, підтримують необхідну динаміку проведення свята.

Після свят його учасникам пропонується проаналізувати свою роботу, сформулювати зауваження і пропозиції стосовно перспектив розвитку цієї форми роботи. Підсумковий аналіз, що здійснюється колективно, спрямований на встановлення рівня ефективності духовного пошуку, дослідної, активно-творчої діяльності вихованців. Кожен висловлює свою думку і судження, вносить пропозиції щодо вдосконалення процесу підготовки і проведення календарно-обрядових свят. Під час колективного аналізу визначаються напрями подальшої пошуково-дослідницької, краєзнавчої роботи учнів.

Узагальнюючи матеріали такого аналізу, педагоги надають допомогу школярам у плануванні, розробці сценаріїв та безпосередньо практикують творчу діяльність учнів.

Успіх підготовки і проведення свят багато в чому залежить від участі в них батьків. Учителі прагнуть проводити разом з ними родинні свята і дати: вшанування новонародженої дитини і її батьків, бабусь, дідусів, день матері, день народження, день повноліття, день проведів до армії та ін. А форми залучення батьків до проведення свят можуть бути різними: епізодична допомога, спільний пошук матеріалів, відвідання музеїв, проведення екскурсій, експедицій, історичні розповіді, збирання і класифікація сімейних реліквій тощо.

Педагогічні колективи шкіл України нагромадили певний досвід підготовки і проведення календарно-обрядових свят, який потребує аналізу й узагальнення. Всі вони мають не лише просвітницький, а й

навчально-пізнавальний, емоційний, навчально-культурний, організаційно-педагогічний характер.

Отже, відроджуючи такі свята, школярі відчувають свою гордість та належність до свого народу, в яких виховується почуття любові до рідної землі, України, роду, народу.

Список використаних джерел

1. Лановик М.Б, Лановик З.Б. Українська усна народна творчість: Підручник – 3 – ки вид. – К. : Знання-треф., 2005. – 591 с.
2. Дитячий фольклор / вступ. ЦТ Г.В.Довжинок. – К. : Дніпро, 1986. – 304 с.
3. Воропай О. Звичай нашого народу. Етнографічний нарис: у 2 томах. – К. : Оберіг, 1991. – Т. 1. – 450 с.: Т. 2. – 455 с.
4. Календарно-обрядові пісні. – Київ, 1987. – 392 с.
5. Українські народні свята та звичаї. – К. : Т-во «Знання» України, 1993. – 112 с.

***Summary.** We consider you the traditional holiday, social and educational significance in the formation of national consciousness of students.*

***Keywords:** calendar ritual celebration, students, teachers, Ukrainian School.*

УДК 398 (075.8)

Белінська В.Б., студентка IV курсу

Науковий керівник: Чайка С.В.,

кандидат педагогічних наук, доцент

НАРОДНІ ІГРИ ЯК ОРИГІНАЛЬНИЙ ВИД ДИТЯЧОГО ФОЛЬКЛОРУ

***Анотація.** У статті розглядаються народні ігри як один з найдавніших і найгуманніших засобів виховання дитини.*

***Ключові слова:** дитячий фольклор, народні ігри, педагог.*

Народні ігри – один з найдавніших і найгуманніших засобів виховання дитини. Ось чому визначні педагоги, етнографи, діячі культури К.Ушинський, О.Пчілка, Л.Українка, П.Чубинський, М.Маркевич, С.Русова, В.Верховинець та інші вивчали і пропагували народні ігри як оригінальний вид дитячого фольклору. Константин Ушинський мріяв

про той час, коли теоретичне й практичне вивчення народних ігор стане одним із головних предметів для педагогів.

Ігри «Піжмурки», «Квач», «Огірочки», «Кривий танець», «Цурки-палки», «Ковалі», «Класи» розвивають у дітей спритність, швидкість, витривалість, координацію рухів, розумову кмітливість, а також тренують нервово-м'язову систему. Отож, якщо ігри відбуваються на свіжому повітрі, серед луків, левад, гаїв, то це має по-справжньому оздоровчий характер, сприяє розвитку естетичних смаків і викликає позитивні почуття. Краса навколишньої природи стимулює до створення мовних ігор, які стають першими духовними набутками дитини. Народні примовки, приказки, лічилки, мирилки, швидкомовки, пісеньки, що часто використовуються в рухливих іграх, як правило, поетичні, відповідають віковому розвитку дитини і посилені для повторень та засвоєння. Дидактичні лічилки розвивають у дитини артикуляцію, виразність мови, формують ставлення до навколишнього живого і неживого світу природи, до праці, дітей і дорослих. Знання, що отримують діти через народні ігри, зокрема веснянки, гаївки, руханки, гагілки тощо, спрямовані на те, щоб малюки поступово зрозуміли єдність між людиною і природою. До того ж, якщо дитина в процесі гри, змагання співає, складно промовляє чи ритмічно рухається, то її поведінка не буде агресивною та зверхною до однолітків.

Граючись, дитина набуває соціального досвіду поведінки, вивчає буття попередніх поколінь. Педагоги стверджують, що від того, як і в що дитина грається, залежить її поведінка і наступне виховання. Веселі ігри та забави з точністю передавалися з покоління в покоління, освячувалися в пам'яті людей і були спрямовані на відтворення знань, звичаїв, історичних досягнень, світопочувань, світосприймань, моралі. В іграх яскраво віддзеркалювалися естетичні витоки народного життя, побуту, праці, зокрема споконвічної хліборобської традиції та ремесел, уявлень про честь, гідність людини, її життєву місію.

У народній педагогіці визначено дві групи дитячих ігор. Перша – це спонтанні ігри. Завдяки цим самоорганізовувальним іграм діти пізнають, випробовують і вчаться розуміти увесь уклад родинного життя, себе і довкілля. Малюки часто в повсякденному житті вигадують ігри в пожежників, козаків, школу тощо, залучаючи до них інших дітей. Для цих ігор важливо створити доцільне середовище відповідно до сезону – придбати та виготовити іграшки, вдало розмістити обладнання для ігор під відкритим небом, для ігор з водою, піском, землею, а також гойдалки, каруселі, м'ячі, скакалки тощо. Першокласники залюбки гратимуться народними дидактичними іграшками, ляльками, музич-

ними інструментами – сопілками, свистунцями, вітрячками, кониками, візками тощо.

До другої групи можна умовно віднести ігри, спеціально видані для розваги та навчання. Вони допомагають вихованцям самостійно вибирати способи поведінки, будувати взаємини з партнерами в реальних життєвих ситуаціях, застерігають від помилок, дисциплінують. Формуючи в дітей уміння дотримуватися етичних норм поведінки в ході гри, важливо донести до їхньої свідомості таку думку: «все, чого бажаєте, щоб люди вам чинили, то те саме чиніть ви їм». Народні ігри «В калача», «М'яч сусідові», «Мовчун», «Зайчик» успішно використовуються для закладання підвалин виховання в дітей таких рис характеру, як доброта, терпеливість, чуйність, старанність, уважність, чемність.

Ці дві великі групи ігор і складають незабутню школу дитинства.

На початку ХХ століття, коли в Україні відбувалося становлення національної освіти на демократичних засадах, народні ігри набули широкого застосування в методиці навчання та виховання дітей. Так, Софія Русова радила малюкам бавитися в такі ігри: «Гарбуз», «Пастушка», «Зайчику, зайчику, ти мій братчику», «Коноплі», «Жук», «Церковці», «У ворона», «Лови», «У лиса», «Курочка», «В Панаса», «Перстеник», «Кіт і мишка», «Коза», «Пташка», «Воротар», «Льон», «Гагілка», «Вильце», «Господарство» тощо. Сучасні дослідники – М.Стельмах, В.Скуратівський, Г.Довженок, О.Кириченко, В.Лепа, О.Яницька та інші продовжують збирати цей безцінний скарб, щоб разом скласти ігруву азбуку дитинства.

Список використаних джерел

1. Лановик М.Б, Лановик З.Б Українська усна народна творчість: Підручник – 3-ки вид. – К. : Знання-треф, 2005. – 591 с.
2. Дитячий фольклор / вступ. ЦТ Г.В.Довжинок. – К. : Дніпро, 1986. – 304 с.
3. Закувала зозуленька: Антологія української народної поетичної творчості. – К., 1998. – с. 529-560
4. Український дитячий фольклор / Вступ. ст в. Г.Бойка. – К., 1962. – 247 с.

Summary. We consider the people's game as one of the oldest and most humane means of child rearing.

Keywords: children's folklore, folk games, and teacher.

Бобінська О.М., студентка III курсу

Науковий керівник: Прядко О.М.,

кандидат педагогічних наук, старший викладач

ЖИТТЄВИЙ ТА ТВОРЧИЙ ШЛЯХ КОМПОЗИТОРА, ПЕДАГОГА І ДИРИГЕНТА ІВАНА МАЙЧИКА

Анотація. У статті розкривається творчий та життєвий шлях відомого композитора, педагога і диригента Івана Майчика, розглядається внесок музиканта у розвиток вітчизняної музичної культури.

Ключові слова: мистецька педагогіка, педагог, диригент, вокально-хорова діяльність, музична культура.

Постановка проблеми. Українська музична культура минулого багата на яскраві творчі особистості. Особливе місце у ній посідає Іван Майчик, який у своїй творчості, вигрив непереврені форми виявлення у музиці художньої суті національної культури. Аналіз творчої діяльності І.Майчика здійснювали В.Барна, І.Гамкало, О.Майчик.

Вивчення творчого та педагогічного досвіду відомих діячів українського хорового мистецтва та мистецької педагогіки є **актуальним** на даному етапі розвитку освіти.

Метою статті є вивчення життєвого та творчого шляху відомого композитора, педагога та диригента І.Майчика (1927-2007).

Виклад основного матеріалу. 26 грудня 1927 року в селі Одрехова на Лемківщині, у самотньому, мальовничому карпатському краї, у родині сільського музики народився майбутній педагог-музикант, відомий диригент, композитор, етномузиколог, педагог, Заслужений діяч мистецтв України, автор понад чотирьохсот творів вокально-хорової музики Іван Майчик. Батько композитора вправно грав на трубі, флейті та контрабасі. Тому дитячі роки Івана проходили в оточенні, де постійно звучала музика. Коли йому було два роки, він натягував нитку на пруттик і імітуючи гру на скрипці і контрабасі, повторював мелодію тоненьким голосом. І.Майчик рано виявив свої музичні обдарування, вслухаючись в розмаїття тембрів, гармонію звучання, замріяно, з цікавістю і сумом поглядів на світ великими блакитними очима. Ця вроджена романтика заважала йому зосереджуватися на навчанні у школі. На щастя, його перша вчителька зауважила обдарування хлопця і зуміла знайти ключ до його чутливої натури, переконати, що справжній музикант також повинен добре вчитися [2].

У роки Великої Вітчизняної війни І.Майчик з сестрою Анною потрапив до Австрії, в село Крістайн за 160 км від Відня. Юнак весь вільний час присвячував пізнанню музичного світу Австрії. Під враженням від перебування в Австрії, Іван твердо вирішує стати професійним музикантом.

Повернувшись в Одрехову, юнак вступив у сільськогосподарську школу. Але у кінці лютого 1946 року його разом з односельцями було депортовано. Родина Майчиків, як і тисячі інших краян, з болем і жалем покидала рідну Одрехову і їхала в невідоме. Їх закинули в село Кокутківці, Зборівського району, що на Тернопільщині. Радянська влада спромоглася на мізерне відшкодування витрат населення. За ці гроші батько купив синові акордеон, про який він так мріяв з дитинства. У 1948 році І.Майчик отримав роботу акордеоніста в районному будинку культури в містечку Залізці. Наступного року він вступає на вечірній відділ музичної школи в Тернополі.

Після закінчення музичної школи на відмінно по класу акордеона, окрилений успіхом, І.Майчик поїхав до Львова і склавши успішно іспити, став студентом Львівського державного музичного училища. Закінчивши у 1956 році музичне училище з відзнакою, стає студентом Львівської консерваторії. Тут формувалися його особисті позиції. Він був обраний старостою курсу диригентського хорового факультету. Доценти М.Білінська, О.Гринецький, професори С.Людкевич, А.Кос-Анатольський були педагогами Майчика з поліфонії, читання партитур. Навчаючись на п'ятому курсі консерваторії, І.Майчик став редактором і звукорежисером музичної редакції Львівського обласного комітету з радіомовлення і телебачення.

У 1961 році Майчик закінчив з відзнакою Львівську консерваторію і 5 липня 1964 року його призначили художнім керівником та диригентом Заслуженої хорової капели «Трембіта». Це була для нього велика подія та відповідальність. Ця капела з великим успіхом гастролювала по Україні та за її межами і виконувала складний та різноманітний репертуар. Але Іван не був офіційно затверджений на цій посаді. Причиною став проукраїнський репертуар капели, погляди і позиція Майчика. Маестро залишив капелу. Через певний час він знайшов роботу далеко за межами Львова, на посаді керівника аматорського хору. За мізерні гонорари дописував до музичної редакції обласного радіо про видатних людей України, зокрема музикантів. Згодом його поновили на посаді музичного редактора. Крім музичних передач, молодий композитор заснував фонотеку, назвавши її «Унікальні записи». За велику творчу та науково-до-

слідницьку діяльність у 1998 році Іван Майчик став членом Спілки композиторів України.

І.Майчик займався активно композиторською діяльністю. Його творчий доробок містить: хорові твори на слова українських поетів, серед них «Гори мої, гори» (Б.Лепкий), «Пісня» (О.Олесь), «Думи мої» (Т.Шевченко); українські народні пісні, хорові обробки: «Мій край», «Веснянка»; українські народні пісні в обробці для голосу в супроводі фортепіано: «Зашуміли ліси», «Я тебе любила», «Козаче, козаче, я тобі не вірю»; романси; вокальні ансамблі; дитячі та шкільні пісні; твори для фортепіано [2].

Отже, композитор, диригент і педагог І.Майчик зробив значний внесок у розвиток сучасної музичної культури України.

Список використаних джерел

1. Гамкало І. Майчик Іван Іванович // Мистецтво України : Біографічний довідник / За редакцією А.В.Кудрицького. – К., 1997. – С. 387.
2. Майчик О. Моя пісня тобі і мій спів : [монографія] / Остап Іванович Майчик. – Львів : Видавець ПП Сорока Т.Б., 2008. – 130 с.

Summary. The creative and vital way of the known composer, teacher and conductor Ivan Maychuk opens up in the article, payment of teacher is examined in becoming of domestic artistic pedagogics.

Keywords: artistic pedagogics, teacher, conductor, vocally-choral activity.

УДК 37.036:784

Божумінська С.М., студентка III курсу
Науковий керівник: **Печенюк М.А.**,
кандидат педагогічних наук, професор

РОЛЬ КОЛИСКОВИХ ПІСЕНЬ У ВИХОВАННІ ДІТЕЙ

Анотація. У статті дається характеристика колискових пісень, розкриваються їх виховні можливості.

Ключові слова: колискова пісня, мати, Батьківщина, виховання, дитячий фольклор.

Коліскові пісні здавна привертала увагу фольклористів, композиторів, поетів, науковців. Вони зачаровують своєю ніжністю, безпосередністю, простотою і художньою досконалістю. У них – уся материн-

ська любов, світ добра і справедливості, який кожна мати і кожен народ прагнуть виплекати в юних душах.

Колискові пісні виражають безліч нюансів, почуттів, думок, переживань і мають широкий простір для їх імпровізації. Першою і найголовнішою турботою матері є сон дитини, її здоров'я, насущні потреби, безмірна материнська любов і ніжність. Над нею моляться мати, тихо, інтимно, як перед Богом. Це той найтонший ритм основної мелодії духовного світу неньки. Це найперші несвідомі чуття дитини до появи на світ Божий. Космічна вічна душа вливається у своє призначене зачаття, тобто в момент оживлення цієї краплі в матері живуть дві душі. Душа дитини, що зійшла із вселенського простору, пам'ятає себе і поступово переходить у генетично закодовану родом. Це особлива пам'ять, полум'я якої гріє мою душу і переливається в мою пісню.

Колисанка – це той етнічний мотив, що поступово входить у свідомість дитини і стає її здобутком на все життя. Думи й почуття матері, її роздуми про власну долю передаються крихітці – немовляті самою лише мелодією народжуваної колисанки. Новонародженим пісень майже не співають, а співають спочатку колисаночку без слів. Немовлятко присипляється від гойдання колиски та ритму мелодії, який мати варіює, аж доки не дістане бажаного поєднання із серденьком свого дитяти. Немає нічого складнішого за ритм – основу всякої мелодії, і немає нічого складнішого за голос простої людини. Колихаючи маля своє, матуся сягає таких тонких нюансів, що й не запишеш на нотному стані.

Славетна українська поетеса Леся Українка написала таку колісково пісню:

*Місяць ясененький,
Промінь тихесенький
Лине до нас.
Спи ж, мій малесенький,
Пізній бо час.*

Великі дороги в широкий світ завжди починаються від материнської коліскової пісні.

Коліски робили з дерева: калини, ясена, верби, щоб діти були дужими та співучими. Про це співається навіть у коліскових:

*Колісочка яворова, колісочка з горішка,
Нехай на ній колишеться маленька потішка.*

У народі існував звичай: колиску, коли виростала дитина, ніколи не викидали. Її берегли доти, доки жили люди в хаті. Біля коліски, плетеної з лози, творилася найбільша таємниця людського буття.

За рівнем художньої майстерності колискові стоять у світі високої поезії. Найперші мелодії Т.Г. Шевченка починалися від пісні матері:

*Мене там мати повивала,
І, повиваючи, співала,
Свою нудьгу переливала
В свою дитину...*

Немовля з раннього дитинства живиться поезією мови, мелодіями, виробленими мільйонами матерів – одна матуся підмітила поетичний образ, інша – прикрасила мов квітами, щebetанням пташок. Помічниками матері у розвитку уявлень дитини про світ стають вітер і дощ, трави і квіти, які допомагають їй виявляти материнську турботу.

Слова материнської пісні – жива артерія життя, ужиткова спадщина, поетичність, щирість та безпосередність якої становить основу естетичних смаків дитини. Недарма український народ вживає найніжніші слова щодо виховання – кохати, виконувати діточок. Пестливі форми мало не всієї лексики поетичних образів-побажань дозволяють припустити спільність колискової пісні із замовляннями:

*Ой, щоб спало, щастя мало,
Ой, щоб росло, не боліло,
На серденько не кволіло.
Добрій розум в головоньку,
А рісточки в кісточки,
Здоров'ячко у сердечко,
А в роточок говорушки,
А в ніженьки ходусеньки,
А в рученьки ладусеньки.*

Коліскові пісні чарують своєю простотою, безпосередністю, ніжністю. Головне призначення колискової – приспати дитя. Магічною силою володіє поетична абстракція химерних образів сну та Дрімоти. Вже понад 150 років ця пісня записується фольклористами в різних варіантах. Ось один із них:

*Ой ходить сон коло вікон,
А дрімота коло плота,
Питається сон дрімоти:
– Де будемо ночувати?
– Де хатинька тепленька,
– Де дитинька маленька.*

Сон та Дрімота благотодно діють на своєю присутністю на дитину, ділять між собою обов'язки.

*А ти будеш колисати,
А я буду присипляти,
Ти лежиши у ніжках
Я лежу в голівках. А-а-а!*

Поступово активну увагу дитини розвиває родинна та соціально-побутова тематика. Пісні, створені дорослими, завше спонукають дитину вислухати життєві потреби матері:

*Ой спи, дитя, колишу тя,
А чк заснеш, покину тя.
Покину тя над водою
Накрию тя лободою.
Тебе лишу – будеш спати,
Сама піду в поле жати. А-а-а!*

За рівнем художньої майстерності колискові стоять у світі високої поезії. Найперші мелодії Т.Шевченка починалися від пісні матері:

*Мене там мати повила,
І, повиваючи, співала,
Свою нудьгу переливала
В свою дитину...*

Слова материнської пісні – жива артерія життя, ужиткова спадщина, поетичність, щирість та безпосередність якої становить основу естетичних смаків дитини. Недарма український народ вживає найніжніші слова щодо виховання – кохати, виконувати діточок.

Наведені тексти колискових пісень – краплина у морі народної творчості, яка творить традиційне, звичаєве виховання наших дітей. Чи ж знають майбутні матері колискову пісню? Якщо не знають, то принаймні повинні приготувати для свого маляти не лише гарні вбрання, гаптовані та вишиті сорочки, а ще й вивчити для синочка чи донечки хоча б декілька десятків колисанок.

Список використаних джерел

1. Кропивницький В.І. Перші кроки у світ української народної пісні / В.І. Кропивницький. – Хмельницький : Поділля, 1998. – С. 4-23.
2. Скуратівський В. Берегиня / В. Скуратівський. – К. : Рад. письменник, 1988. – С. 22

***Summary.** Description of lullabies is given in the article, open up them educate possibilities.*

***Keywords:** lullaby, to have, Motherland, education, child's folklore.*

Бойко С.О., студент III курсу
Науковий керівник: Лабунець В.М.,
кандидат педагогічних наук, професор

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ СЛУХОВОЇ СФЕРИ УЧНІВ-ГІТАРИСТІВ ШКОЛИ МИСТЕЦТВ

***Анотація.** У статті окреслено оптимальні шляхи розвитку слухової сфери учнів-гітаристів спеціальних музичних закладів.*

***Ключові слова:** слухова сфера, інструментально-виконавське мистецтво, музично-творча діяльність, музична пам'ять.*

Музичне виховання в поєднанні з загально-естетичним сприяє всебічному розвитку підростаючого покоління, виховує в нього прагнення брати активну участь у створенні прекрасного в житті. Неможливо уявити собі естетично вихованої людини без музики, без її впливу на духовний світ у формуванні особистості.

На жаль, у гітарних класах музичних шкіл та шкіл мистецтв не завжди здійснюється контроль над музично-слуховим вихованням учнів. Разом з тим практика засвідчує, що недостатній розвиток внутрішнього слуху гальмує розвиток музичної пам'яті, в результаті чого моторна і зорова пам'ять превалює над слуховою.

Можливості розвитку слухових вмінь та навичок учня-гітариста до високого рівня залежить від багатьох умов. Як показав досвід експериментального навчання викладачам і теоретикам спеціальних музичних закладів необхідно пам'ятати що:

- 1) формування внутрішнього слуху учнів з його подальшим практичним втіленням в галузі загальномузичних предметів є основним завданням навчання;
- 2) взаємозв'язок спеціальних і теоретичних предметів має простежуватись з перших занять навчання в школі.

Основним матеріалом для розвитку внутрішнього слуху в класі гітари виступає інструктивний та конструктивний матеріал, що вивчається протягом навчального року, який включає:

- 1) добір за слухом і транспонування;
- 2) різноманітні вправи по виробленню відчуття тоніки;
- 3) усний диктант за інструментом;
- 4) вправи з розвитку гармонічного слуху;
- 5) творчу ініціативу і фантазію;
- 6) формування навиків самостійної роботи без інструмента.

Добір за слухом і транспонування. Це найбільш ефективний метод для розвитку активного внутрішнього слуху. Добір за слухом (особливо акомпанементу) розвиває гармонічний слух і музичну пам'ять, допомагає проявити ініціативу, фантазію, сприяє різноманітним пошукам за інструментом, що призводить в подальшому до розвитку навичок імпровізації.

Вправи з вироблення відчуття тоніки. В процесі навчання з даного виду діяльності потрібно спеціально працювати над формуванням в учнів відчуття тяжіння до тоніки (за інструментом і без нього – подумки). Доцільно рекомендувати такі вправи:

- 1) закінчення учнем незавершеного музичного прикладу, даного викладачем;
- 2) проспівування чи програвання учнем тоніки (вправи для початківців);
- 3) гра двоголосих прикладів або гами за слухом;
- 4) розв'язання інтервалу секунди (другий клас), верхній голос якої є домінантою тональності ;
- 5) транспонування пропонованого звороту в різні тональності, з метою розвитку відчуття тяжіння домінантсептакорда в тоніку.

Розвиток гармонічного слуху. Необхідною умовою розвитку гармонічного слуху виступає слухання і найпростіший аналіз різноманітної вокально-інструментальної музики [3, с. 21-22]. Для того, щоб учень краще сприймав акорди, як співзвуччя і швидше орієнтувався у доборі акомпанементу, йому корисно звикати до гри за слухом тризвуків двома руками, спочатку у тісному, а потім у широкому розташуванні.

Виховання навичок самостійної роботи без інструмента. В процесі занять музикою необхідно розвивати навички самостійної роботи учня без інструмента. Розвитку цієї навички слугує добір за слухом, транспонування, спів мелодії і, звичайно, вся робота над нотним текстом. Про роботу над музичним твором без нот і без інструмента говорив І.Гофман, вирізняючи три способи запам'ятовування. Він, зокрема вважав, що потрібно домогтися вміння визначити подумки кожен звук – спочатку по-горизонталі, а в подальшому і по-вертикалі [1, с. 63-64].

Гра за слухом. Під грою за слухом ми розуміємо виконання на інструменті музичного матеріалу, засвоєного і відтворюваного на основі музично-слухових уявлень без допомоги нотного запису. Виявити в учня наявність слухових уявлень, систематизувати їх, сприяти їх подальшому формуванню і розвитку, і наприкінці проводити постійно роботу з налагодження і укріплення в учня слухо-рухового взаємозв'яз-

ку – такі завдання викладача класу гітари. Від вирішення цих завдань залежить успішність даної форми музикування [2, с. 98].

Представлений вище методичний матеріал містить лише частину того, що можна використати викладачам для ефективного розвитку музично-творчих здібностей учнів-гітаристів. Спостерігати за станом внутрішнього слуху і надавати учневі посильну допомогу може кожен викладач. Для цього необхідне бажання і наполеглива праця.

Список використаних джерел

1. Гофман И. Фортепианная игра / И.Гофман. – М. : Музгиз, 1961. – 224 с.
2. Кашкадамова Н.Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах / Н.Б Кашкадамова. Навч. посіб. – Тернопіль : СМП «Астон», 1998. – 299 с.
3. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г.Нейгауз. – М. : Музгиз, 1961. – 319 с.

***Summary.** In the article outlined optimum ways of development of auditory sphere of students-pianists of the special musical establishments. Actuality of systematization and drawing on the complex of creative tasks lights up for activation of process of forming of performance trade of students of class of piano.*

***Keywords:** auditory sphere, instrumental-performance art, musically creative activity, musical memory.*

УДК 785 (477)

Брень І.В., студентка III курсу
Науковий керівник: Маринін І.Г.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ

***Анотація.** У статті розглядаються сучасні тенденції народно-оркестрового виконавства в Україні та їх особливості.*

***Ключові слова:** народно-оркестрове виконавство, інструментальний склад, музичний інструментарій.*

На сучасному етапі наукового дослідження народно-інструментальної культури в Україні науковці-мистецтвознавці намагаються все більше комплексно вивчити, описати і окреслити особливості, тенденції-

напрями розвитку ансамблево-оркестрового виконавства в історичному та сучасному аспектах.

Новим етапом наукового осмислення актуальних завдань сучасного народно-інструментального музичного мистецтва України є наукові праці Н.Брояко, В.Гуцала, М.Давидова, В.Дутчак, О.Льченка, Л.Кушлика, Ю.Лошкова, І.Мацієвського, Л.Повзун, В.Самітова, Т.Сідлецької, О.Трофимчука та ін. у яких узагальнено історичний досвід традиції ансамблево-оркестрового музикування, визначено роль та місце автентичному, аматорському та професійно-академічному мистецтву в сучасній музичній культурі.

Варто відзначити, що на сьогоднішній день в Україні побутують два типи оркестрів народних інструментів – струнно-смичковий і струнно-щипковий. Струнно-смичковий оркестр народних інструментів називають українським, прототипом його є традиційний ансамбль трістих музик. Основою струнно-щипкового народно-оркестрового колективу є кобзовий секстет. Обидва типи оркестрів мають великі художньо-виражальні можливості і є мистецьким надбанням національної музичної культури.

Одним з провідних професійних колективів є Національний академічний оркестр народних інструментів України. Його художній керівник і диригент – народний артист України, лауреат Національної премії України імені Т.Г.Шевченка Віктор Гуцал. У своїй практиці він залучає оригінальні високохудожні твори сучасних композиторів, органічно поєднує народну та академічну традицію, використовує в складі оркестру традиційний і професійний народний музичний інструментарій. Характерними ознаками колективу є довершеність інструментального складу, різнобарвність жанрово-стильової палітри репертуару, опора на національні традиції народного музикування, висока професійна майстерність виконавців.

Одне з важливих місць у сучасному академічному народно-оркестровому виконавстві посідає Академічний оркестр народної та популярної музики Національної радіокомпанії України, яким керує народний артист України С.Литвиненко. Диригент розширює репертуар шляхом використання в оркестрі творів сучасних українських композиторів, передусім, композицій, які характеризуються поєднанням інтонацій народного мелосу, фольклору із принципами розвитку симфонічної драматургії; формує своєрідний інструментальний склад; здійснює опору на народні традиції музикування.

Поряд із професійними оркестрами народних інструментів у народно-оркестровому виконавстві існують і навчальні оркестри. Це колек-

тиви, що функціонують при музичних академіях, університетах й академіях культури, музично-педагогічних факультетах, музичних училищах, коледжах культури тощо. Навчальні оркестри є творчими лабораторіями, де здійснюється експериментальна робота щодо формування інструментального складу, оновлення репертуару. Творчій діяльності таких колективів характерна орієнтація на збереження академічних традицій оркестрового жанру.

На сьогодні народно-оркестрові колективи мають усталений інструментальний склад, що відповідає всім вимогам оркестрового виконавства. До них входять оркестрові групи, що сформовані на основі споріднених чи відносно споріднених інструментів. Оркестри народних інструментів обох типів володіють великою кількістю споріднених і контрастних тембрів, що значно збагачують звучання колективів.

Сучасний етап розвитку народно-оркестрового виконавства характеризується удосконаленням народного музичного інструментарію. Так, відомий український бандурист і майстер Р.Гриньків у 1999 р. створив для власної концертної діяльності нову київсько-харківську бандуру, що значно розширило її виконавські можливості. Великий внесок у реконструкцію цього інструмента й у створення українського сучасного варіанту концертних цимбалів зробили Г.Агратіна, Д.Попічук, В.Руденко, П.Теуту, І.Дутчак. Музичний майстер Ю.Збандут активно удосконалює кобзу. У 2002 р. майстер створив кобзу з новою акустичною розробкою – системою замкненої ударної музичної хвилі, завдяки чому цей інструмент набув виразного сріблястого звучання. Згодом Ю.Збандут виготовив цілу сім'ю кобз (прима, альт, тенор, бас, контрабас).

Сучасний період розвитку народно-оркестрового виконавства також позначений жанрово-стильовою розмаїтістю репертуару. Основну його частину складають оригінальні твори для оркестру, перекладення (інструментовки) класичної музики, обробки (транскрипції) народних мелодій, сучасний авангард, твори для різних видів ансамблів тощо.

У творчості сучасних професійних оркестрів народних інструментів органічно поєднуються традиції народно-оркестрового виконавства другої половини ХХ ст. та новаторські тенденції, зумовлені творчістю сучасних композиторів: Ю.Алжнева, А.Гайденка, В.Зубицького, Я.Олексіва, В.Степура, В.Шумейка, Ю.Шевченка та ін., які пишуть для цих колективів. Однією з характерних ознак композиторської творчості є оновлення принципів втілення фольклорного

матеріалу. Твори композиторів характеризуються орієнтацією на давні жанри фольклору, втіленням національних засад на інтонаційно-образному рівні, яскравим виявленням тембрової специфіки народного оркестру, творчими спробами поєднати народну традицію з жанрами професійної музики. Здійснюються спроби синтезувати фольклорний мелос із музичною стилістикою джазу, естради, по-новому розкривають можливості солюючих інструментів: кобзи, сопілки, свирілі, ліри, цимбалів [4].

Таким чином, можна визначити провідні тенденції народно-оркестрового виконавства на сучасному етапі: використання удосконаленого народного музичного інструментарію; усталеність інструментального складу народно-оркестрових колективів; професійна підготовленість виконавців; оновлення та ускладнення репертуару оркестрів народних інструментів; поєднання народного мелосу з музично-стильовими особливостями професійної музики.

Сьогодні нагальною є потреба збереження й розвитку такого жанру, як народно-оркестрове виконавство. Адже збереження народних інструментальних та пісенних традицій, їх наукове дослідження, мають не стільки культурне, скільки загальнонаціональне значення.

Список використаних джерел

1. Гриньків Р. Конструкція бандури / Р.Гриньків // Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ-ХХІ ст. : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (23-28 бер. 2003 р.). – К., 2003. – С. 10.
2. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва : посібник / М.Давидов. – К. : НМАУ, 1998. – 224 с.
3. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підруч. для вищ. та серед. муз. навч. закл. / М.Давидов. – К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2005. – 420 с.
4. Сікорська І. Наче діамант у новій оправі / І.Сікорська // Культура і життя. – 1993. – №16-17. – 29 трав.

Summary. The article reviews the modern trends and features of national folk-orchestral performance in Ukraine.

Keywords: folk-orchestral performance, instrumental composition, musical instruments.

Брух Ю.І., студентка I курсу
Науковий керівник: Борисова Т.В.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ БОГОРОДИЦІ В МИСТЕЦТВІ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

***Анотація.** Статтю присвячено вивченню питань втілення образу Божої Матері в давньоруському іконописі. Визначаються спільні та відмінні ознаки у іконописі візантійської та давньоруської традиції.*

***Ключові слова:** Богородиця, Київська Русь, образотворче мистецтво, іконопис.*

Мистецтво Київської Русі є одним із найвизначніших явищ світової художньої культури. Мистецькі досягнення цієї доби виступили тим особливим підґрунтям, що визначило подальший розвиток української культури. Так, загальновідомим є те, що у 988 в Київській Русі було прийнято християнство, яке вплинуло на розвиток мистецтва. Разом з новою релігією з Візантії на Русь прийшло нове мистецтво: будівництво християнських храмів, монументальний живопис (фрески, мозаїки), іконопис тощо [2]. Київська Русь сприйняла традиції візантійського мистецтва, які були більш близькі давньоруській образотворчій практиці своїми зв'язками з реальною дійсністю. Необхідно уточнити, що новим у художній діяльності майстрів стало поєднання мозаїчних і фрескових зображень, що не практикувалося у Візантії. Мозаїки і фрески Софіївського собору в Києві належать до найвизначніших пам'яток українського і світового монументально-декоративного мистецтва. В розписах собору панує ідея милосердя, миру і подвижництва. Філософсько-догматичною основою розпису виступає уславлення Софії, премудрості християнського вчення. В українському мистецтві існує немало історичних пам'яток про минуле. Наприклад, Марія – Оранта (благаюча). Оранту вважали посередницею між Богом і людьми, заступницею роду людського. До основних рис давньоруського монументального стилю належать такі: розмірений ритмічний рух постатей, площинне трактування форм, підкреслена лінійність, суцільне золоте тло, лаконізм колориту, присадкуваті пропорції людських постатей тощо.

На Русі поряд з монументальним живописом розвивається іконопис – вид культового станкового живопису. Зберігаючи традиції візантійської іконографії, Київська Русь все ж таки незабаром виробила свій

стиль, свою версію загально домінуючої візантійської традиції. Тут переважає дещо лагідніша інтерпретація лиць, світліший, легкий колорит та майстерне накладання золота на тло ікон, ареоли та прикраси риз, особливо Богородиці [1]. Ця техніка називається асист, коли делікатні прошарки золота накладаються на ризи.

Велику увагу звертали на поступове накладання прозорих шарів, кольорів та їх делікатне злиття – техніка «плаву». При цьому не відкидалися рішучі лінії традиційних композицій. Найславніший іконограф доби Київської Русі – Алімпій, монах Києво-Печерської Лаври, який творив наприкінці XI- на початку XII століття. Йому приписують авторство розпису найбільшої частини собору Успіня Богородиці в Печерській Лаврі. Одна з найперших церков у Києві – Десятинна, побудована ще при князі Володимирі, була побудована на честь Богородиці. Образ Богородиці займає особливе місце в православній духовності. Яскравим виразом любові та вшанування Богоматері на Русі стала розвинута іконографія Богородиці. Візантійське мистецтво знає немало чудових образів Богородиці, зображених в іконах. Одна з них, отримавши згодом назву «Володимирська», прибула на Русь і там стала еталоном іконопису. Ікона була привезена на початку XII століття в Київ із Константинополя. Назву «Володимирська» вона отримала на Русі. Зовнішній вигляд Богородиці, окрім давніх зображень, відомий по опису давніх істориків. Богородиця традиційно зображена в певному вбранні: пурпурний мафорій (покривало для одруженої жінки, яка закриває голову і плечі), і туніці (довга «сукня») синього кольору. Мафорій прикрашають три зірки – на голові та плечах [3].

Ікона Богородиці покликана розкрити всю богородичну догматику християнства. Основні типи зображення Богородиці на Русі зводяться до трьох – Оранта, Еліуса, Одігітрія.

Оранта – (від латинського *orans* – той, що молиться) – один з основних типів зображення Богоматері, представляє її з піднятими і розкинутими в боки руками, розкритими долонями назовні, тобто в традиційному жесті заступницької молитви. Подібна молитовна поза відома з біблійських часів. Серед усіх іконографічних зображень Богородиці Оранта відрізняється величністю та монументальністю. Її поза, відповідно, статична, композиція симетрична, що відповідає замислам стінних розписів та мозаїк. Слід зауважити, що в іконописі самостійне зображення Богородиці Оранти без Дитини виконуються вкрай рідко, цей образ входить до складу композицій, наприклад в іконографії свята Вознесіння або Покрови. У візантійському та давньоруському цер-

ковному мистецтві був популярний образ Богородиці Оранти з Дитинкою, де зазвичай маленький Христос зображується в круглому медальйоні, або ледь помітно на рівні грудей Матері.

Еліуса – (від грецького милування, співчуття). Богородиця зображена з маленьким Сином – Христом, який сидить у неї на руках і ніжно пригортається щочою до її щоки. На іконах Богородиці Еліуси між Марією і Богом Сином немає відстані – їх любов безмежна. Саме до цього типу відноситься «Володимирська» ікона Богородиці. Також до цього типу можна віднести наступні ікони Матері Божої: Донська, Феодорівська, Ярославська, Почаївська, Жировицька, Гребневська, Дехтярівська ікона та інші.

Одигітрія – (з грецького: та, що вказує шлях). Один із найпоширеніших типів зображення Богоматері з Дитиною: Ісус Христос сидить на руках Богородиці, правою рукою він благословляє, а лівою тримає звиток, інколи книгу, що відповідає іконографічному типу Христа Вседержителя. Як правило, Богородиця представлена в поясному зображенні, але відомі і скорочені зображення – по плечі (Казанська) або зображення в повний ріст. З догматичної точки зору основним змістом цього образу є поява на світ Небесного Царя і Судді і поклоніння Святому Дитяті. До цього типу відносяться такі відомі ікони, як: Тихвинська, Смоленська, Казанська, Іверська, Пименовська, Троєручиця, Страсна, Споручниця грішних та інші.

До найбільш вшанованих ікон Богородиці на Русі можна віднести декілька сотень, але існують і найбільш популярні – це: Казанська, Ярославська (Печерська), Феодорівська.

Казанська ікона Богородиці – одна з найбільш вшанованих ікон, сьогодні вона являється однією із самостійних іконографічних типів богородичних ікон. В плані іконографії Казанську ікону прийнято відносити до варіанту Одигітрії.

Ярославська (Печерська) ікона Божої Матері – православна ікона, причислена до чудотворних образів Богородиці. В нинішній час вона, на жаль, безслідно зникла.

Феодорівська ікона Божої Матері – названа в православ'ї чудотворною іконою. Феодорівська ікона відноситься до іконографічного типу Елеуса. Її загальна іконографія дуже близька до Володимирської ікони Божої Матері. Відмінністю Феодорівської ікони від Володимирської є оголена до коліна ліва ніжка Ісуса Христа. Загальна збереженість ікони на сьогоднішній день є низькою, вона неодноразово поновлялася і оригінальний живопис ликів Богородиці та Ісуса Христа помітно потертий.

Образ Богородиці в мистецтві Київської Русі займає особливе місце. З найперших часів прийняття християнства на Русі любов і хвала Богоматері глибоко ввійшли в душу народу, саме Київська Русь поклала початок вшануванню образу Богородиці. Їй до сьогодні до образу Богородиці з шануванням ставляться християни в усьому світі, а особливо у нас на Батьківщині, де Матір Божа вважається заступницею українського народу, а свято Святої Покрови (покровительки нашого славетного козацтва) є одним із найвизначніших церковних свят для кожного українця.

Список використаних джерел

1. Історія української культури / За ред. Андрійченка В.С. – К., 2000.
2. Українська та зарубіжна культура. Посібник / За ред. Козири І. – К., 2001.
3. http://www.obraz.org.ua/Ukr_ikona.htm

Summary. This article is devoted to the study of personification of the Mother of God in the Old iconography. Defines common and distinctive features in Byzantine iconography and ancient traditions.

Keywords: the Mother of God, Kievan Rus, art, iconography.

УДК 745.54

Бугерчук У.М., студентка II курсу
Науковий керівник: Шульц Н.А., асистент

КВІЛІНГ ЯК РІЗНОВИД ПАПЕРОВОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Стаття висвітлює особливості різновиду паперового мистецтва – квілінгу та його технологічні особливості.

Ключові слова: папір, мистецтво, квілінг, колір.

Про паперове мистецтво в останній час говориться багато і часто. Але, проте, до цієї теми хочеться повернутися ще раз, оскільки повноцінно вона доки не розкрита.

Мета статті – проаналізувати різновид паперового мистецтва – квілінг, технологію його створення та можливості використання.

Папір (ймовірно від італ. *bambagia*, або тат. бумуг – бавовна) – матеріал у вигляді листа, малювання, упаковки, що отримується з целюлози: з рослин, а також з сировини (ганчір'я і макулатури).

Китайські літописи повідомляють, що папір був винайдений в 105 році н.е. Цай Лунем. Проте в 1957 році в печері Баоця північної провінції Китаю Шаньсі виявлена гробниця, де були знайдені обривки листів паперу. Папір досліджували і встановили, що він був виготовлений в II столітті до нашої ери [5].

Папір в Китаї робили з прядива, а ще раніше з шовку, який виготовляли з бракованих коконів шовкопряда.

На початку VII століття спосіб виготовлення паперу стає відомим в Кореї і Японії. А ще через 150 років, через військовополонених потрапляє до арабів [6].

У VI-VIII століттях виробництво паперу здійснювалося в Середній Азії, Кореї, Японії і інших країнах Азії. У XI-XII століттях папір з'явився в Європі, де незабаром замінив тваринний пергамент. З XV-XVI століть, у зв'язку з введенням книгодрукування, виробництво паперу швидко зростає. Папір виготовлявся вельми примітивно – ручним помелом маси, дерев'яними молотками в ступі і вичерпанням її формами з сітчастим дном [4, с. 11].

Для приготування паперу потрібні рослинні речовини, що володіють досить довгим волокном, які, змішуючись з водою, дадуть однорідну, пластичну, паперову масу.

В кінці XIV- початок XV ст. в Європі виникло мистецтво крученого паперу. На англійській мові мистецтво крученого паперу називається «*quilling*» – від слова *quill* – пташине перо. Квілінг – це можливість побачити незвичайні можливості звичайного паперу.

В середньовічній Європі монахині створювали витончені медальйони, закручуючи на кінці пташиного пера смужки паперу з позолоченими краями. З близької відстані ці мініатюрні паперові шедеври створювали повну ілюзію того, що вони виготовлені з тоненьких золотих смужок.

На жаль, папір недовговічний матеріал і мало що збереглося від середньовічних шедеврів. Однак ця древня техніка збереглася і до наших днів, і навіть є популярною в багатьох країнах [3, с. 9].

Техніка крученого паперу швидко поширилася в Європі, але, тому, що папір, особливо кольоровий і високої якості, був дуже дорогим матеріалом, паперова пластика стала мистецтвом для багатих дам.

В наші дні техніка крученого паперу широко відома і популярна як хобі в країнах Західної Європи, особливо в Англії та Германії. Але, найпопулярнішим це мистецтво стало тоді, коли воно «перейшло» на Схід. І багаті традиції витонченої графіки та пластики, виготовлення паперу та роботи з ним дали мистецтву паперової пластики нове життя.

В Південній Кореї існує ціла Асоціація любителів паперової пластики, що об'єднує послідовників самих різних напрямків паперової творчості.

В XV столітті це рахувалося мистецтвом. В XIX – дамською розвагою. Більшу частину XX століття воно було забуто. І тільки в кінці минулого століття квілінг відвойовує собі минуле визнання, перетворюючись на повноцінне мистецтво [1, с. 18].

Слід зауважити, що корейська школа квілінга дещо відмінна від європейської. Європейські роботи, як правило, складаються з невеликої кількості деталей, вони лаконічні, нагадують мозаїку, прикрашають листівки та рамочки. А східні майстри створюють твори, що нагадують вироби ювелірного мистецтва.

З паперових спіралей створюють квіти та візерунки, які потім використовують зазвичай для прикраси листівок, альбомів, подарункових упаковок, рамок для фотографій. Мистецтво прийшло в Росію з Кореї. Як хобі також популярно в Німеччині, Англії та Америці. Квілінг ще називають «паперовою філігранню». Це простий і дуже красивий вид рукоділля, що не вимагає великих витрат. Вироби з паперових стрічок можна використовувати також як настінні прикраси або навіть біжутерію [2, с. 27].

У Європі для скручування смужок використовують пластмасовий або металевий стрижень з прорізом на кінці. Деякі і самі роблять подібний інструмент, наприклад, з стержня для кулькової ручки. В цьому випадку при скручуванні виходить деталь із занадто великим і нерівним отвором в центрі, але дітям можна запропонувати і такий варіант.

Майстри східної школи вважають за краще виконувати закручування за допомогою тонкого шила, при цьому кінчик папери прослизає. Подобу його можна змайструвати з товстої голки і пробки. Діти також можуть накручувати папір на зубочистку.

Спеціальні смужки для квілінгу можуть бути самих різних кольорів і відтінків: білі, чорні, кольорові, блискучі, перламутрові, з поступово змінюються по довжині кольором, з подвійним тонуванням (одна сторона світліше, ніж інша) [3, с. 14].

Інструментами для квілінгу можуть бути спеціальні пристосування з дерев'яною, пластиковою чи металевою ручкою і з тонкою «вилочкою» на кінці. В таку «вилочку» зручно вставляти смужку паперу і поступово її закручувати в рулончик, повертаючи ручку. Окрім «вилочок» для квілінгу використовують шило з тонким жалом, в цьому випадку після скручування паперового елемента практично не залишається центральний отвір, що цінується при створенні мініатюрних кві-

лінг робіт. До інструментів для квілінгу відносять також: лінійки з колами для створення однакових елементів, машинки для нарізки паперової бахромки, машинки для гофрування паперу, машинки для нарізування смужок з аркуша паперу.

Універсальність паперу важко переоцінити. Папір знаходить застосування майже у всіх областях діяльності людини. Саме папір – дуже виразний та піддатливий матеріал. З нього можна створити цілий світ. В нашій країні найбільш відомою паперовою творчістю є оригамі, проте це лише один з напрямків серед народних паперових мистецтв, але дуже цікавим видом роботи з папером виявився квілінг, який стрімко розвивається і в наш час.

Список використаних джерел

1. Юртакова А.Е. Квілінг. Напівоб'ємні композиції / А.Е.Юртакова, Л.В.Юртакова – Донецьк : «Видавництво СКІФ», 2011. – 38 с.
2. Юртакова А.Е. Квілінг. Об'ємні фігурки / А.Е.Юртакова, Л.В.Юртакова. – Донецьк : «Видавництво СКІФ», 2012. – 34 с.
3. Зайцева А. Квиллинг. Новые идеи для творчества / А.Зайцева – Москва : «ЭКСМО», 2010. – 54 с.
4. Макарова Н. Секреты бумажного листа / Н.Макарова. – Москва : «Мозаика-Синтез», 2008. – 76 с.
5. quillingshop.ru – Квілінг
6. <http://planetashkol.ru> – Чудеса квілінга

***Summary.** The article lights up the features of variety of paper art-quilling him technological features.*

***Keywords:** paper, art, quilling, color.*

УДК 78.071.2

Вістовська Н.І., студентка II курсу
Науковий керівник: **Карпенко Т.П.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АВТОРСЬКОГО ТЕКСТУ МУЗИКАНТОМ-ВИКОНАВЦЕМ

***Анотація.** У статті характеризується взаємозв'язок авторського тексту і музикантів-виконавців. Дається стисла характеристика виконавства XVII-XVIII ст., а також, музично-концертне життя XIX-XXст.*

Ключові слова: авторський текст, музикант-виконавець, творчість, історія виконавства, мистецтво імпровізації, самовираження, клавір.

З того часу як з'явився записаний в певній системі нотації музичний твір, творчі взаємовідносини носіїв музики – композиторів і виконавців – знаходились в процесі постійного видозмінення. Композитор і виконавець – співдружність, в якій ні одна із сторін не може існувати без другої і в якій, одночасно, кожна володіє власними об'єктивними творчими інтересами. В цій співдружності борються дві тенденції – прагнення до злиття з прагненням до самовираження і самоствердження, без чого неможлива ніяка творчість. Двобічність такого процесу несе в собі протиріччя, подолання яких складає зміст як історії виконавства, так і самого виконавського мистецтва.

В період творчості Куперена, Баха, Скарлатті, Гайдна і Моцарта ставлення виконавця музики до написаного тексту мало багато рис співтворства. Виконавці вносили в текст зміни самої різної властивості від незначної різниці в мелізматичі до варіювання нотного тексту. Змінам підлягала регістровка, темброве забарвлення, динаміка, темп і т.п. Все це було пов'язане з мистецтвом імпровізації, яким тоді володіла більша кількість музикантів. Також треба додати, що музика XVIII ст. дозволяла можливості різного емоційного наповнення і поняття «клавір» мало багато значень і включало в себе цілий ряд інструментів від співучих, але малозвучних клавикордів до блискучих клавесинів і міцних органів. Може саме в цьому криється одна з причин відсутності редакційних подробиць у творах того періоду – від майже «голих» нот Баха до скупих ремарок у інших авторів. Виконавство XVII-XVIII ст. можна охарактеризувати як імпровізаційне не тільки по відношенню до емоційної, тембрової, динамічної сторін твору, але і по відношенню до деяких частин звуковисотної основи тексту.

Імпровізаційний стиль виконавства був характерний і для перших поколінь виконавців XIX ст. Виконуючи твори композиторів того часу, вони дозволяли собі все – антихудожнє перекручення твору, повне виконавське свавілля. Це був час паризького «блискучого» стилю, епоха віртуозів, яких Ференц Ліст називав «братією рояльних акробатів».

У 40-х роках XIX ст. творча діяльність Мендельсона, Шумана, Шопена, Ліста, Бкерліоза, їх учнів і послідовників зробили свою справу – у виконавстві поступово утверджувався новий напрям. Настав час розквіту романтичного виконавського стилю. Якщо піаністів паризького

«блискучого» стилю об'єднувало устремління до зовнішнього технічного і звукового ефекту, то для представників романтичного напрямку головним було виявлення у відповідності до панівної естетики, безпосереднього почуття. Найкращим об'єктом для пробудження і виявлення власного музичного почуття, були геніальні творіння знаних композиторів. Хоча у виконавстві і стали виявлятися основні обриси твору і стиль автора, вільностей було достатньо. У виданнях тої епохи дбайливого ставлення до авторського тексту виявити не вдається. Замінювались і змішувались метрономічні і динамічні позначення, знаки ритмічного нюансування, перимішувались авторські і редакторські ліги. В недоліках редакцій відбиваються і недоліки самого виконавства XIX ст. Аналізуючи цей період, Едвін Фішер свідчить, що «в області інтерпретації... ми зібрали те, що посіяли романтики Р.Шуман, Ф.Ліст, – красу, розкутість, але в той же час надлишок почуттів і сподоби в педалізації і встановленні темпу».

Переглядаючи історію, не можна не звернути увагу на значення діяльності ще однієї гілки піанізму XIX ст., яка зіграла свою роль для сучасного вирішення питання «композитор-виконавець». На початку вона висунула дуже великих артистів – Клару Шуман, Мошелеса, Бюлова, в їх мистецтві проявлявся набагато більший інтерес до ліплення деталей, до музичної конструкції. Але пізніше, цей напрям, під довготривалим керівництвом Карла Рейнеке, набув усі негативні риси академізму. Виник сухий, педантичний, ремісничий стиль гри, який починаючи з 50-х років існував протягом декількох десятиріч. На відміну від романтиків, які дивились на твір, як би здаля, з висоти своїх фантазій, тут текст розглядався «знизу, через мікроскоп». Намагаючись урятувати твір і авторів від романтичних перебільшень, академізм цієї школи перетворив виконавство в школярське безжиттєве ремісництво. Музичне виконавство XIX ст. в цілому відносилось до авторського тексту з великою свободою. Всі артисти XIX ст., починаючи від Ференца Ліста, Антона Рубінштейна і закінчуючи виконавцями значно меншого масштабу, дозволяли собі вносити в текст власні інтерпретаційні, а іноді звуковисотні і формоутворюючі зміни.

На межі XIX і XX століть і в перші десятиріччя XX ст. в культурі ставлення виконавців до авторського тексту відбувалося нове якісне зрушення. Композитори почали боротися за більш докладне і старанне редагування своїх творів. Першим це став робити ще в XIX ст. Клод Дебюссі. Його послідовниками були Равель, Стравінський, Метнер і інші композитори. Одним із найбільш прогресивних загонів всесвітнього виконавського мистецтва в цей період став росій-

ський піанізм. В Росії, раніше ніж будь-де, зрозуміли необхідність уважного вивчення авторського тексту в поєднанні з творчим ставленням до нього. Не втративши догм оцінного почуття свободи самовираження, піаністи почали значно глибше осягати сутність твору і стиль його творця. Таким чином, проблема ставлення музиканта-виконавця до авторського тексту в 20-40-ві роки здавалась, в бумовому Союзі, назавжди вирішеною як в теорії виконавства, так і в концертній практиці.

Починаючи з 50-х років виявилось, що в музично-концертному житті країни міцно заснувався високопрофесійний, але академічний виконавський стиль. Класичні твори почали кочувати з концерта в концерт в незмінному вигляді. Потаємний зміст твору стає ніби задалегідь відомим виконавцю, на долю якого залишається лише досягнення найкращої технічної форми. Такий сталий традиціоналізм музичного виконавства був пов'язаний з соціальними і економічними особливостями того періоду. Порушувати традицію і признаватися, що ти не погоджуєшся з деякими суб'єктивними недосконалостями авторського тексту було неприйнятно і, навіть, небезпечно. І лише починаючи з другої половини 60-х років, стали відчуватися нові віяння, поступово поширювала свій вплив нова парадигма. Надокучливий виконавський академізм в 70-ті роки зрушив з мертвої лінії як виконавство, так і теоретичну думку. Стали з'являтися праці, які по-новому ставили питання про роль виконавця, про його права і обов'язки.

Отже, знані артисти різних поколінь – А.Рубінштейн, Ф.Бузоні, П.Казальс та інші – в своїй виконавській діяльності і в теорії проклали дорогу сучасному вирішенню проблеми взаємозв'язку між авторським текстом і музикантом-виконавцем. Виходячи з глибокого знання своєї виконавської діяльності, незалежно один від одного, в різній літературній формі, сформулювали цю проблему так: об'єкт, тобто твір, підлягає всебічному дослідженню, осягненню, в процесі якого кожен артист знаходить свою інтерпретацію. Там, де вивчення тексту не обмежується формальним виконанням, озвучуванням, а поєднується з емоційним, особистісним його втіленням – настає піднесення виконавського мистецтва.

Список використаних джерел

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 1-2. – М., 1988.
2. Кан А. Радости и печали. Размышление Пабло Казальса, поведение им Альберту Кану. – М., 1977.

3. Мильштейн Я. Всеволод Буюкли. – В кн.: Музыкальное исполнительство. Вып. 7. – М., 1962.
4. Рубинштейн А. Статьи, книги, докладные записки, речи. – М., 1983.
5. Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховина. – В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 8. – М., 1977.

Summary. In this article is characterized by an inconnection author text and musicians-performers. The compressed description is given to the performance XVII-XVIII item, and also, musically-concert life XIX-XX item.

Keywords: author text, musician-performer, creation, history of performance, art of improvisation, self-expression, clavier.

УДК 37.036:784

Вознюк О.М., студент IV курсу
Науковий керівник: Печенюк М.А.,
кандидат педагогічних наук, професор

УКРАЇНЬСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ ЯК ЗАСІБ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ УЧНІВ

Анотація. У статті розкривається важливість пісенного фольклору у педагогічній роботі вчителя, його вплив на естетичне виховання учнів.

Ключові слова: пісенний фольклор, школа, учні, естетичне виховання.

Актуальність проблеми визначають докорінні перетворення в освітній та культурній сферах життєдіяльності суспільства, які висувують на передній план вирішення завдань розвитку художньо-творчих здібностей учнівської молоді, їх здатності до сприймання, розуміння і творення художніх образів, потреби в духовному самовираженні. Проблема естетичного виховання була і є предметом вивчення представниками різних наук. Теоретично обґрунтували у свій час вплив мистецтва на виховання людини представники філософської думки Платон, Арістотель [1, с. 11-43]. Стародавні філософи стверджували: «Немає нічого в розумі, чого спершу не було б у почуттях» [1, с. 65]. Дитина, пізнаючи світ, бачить його в яскравих образах, гармонії звуків і фарб. Великого значення вихованню дітей через сприймання музики надавав український педагог В.Сухомлинський. Він вважав музику основою

духовного формування особистості дитини: «Культура виховного процесу в школі багато в чому визначається тим, наскільки насичене шкільне життя духом музики» [3, с. 171]. На думку О.Сухомлинського, саме музика є «найчудодійнішим» засобом залучення до добра, краси, людяності. Естетико-філософські узагальнення щодо виховання молоді засобами музичного мистецтва зроблено у працях істориків і філософів М.Аркаса, М.Грушевського, І.Огієнка, Г.Сковороди. У своїх працях вони наголошували на тому, що безпосереднє прилучення до народної музики активізує можливості особистості у здобутті знань, збагачує емоції, почуття.

Загальновідомо, що початковий вплив на розвиток дитини має підсвідомо отримана інформація, яка надходить через різні джерела, як правило, відображає орієнтири соціального оточення й національні традиції. Ця інформація специфічно сприймається кожною дитиною і починає формувати її досвід. У народній педагогіці цей процес продовжується посиленою участю дітей у календарних святах (що має виховне значення і пов'язується з практичною діяльністю). Основними на цих етапах роботи є дитячий фольклор з його багатими поліжанровими і поліфункціональними особливостями. Тут – широке використання гри (як основної форми духовної діяльності дитини), ігрового дійства (що лежить в основі народно-календарної обрядовості) сприяє розвитку творчих здібностей дітей, дає змогу імпровізувати. Відчуття необхідності творчого переосмислення робить дітей співучасниками творення певної частини фольклору.

Фольклор (з *англ. folk – народ, lore – наука*) – народна мудрість, усна народна творчість [2, с. 197]. У фольклорному багатстві українського народу відобразилися біль та радість минулого, думи про щасливе майбутнє, уявлення про добро та зло, віру та честь. Фольклор – найбільше духовне багатство народу, скарбниця традицій, звичаїв, притаманних йому. Він є вираженням душі народу, його баченням навколишнього світу, відображенням подій, що відбувалися упродовж віків. Пісенна творчість українського народу багата на *жанри*: пісні, балади, думи, хороводи, а також малі форми – небилиці, лічилки, колісанки, заклички, приспівки, забавлянки, яким притаманні метр, ритм, темп, інтонація, що пов'язує їх із музикою. Звідси, *музичний фольклор* – це народна музично-поетична творчість, частина набутку народної спадщини минулого, власне музично-поетичний фольклор, найперше – вокальна (пісенна), інструментальна, вокально-інструментальна й музично-танцювальна творчість народу. У музичному фольклорі виражені етичний й естетичний ідеали народу, найважливіші принципи народної педагогіки.

На жаль, у школі основна увага приділяється розвитку розумових здібностей і пам'яті дітей, придбанню теоретичних та практичних умінь і навичок. Формування пізнавальної активності засобами пісенного фольклору часто відсувається на другий план. Багато вчителів недооцінюють той факт, що нерозвиток почуттів, насамперед естетичних, обертається нерозвитком інтелекту й свідомості в цілому. *Дитячий музичний фольклор* – найцікавіший, найдоступніший багатофункціональний матеріал для виховання дітей шкільного віку, суть якого полягає в наданні дитині перших відомостей про оточуюче середовище, передачі суспільних моральних цінностей і культури свого народу через прості форми фольклорного матеріалу. За своєю природою дитячий фольклор скерований на вдосконалення потреб дитини у спілкуванні з батьками, ровесниками, іншими людьми, на саморозвиток та виховання, набуття практичного життєвого досвіду особистості. Дитячий музичний фольклор охоплює такі фольклорні жанри як утішки, пестушки, забавлянки, коліскові, народні пісні, жарти, танці, пісні-казки. Пісні з казок, небилиці заклички, примовки, дражнилки, мирилки, лічилки, звуконаслідування, колядки, віншування, щедрівки. Веснянки та гаївки, пастуші пісні, скоромовки, загадки, дитячі музичні ігри та вставки до ігор. Особливу роль у мотивації учіння школярів відіграє такий внутрішній мотив, як пізнавальний інтерес. Наявність інтересу є однією з головних умов ефективності навчання і свідченням його правильної організації. Відсутність інтересу в учнів – показник серйозних недоліків в організації навчання.

Загальновідомо, що дитячі музичні ігри – це невеликі поетичні твори, в основу яких покладено розкриття життєвих ситуацій засобами рухових елементів. Народні дитячі музичні ігри зародилися дуже давно. Значна їх частина перейнята з обрядового фольклору дорослих. Тому й оспівуються в багатьох народних піснях теми чесності, доброти, трудолюбивості, здоров'я, розуму тощо. Ігрові наспіви ілюструють дії дорослих, дають найбільш повний вихід емоційної енергії дітей, їхньому темпераменту.

Зауважимо, що найдавнішими є хороводні ігри як основний компонент календарних обрядів, у яких поєднані дії, рухи та діалоги. Головними персонажами в них виступають птахи та звірі. Серед традиційних народних дитячих ігор особливо багато рухових, у яких драматизація поєднується зі змаганнями – бігання навздогін, наввипередки, пошуком, прориванням кола чи «ланцюга», що характерно для веснянок, гаївок, русальних ігор-пісень.

Зазначимо, що всі українські дитячі музичні ігри є педагогічними. Вони виводять учасників гри на активне спілкування, вчинки, взаємодію, що впливає на підвищення й розвиток рівня свідомості дітей, набуття ними знань та на вияв творчості у музичній діяльності. Яскравість, емоційність навчального матеріалу, схвильованість самого вчителя суттєвим чином впливають на ставлення учнів до навчання. Емоційний вплив – один із потужних шляхів стимулювання пізнавального інтересу. Краса, образність, емоційна напруженість викладу навчального матеріалу передаються школярам, хвилюють їх.

Таким чином, мета естетичного виховання засобами пісенного фольклору – гармонійна особистість, всебічно розвинена людина – освічена, прогресивна, високоморальна, що володіє вмінням трудитися, бажанням діяти, що розуміє красу життя і красу народного музичного мистецтва. Ця мета також відбиває й особливість естетичного виховання, як частини всього педагогічного процесу.

Список використаних джерел

1. Антична музична естетика. / Вступ. Очерк и собр. текстов проф. А.Ф.Лосева. – М. : 1960. – С. 11-43, С. 43.
2. Артеменко М.М. Природа і естетичне виховання учнів : Навч.-методич. посіб. // М.М. Артеменко. – К. : Рад. школа, 1984. – 80 с.
3. Сухомлинский В.А. Музыка / В.А.Сухомлинский. – К. : Рад. школа, 1977. Вибрані тв. в 6 т. – Т. 3. – С.553-557.

***Summary.** The article reveals the importance of folk song in the pedagogical work of a teacher's influence on the aesthetic education of students.*

***Keywords:** folk songs, school pupils and aesthetic education.*

УДК 373.3.016:78

Вознюк Р.О., студент IV курсу

Науковий керівник: Яропуд З.П.,

кандидат педагогічних наук, професор

ОСОБЛИВОСТІ ПРОВЕДЕННЯ УРОКІВ МУЗИКИ З УЧНЯМИ СЕРЕДНІХ КЛАСІВ

***Анотація.** У статті розглядаються питання пов'язані з активізацією проведення уроків музики у середніх класах, їх особливості.*

***Ключові слова:** вокально-хорові навички, інтерес, смаки, потреби, інтерпретація.*

Метою загальної музичної освіти в школі є особистісний розвиток учня і забезпечення його емоційно-естетичного досвіду під час сприймання та інтерпретації творів музичного мистецтва і музично-практичної діяльності, а також формування ціннісних орієнтацій, потреби в творчій самореалізації та духовно-естетичному самовдосконаленні.

Тенденція в сучасній педагогіці – активізувати процес музично-естетичного виховання через творчість школяра обумовлена об'єктивними чинниками: високою роллю творчості в пізнанні миру; необхідністю всебічного розвитку особи; природною активністю дитини, що вимагає творчої діяльності, близької і добре знайомої їй з дитинства.

Загальна мета конкретизується в основних завданнях, які спрямовані на формування освітніх компетенцій школярів. Серед них: формування культури почуттів, збагачення емоційно-естетичного досвіду, розвиток універсальних якостей творчої особистості (загальнокультурна компетенція); формування здатності сприймати та інтерпретувати музичні твори, висловлювати особистісне ставлення до них, аргументуючи свої думки, судження, оцінки (комунікативна компетенція); формування уявлень про сутність, види та жанри музичного мистецтва, особливості його інтонаційно-образної мови, засвоєння основних музичних понять та відповідної термінології – пізнання навколишнього світу засобами музичного мистецтва (інформаційна та навчально-пізнавальна компетенції); виховання ціннісних орієнтацій у сфері музики, музичних інтересів, смаків і потреб; розвиток загальних і музичних здібностей, творчого потенціалу особистості (ціннісно-сенсова компетенція); розуміння учнями зв'язків музики з іншими видами мистецтва, з природним і культурним середовищем життєдіяльності людини (загальнопредметна та загальнокультурна компетенції).

Так у змісті програм 5-8 класів зроблено акцент на зв'язках музики з мистецтвом слова і візуальним мистецтвом, понятті синтезу мистецтв (у храмі, театрі, кінематографі), особливостях вокальної та інструментальної, програмної й непрограмної музики на прикладі творів різних жанрів (пісня, кантата, опера, балет, симфонія, соната тощо), розкритті духовного світу людини, зв'язку музики з життям через опанування інтонаційного-образного змісту музичних творів різних жанрів тощо.

Музичне мистецтво має стати відкритою інтонаційно-образною моделлю входження людини у світ культури не лише завдяки його пізнанню, але й індивідуальному емоційному переживанню. Щоб зняти

існуючі бар'єри у спілкуванні учнів середніх класів з музикою, поряд із оновленням змісту освіти необхідно змінити педагогічні технології з інформативних на діалогічні, спрямовані на підвищення духовно-творчого потенціалу навчально-виховного процесу. Пріоритетною має стати діалогова стратегія педагогічної взаємодії (діалог з митцем, внутрішній діалог), забарвлена позитивними емоційно-естетичними переживаннями, захопленням музичною діяльністю.

Інтерпретація музичних творів передбачає пошук учнями в музиці особистісно значущих смислів, співзвучних власному духовному світові.

Важливо на музичних заняттях створювати умови для активного виразу себе в творчості кожній дитині, незалежно від індивідуальних його можливостей. Всі школярі повинні випробувати радість творчості, бо з нею пов'язана емоційна чуйність на музику. Такі можливості не може забезпечити тільки пісенне музичення, оскільки в середніх класах є чимале число дітей з «задовільними» і навіть з «незадовільними» вокальними даними, із слабкою координацією слуху і голосу, і для них процес пісенної творчості зв'язаний з певними труднощами. Вирішити цю проблему допомагає вокальна імпровізація [2, с. 4-7].

Імпровізація – одне з улюблених занять школярів. Із задоволенням імпровізують не тільки ті, хто уміє добре співати, але і слабо інтонуючі діти, що недостатньо володіють своїм голосом. У імпровізації дитина як би розкріпається, йому не треба наслідувати співу інших, що часто буває дуже не легко. Виступаючи з власною мелодією, дитина не боїться заспівати її не вірно і продемонструвати тим самим своє невміння. Збудити інтерес дитини до співу легше саме в ході імпровізації. Імпровізаційна пісенна творчість дітей не виникає сама по собі. Вона спирається на сприйняття музики, музичний слух дитини, уміння оперувати музично-слуховими уявленнями і на уяву дитини, здатність комбінувати, змінювати, створювати щось нове на основі наявного музично-слухового досвіду.

В учбовий процес у середніх класах доцільно включаючи такі види вокальної імпровізації, як: імпровізація мелодій без тексту в заданому характері і мелодизація віршованих текстів [3, с. 11]. До імпровізації мелодій в заданому характері можна відносити наступні види завдань: «музична розмова», імпровізація мелодій в характері пісні, танцю, маршу і до вигадування розпочатої мелодії.

У основі мелодизації віршованих текстів лежить зміст тексту, його емоційний настрій.

Особлива атмосфера уроку, в якій захопленість, внутрішній комфорт, розкутість відчують всі. Це досягається широким застосуванням комунікативно-рухових ігор, що припускають не тільки дітей, але і дорослих.

Подібна атмосфера бажана на будь-якому уроці, а на уроці музики вона просто безцінна. Саме вона дозволяє здійснити ідею уроку, головну змістовну суть якого складає активна творча діяльність дітей.

Діти насправді весь час діють, творчо, оскільки ставляться в умови, в яких вони можуть і їм необхідно фантазувати, проявляти індивідуальність.

Педагогічна спрямованість таких занять очевидна: заглиблюються знання і в області мови, і в музиці; легше встановлюється робоча дисципліна; уроки проходять цікавіше; виховується увага і, що не мало-важно, особа учня розкривається, стає вільнішою, думка його працює самокритичніше, до помилок товаришів він починає відноситися стриманіше, стає доброзичливішим. Все це сприяє об'єднанню класного колективу і підвищенню успішності [1, с. 1-3].

Робота з розкриття і активізації творчих можливостей вплітається в звичайний урок музики, поєднується із співом, нотною грамотою, слуханням музики і іншими формами.

Всі форми музичних занять в школі повинні сприяти творчому розвитку учнів, тобто виробляти в них прагнення зробити щось своє, нове, краще.

Дитина творить заради радості. І ця радість є особлива сила, яка живить її. Радість власного подолання і успіху в праці сприяє придбанню віри в себе, упевненості в свої силах, виховує цілісну, творчу особу.

Список використаних джерел

1. Киричук О.В. Основні принципи і структура організації виховного процесу в школі / О.В.Киричук // Рідна школа, 1991. – №1-2. – С. 1-3
2. Ломов Т.П. Поют дети / Т.П.Ломов. – М. : Просвещение, 1984. – С. 4-7.
3. Музыка в школе. – М., 1990. – №2. – С. 11.

***Summary.** This article addresses issues connected with the intensification of music lessons in secondary school, their features.*

***Keywords:** vocal and choral skills, interests, tastes, needs, interpretation.*

Гаджук О.А., студент III курсу
Науковий керівник: **Барановська С.А.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

МЕТОДИКА РОБОТИ З МУЗИЧНО-ДИДАКТИЧНИМИ ІГРАМИ

***Анотація.** У статті наведено зразки музично-дидактичних ігор та застосування їх на уроках музики.*

***Ключові слова:** музично-дидактичні ігри, види музично-дидактичних ігор, уроки музики.*

Сучасний період оновлення суспільства, духовного відродження в цілому висуває комплекс нових проблем. Серед них на особливу увагу заслуговує посилення зв'язку між культурою та освітою, важливість якого зумовлена ідеєю самоцінності національно-орієнтованого світогляду особистості. Розробка нових педагогічних технологій у навчанні й вихованні на сучасному етапі розвитку освіти викликана соціальним замовленням суспільства школі, що пов'язано з необхідністю формування естетично й емоційно розвиненої, творчої висококультурної особистості засобами мистецтва.

Музично-естетичний розвиток збагачує внутрішній світ дитини, допомагає глибше сприймати, розуміти і відчувати музику, уважно відноситись до навколишнього світу. Велике значення у цьому процесі мають творчі ігри. Щоб розкрити роль і характер впливу творчої гри як засобу музично-естетичного виховання школяра, необхідно зосередити увагу на вивченні нових шляхів використання різноманітних ігор на уроках музики і в позакласний час.

Питання про те, у що грає дитина, до чого привчається, граючись, ми розглядаємо як ігрову діяльність, яка не є самоціллю, а ефективним засобом виховання і навчання. Застосування дидактичних ігор потребує знання методичних. Тридцятирічний досвід ведення уроків музики й позакласної роботи з активним використанням музично-дидактичних ігор, ви кристалізував методику роботи з ними. Ґрунтуючись на визначенні методики як описі конкретних прийомів, засобів, технік педагогічної діяльності в окремих освітніх процесах, розглянемо види музично-дидактичних ігор та надамо методичні рекомендації що до їх застосування. Важливо, щоб різноманітні ігри використовувались вчителем у системі. Для цього перед початком навчального року цю систему варто запланувати та відобразити в календарних та поурочних планах.

Існує багато видів ігор, які передбачають різноманітні форми роботи з учнями: дидактичні та інтелектуальні, письмові та усні, індивідуальні, групові та колективні, ігри за партами та рухливі, «тихі» та «галасливі», короткі та тривалі в часі. Однак є група ігор, які не часто використовуються вчителями, оскільки потребують часу на підготовку, ретельного добору відповідно до конкретних уроків, тем, дидактичних завдань і вимагають певного досвіду, знання методики й бажання зробити урок цікавішим. Мова йде про головоломки, чайнворди, кросворди, ребуси, загадки, тести, шифрограми, криптограми, діаграми. У ці ігри учні можуть грати, стоячи перед плакатом, використовувати їх як тестові, творчі завдання.

Ігри можна використовувати на вступних, підсумкових уроках у формі уроків-вікторин, тестів на закріплення, повторення; також на початку уроку (зацікавлюючи, інтригуючи, акцентуючи увагу на важливому в темі уроку); у кінці його (підсилюючи, підкреслюючи підсумки), але дуже обачливо в середині уроку.

Плануючи урок, учитель має продумати, як пропонувати гру учням: для всього класу разом, групами чи одноосібно. Для групової гри варто формувати групи, враховуючи особливості колективу класу і окремих учнів. Пам'ятати, що, граючись, учні:

- Перевіряють, закріплюють свої знання;
- Дізнаються про щось нове;
- Проявляють інтелектуальні здібності;
- Розвивають: пам'ять (зорову, асоціативну, емоційну, образну, словесно-логічну, оперативну тощо), логічне мислення, кмітливість, уважність;
- Виховують наполегливість, бажання довести справу до кінця;
- Вчаться згуртовуватись для отримання знань.

(Наведені пункти можуть слугувати визначенням окремих завдань уроку).

Важливо розуміти специфіку кожної гри: чим і як вона зацікавлює учнів, чому має такий вплив на дітей різного віку, у чому особливості застосування різних видів ігор у тому чи іншому віці. Гра так чи інакше спрямовує учнів на вирішення різних дидактичних завдань (навчати, розвивати, виховувати). Але особливість гри в тому, що в ній присутні елементи змагань, розваги, несподіваності, інтригуючи перешкоди, які вимагають розгадати, згадати або здогадатися, щоб отримати перемогу (правильну відповідь), а ще й зробити це швидше за інших. Дух змагань пришвидшує думку, стимулює кмітливість. Є ігри, в яких перемога здобувається завдяки напруженню пам'яті, волі, вмінню використовувати знання, здобутті на попередніх уроках.

Методично правильно організована гра активізує процес пізнання, формує моральні якості, тренує пам'ять, розвиває почуття, увагу учнів. Враховуючи сказане вище, окреслимо етапи роботи вчителя.

I. Підготовка вчителя до роботи з іграми на уроці:

- 1) Оволодіти методикою, певним арсеналом ігор.
- 2) Визначити:
 - Мету ігрової діяльності на уроці;
 - Кількість ігор;
 - Розрахувати час для ігор;
- 3) Підібрати ігри;
- 4) Вивчити зміст і правила кожної гри.
- 5) Підготувати наочність.
- 6) Придумати:
 1. Умови проведення гри (за партами, перед дошкою, чи на імпровізованій сцені);
 2. Форми гри (колективно – весь клас, група, команди чи індивідуально; письмово чи усно);
 3. Поради гравцям для досягання перемоги;
 4. Потреба в учнях-помічниках;
 5. Прийоми оцінювання.

II. Проведення гри:

- 1) Оголошення назви гри (ігор), її мета.
- 2) Роз'яснення правил, завдань і умов.
- 3) Показ обладнання (якщо таке є – плакати, елементи костюмів, допоміжні меблі).
- 4) Питання й відповіді стосовно проведення гри.
- 5) Безпосереднє проведення гри.
- 6) Підбиття підсумків:
 1. Підбадьорюються доброзичливими словами учні, що не виграли, висловлюються поради на майбутнє;
 2. Аргументоване визначення переможців;
 3. Нагородження переможців.

III. Домашнє творче завдання (за бажанням):

- Пограти в ігри цього уроку з братиком чи сестричкою, батьками, друзями, розповісти про їхню корисність.
- Створити інший варіант гри, в яку грали на уроці.
- Створити власну гру.

Керуючи іграми, вихователь використовує різноманітні засоби впливу на дошкільників. Наприклад, виступаючи в якості учасника гри, він непомітно для них направляє гру, підтримує їхню ініціативу, співпе-

реживає з ними радість гри. Іноді педагог розповідає про якусь подію, створює відповідне ігрове настрої і підтримує його по ходу гри. Він може і не включатися в гру, але як вправний і чуйний режисер, зберігаючи і уберігаючи її самодіяльний характер, керує розвитком ігрових дій, виконанням правил і непомітно для дітей веде їх до певного результату. Підтримуючи і пробуджуючи дитячу діяльність, педагог робить це найчастіше не прямо, а опосередковано: висловлює здивування, жартує, використовує різного роду ігрові сюрпризи і т.п.

Розвиток гри багато в чому визначається темпом розумової активності дітей, більшою чи меншою успішністю виконання ігрових дій, рівнем засвоєння правил, їх емоційними переживаннями, ступенем захопленості. У період засвоєння нового змісту, нових ігрових дій, правил і початку гри темп її, природно, більш уповільнений. Надалі, коли гра розгортається і діти захоплюються, темп її прискорюється. До кінця гри емоційний підйом як би спадає і темп її знову сповільнюється. Не слід допускати зайвої повільності і непотрібного прискорення темпу гри. Прискорення темпу викликає іноді розгубленість дітей, невпевненість, несвоєчасне виконання ігрових дій, порушення правил. Дошкільнята не встигають втягнутися в гру. Уповільнений темп гри виникає тоді, коли даються надто докладні пояснення, робиться багато дрібних зауважень. Це призводить до того, що ігрові дії як би віддаляються, правила вводяться несвоєчасно, і діти не можуть керуватися ними, допускають порушення, помиляються. Вони швидше стомлюються, одноманітність знижує емоційний підйом.

1. Музично-дидактична гра «Повтори ритм»

- Учитель проплескує коротенькі ритмічні формули.
- Учні (за помахом руки вчителя) повторюють їх.

Гру складаємо, додаючи після плескань (*для розвитку зорової уваги*) певні жартівливі рухи (наприклад, розводимо руки вбік, торкаємося пальці в кулак, розчепірюємо пальці та повертаємо руки долонями до учнів тощо).

2. Музично-дидактична гра « Дай відповідь»

- Учитель проплескує коротеньку ритмічну формулу-запитання.
- Клас повторює запитання (окрім учня, який відповідатиме).
- Учень, двічі послухавши запитання, плескає імпровізує ритм-відповідь.
- Учень задає своє музичне питання сусідові (гра продовжується по колу).

Пам'ятаємо: відповідь може бути довшою або коротшою від запитання. Можна змінювати темп, розмір тощо.

3. Музично-дидактична гра «Оберни інтервал»

- Учитель співає два звуки.
- Учень повторює другий звук, а перший переставляє голосом угору або вниз (доповнюючи мелодичний хід до октави). Дає назви утвореним інтервалам.
- Учень дає назви утвореним інтервалам.

Отже, застосування дидактичних ігор на уроках музики в загально-освітній школі допомагає вчителю виконати цілий спектр не тільки розвивально-виховних, а й навчальних завдань. Ігри урізноманітнюють напружений навчальний процес і роблять його ще змістовнішим і цікавішим для учнів, допомагають виховувати інтерес і любов дітей до музичного мистецтва, сприяють активному його пізнанню і, що важливо, стимулюють спілкування, обговорюють завдання між окремими учнями й у групах, а також розвивають впевненість в власних силах.

Список використаних джерел

1. Амлінська Р.С. Музичні ігри. – К. : Музична Україна, 1981.
2. Батицький М.В. Музична мозаїка: музично-дидактичні ігри. – К. : Музична Україна, 1990.
3. Букреєва Г.Б. Цікава музика: музично-дидактичні ігри: 5-8 класи. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003.

Summary. The article presents examples of music and didactic games and use them for music lessons.

Keywords: music and didactic games, types of teaching music and games, music lessons.

УДК 7.038.6

Гневуш Н.В., студентка VI курсу
Науковий керівник: **Березіна І.В.**,
кандидат архітектури, доцент

РЕМІНІСЦЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ В АРХІТЕКТУРІ САДИБИ К.ДЕМБІЦЬКОГО У КАМ'ЯНЦІ-ПОДІЛЬСЬКОМУ

Анотація. У стаття розглядаються прояви українського модерну в архітектурі садиби К.Дембіцького, нині Палац дитячої творчості, у Кам'янці-Подільському.

Ключові слова: сецесія, архітектурний ансамбль, ризаліт, об'єм, садиба.

Серед усіх мистецьких течій модерн виділити не важко, адже він настільки яскравий, непередбачуваний і природний, що зумів залишити за короткий термін власний унікальний відбиток. Українські майстри сецесії скасували протиставлення «високого» (академічного, інтелектуального) мистецтва мистецтву «низовому» (емоційному, ужитковому). Відтак, в їх творчості поєднались тематичність з декоративністю; плоска барвіста пляма, оконтурена звивистою лінією, стала ознакою художньої форми новоствореного стилю. Картини і панно поєднували в собі килимовість і поетичну сюжетність. Їх герої вже не нагадували реальний типаж, а були умовними персонажами, носіями уявлень, переживань, передчуттів і уподобань творця [4].

У другій половині 19 ст. у місті Кам'янець-Подільський поживався суспільно-політичний рух. Швидко зростала численність населення міста. Землі для забудови не вистачало, а тому було прийнято рішення перенести будівлі на Новий план. Розвиток нового міста пришвидшився після спорудження Новопланівського мосту. Нове місто почало швидко розвиватись, цей розвиток не оминув різні види мистецтва, в тому числі і декоративно-ужиткове, а також поліграфію. Нажаль, до нашого часу в наслідок Другої світової війни дійшли лише поодинокі зразки, але саме вони дають нам змогу однозначно стверджувати, що епоха модерну в нашому місті проявила себе досить різноманітно [1, с. 94-98].

Територія Нового плану швидко забудовувалася. Наприкінці XIX ст. в Кам'янці-Подільському були побудовані перлини модерну – Дім капітана Четкова, який нажаль не зберігся, та Садиба Карла Дембіцького, що знаходиться на вулиці Лесі Українки 60, сьогодні – Дитячий будинок творчості. Ця споруда є пам'яткою містобудування та архітектури національного культурного надбання. Точна дата спорудження садиби на сьогодні не відома. За даними К-ПМДА в книзі «Памятки градостроительства и архитектуры» 1986 р., та в книзі «Місто-легенда» 2001 р., автором якої є Марта Віражка вказано, що житловий будинок комплексу садиби був побудований в період з 1912 по 1914 рр. А Олег Будзей в своїй статті про вулицю Лесі Українки, що була надрукована в газеті «Подільянин» 25 червня 2004 р., вказує, що житловий будинок був збудований в 1902-1903 рр., а флігель – у 1911-1914 рр. [2, с. 81-83].

Садиба Дембіцького знаходиться у південно-західній частині Нового міста та складається з житлового будинку, флігеля і великого фруктового саду. Садибу оточує металева огорожа, поділена стовпчиками на кам'яному підмурку.

Житловий будинок. За даними К-ПМДА в 1911 р. на розі вулиць Петербурзької (тепер Лесі Українки) і Високої (тепер Сіцинського) простору ділянку землі придбав кам'янецький міщанин Карл Дембіцький. Тут в 1912-1914 рр. за індивідуальним проектом був споруджений житловий будинок.

Будинок споруджений з каменю, тинькований. Споруда спланована відповідно до рельєфу місцевості. За рахунок цього складається у північно-західній частині з напівпідвалу, на якому розміщений одноповерховий житловий об'єм з лоджією, що підтримується колонадою, яка у найвищій точці (на розі вулиць) увінчана круглою наріжною двоповерховою вежею, що у південно-східній частині переходить в інший житловий двоповерховий об'єм. Міжповерхові перекриття дерев'яні, балкові. Дах двосхилий, покриття залізне. На вежі дах конічний, покритий плоскою черепицею, був увінчаний флюгером. Має два виходи. Головний вихід з вулиці Лесі Українки фланкований рустованими пілястрами, які завершуються вазонами. Над дверима металева ажурна різьба у вигляді лелеки з розпростертими крилами. Над боковим входом, який розміщується в об'ємі ризаліту сходової клітки, дашок у вигляді черепахового панцира. Північно-східний об'єм і два поверхи вежі збагачені балконами з кованою огорожею у вигляді стилізованих лелек. Верхня частина віконних і дверних прорізів, капітелі колон лоджії, кронштейни балконів і нижня частина дерев'яного навісу декоровані ліпниною в стилі модерн з використанням мотивів рослинно-геометричного орнаменту [3, с. 141-149].

У середині збережене первісне планування. На першому поверсі велика гостинна зала з вікнами, які виходять на терасу лоджії. Праворуч дві кімнати розділені вестибюлем. Ліворуч сходовою кліткою з кованою огорожею і з рядом анфіладних приміщень та дві невеликі зали в просторовому об'ємі вежі на другому поверсі. В інтер'єрі зберігся ліпний декор стель із зображенням водяної лілії, маку, соняшника, які крім естетичної функції виконують роль оберегів; також збереглись рельєфно орнаментовані лицьовані кутові та пристінні кахляні печі, міжкімнатні двері з простим модерновим декором. До нашого часу на підлозі збереглась керамічна плитка двох видів: одна з геометричними орнаментами, інша – з зображенням водяної лілії, віконні рами з внутрішніми металевими ручками декоровані модерновим орнаментом.

Флігель стоїть ліворуч, з південної сторони від входу на подвір'я садиби як самостійний об'єкт, зведений одночасно з будинком. Одноповерховий, кам'яний, прямокутний у плані. В архітектурі простежуються елементи модерну. Дах двосхилий по приставним кроквам, по-

криття шиферне. Внутрішнє планування коридорно-секційне. Головний фасад з боку подвір'я виділений ризалітом, в якому знаходиться вхід. Ризаліт має над дверима прямокутну нішу і завершення у вигляді невеликої вежі з півциркульним вікном. Східна сторона виходить на вулицю Лесі Українки, фасад якої прикрашає велике вікно у формі підкови з обрамленням лопатки. Первісний архітектурний декор зник під керамічною плиткою в середині 60-х рр. ХХ століття [3, с. 150-152].

Тож варто зазначити, що модерн в Україні розвивався співзвучно європейській стилістиці, проте мав власні унікальні риси, що базувались на ремінісценціях українських народних звичаїв та традицій.

Список використаних джерел

1. Завальнюк О.М., Комарницький О.Б.. Кам'янець-Подільський: Історико-популярний нарис. / О.М.Завальнюк, О.Б.Завальнюк – Кам'янець-Подільський : «Абетка НОВА», 2001. – 120 с.
2. Ганаба С.О. Моє місто – Кам'янець-Подільський. / С.О.Ганаба – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2004. – 192 с. іл.
3. Zbigniew Bania, Wiraszka Marta. Kamieniec Podolski. Miasto-legenda. / Bania Zbigniew, Marta Wiraszka – Warszawa : Wydawnictwo WERITON, 2001. – 324 с.
4. <http://history.vn.ua>

Summary. The article studies the Ukrainian Modern reflection in the architecture of K.Dembitskyi's mansion, nowadays the Palace of children creativity in Kamyanets-Podilskyi.

Keywords: secession, architectural ensemble, rhysalyth, volume, mansion.

УДК 37.04:78

Гончар М.В., студентка ІІ курсу
Науковий керівник: Ситник Т.М., професор

ОСОБЛИВОСТІ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ПІДЛІТКІВ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ

Анотація. У статті окреслено основні позиції естетичного виховання учнів, визначено особливості естетичної спрямованості вокальної роботи з підлітками.

Ключові слова: естетичне виховання, підлітковий вік, вокальне навчання.

У сучасних умовах розвитку суспільства коли змінюються загальнолюдські цінності та життєві ідеали, особливого значення набувають питання естетичного виховання особистості. Адже саме естетичне виховання забезпечує розвиток творчо активної особистості, здатної повноцінно сприймати прекрасне, гармонійне, досконале.

Теоретичні основи естетичного виховання висвітлено в працях В.Бутенко, Л.Божович, Л.Виготського, С.Гончаренка, О.Дем'янчука, Зязюна, Л.Левчук, О.Леонтєва, Л.Масол, С.Мельничука, Г.Падалки, О.Ростовського, О.Рудницької, Щолокової та ін. Вчені наголошують, що гармонійний, всебічний розвиток особистості не можливий без її естетичної вихованості. У сучасній педагогіці естетичне виховання трактують як педагогічну діяльність, спрямовану на формування здатності сприймати й перетворювати дійсність «за законами краси» [1, с. 121].

Проблема естетичного виховання учнів підліткового віку має особливе значення, адже, саме у цьому віці закладаються основи світогляду, формується особистісне ставлення людини до навколишньої дійсності формуються духовно-моральні якості. Саме у підлітків найбільш активно розвиваються смаки, ідеали, здібності до естетичного сприйняття життєвих явищ, творів мистецтва, потреби вносити прекрасне в навколишній світ. А музика, як відомо, є могутнім засобом естетичного виховання. І саме до музичного мистецтва, зокрема до вокалу, особливо зростає інтерес у підлітковому віці.

Мета статті – окреслити основні позиції естетичного виховання підлітків у процесі вокального навчання.

Педагогічна та психологічна наукова думка дає багатогранну характеристику підліткового віку, підкреслюючи складність та нестабільність цього періоду життя людини. З одного боку, для підлітків характерні негативні прояви: дисгармонічність у перебудові організму, нестабільність, поява нових протестних форм поведінки стосовно дорослих тощо. Але з іншого боку, цей період характеризується появою позитивних рис: більш різноманітними та змістовними стають відносини з навколишнім світом, зростає самостійність, схильність до самоаналізу, самокритичність, формується потреба в особистісному самовизначенні, що має важливе значення для переходу в юнацький вік.

Саме в підлітковому віці, завдяки музичним заняттям, активно формується емоційна чутливість особистості, музичні смаки, естетичні переконання, власні погляди на мистецтво. Підліток намагається віднайти в художніх творах відповіді на хвилюючі життєві питання, мис-

тектво розширює сферу його спілкування, активно впливаючи на емоції та почуття й допомагає йому формувати власну свідомість [3, с. 88]. Зрозуміло, що в зв'язку з цим відбувається перебудова художніх інтересів молодого людини. Зокрема, особливий інтерес викликають твори, присвячені темі кохання, взаєминам між юнаком та дівчиною, моральним та етичним проблемам.

Проблема сприйняття мистецтва в підлітковому віці є досить складною та неоднозначною. Адже, щоб повноцінно сприймати художній чи музичний твір, необхідно мати неабияку теоретичну підготовку. За твердженням психологів (Л.Божович, Л.Долінська) краще сприймається те, що зрозуміле, про що є певні знання. Це є принциповим підходом до використання мистецтва, як засобу естетичного виховання.

Особливий специфічний вплив на внутрішній світ підлітка має вокальна музика. Вокальне навчання в цілому можна розглядати як важому частину естетичного, зокрема музичного виховання. В естетичному вихованні підлітків у процесі вокального навчання є надзвичайно важливими вміння викладача цікаво й доступно інтерпретувати твори мистецтва, або так будувати заняття, щоб учні відчували прямий зв'язок із власними потаємними інтересами. Так, на заняттях з вокалу корисним є надання учням можливості самостійно обирати деякі твори для розучування, зміст яких їм зрозумілий і під час прослуховування яких вони відчували б і переживали близькі їм почуття й емоції. За такого підходу вчитель теж буде мати можливість глибше зрозуміти учня, його внутрішній світ, почуття та естетичні потреби, а отже більш відчутти його та налагодити з ним контакт.

Важливим етапом педагогічної роботи є вибір вокального репертуару. Педагог має дуже обачливо підходити до вибору вокальних творів, які б збагачували художній досвід дітей. Обираючи вокальний твір для занять з підлітками, доцільно більше уваги приділяти розгляду художнього змісту класичних творів всесвітньо відомих композиторів, звертати увагу учнів на емоційну драматургію твору. Розучуючи вокальні твори з підлітками, вчитель, передусім, має захопити учня вокально-виконавським процесом. Цьому сприяє кваліфікований показ вчителя, а також перегляд відео – та аудіо-матеріалів концертного виконання відомих співаків з тим, щоб підлітки мали змогу орієнтуватися на професійну майстерність та намагалися досягати більшої досконалості у власному виконанні.

Оскільки в підлітковому віці загальний процес дорослішання призводить до появи такого нового чинника духовного розвитку молодого

людини, як самовиховання, процес вокального навчання має спрямовуватися на самостійне осмислення учнем власних відчуттів і переживань музики. Самовиховання особистості підлітка є найбільш істотним чинником в художньо-естетичному розвитку, який може бути визначений особливостями підліткового віку. Художньо-естетичний розвиток підлітка характеризує наявність різноманітних естетичних емоцій в процесі вокального виконавства, естетичних оцінок, що відповідають його духовним потребам, а його навчальна діяльність поєднується з потребою в отриманні естетичних знань, вражень, емоційних переживань. Отже, особливостями естетичного виховання підлітків у процесі вокального навчання є використання раціональних чинників впливу мистецтва на внутрішній світ, що забезпечують формування адекватного уявлення підлітка про категорію прекрасного, на основі якої формується естетичний ідеал учня та його внутрішній духовний світ. Використання вокального мистецтва як гедоністичного чинника навчання сприяє активізації самотворення підлітка з позицій естетичного виховання.

Список використаних джерел

1. Волкова Н.П. Педагогіка : посіб. для студ. вищ. навч.закладів / Н.П.Волкова. – К. : Видавничий центр «Академія», 2003. – 576 с.
2. Стефановская Т.А. Педагогика: наука, искусство : курс лекций / Т.А.Стефановская. – М., 1998. – 134 с.
3. Шуркова Н.Е. Эстетическое воспитание / Н.Е.Шуркова // Воспитание школьников. – 1996. – №4. – 25 с.
4. Кушка Я.С. Методика навчання співу : посібник з основ вокальної майстерності / Ярослав Степанович Кушка. – Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2010. – 288 с.

Summary. This article emphasizes the principal positions of esthetical education. It gives the characteristics of adolescence and defines the specifics of esthetical orientation of vocal work with teenagers.

Keywords: esthetical education, adolescence, vocal education.

Гончарик М.В., студентка VI курсу
Науковий керівник: Березіна І.В.,
кандидат архітектури, доцент

СЕМАНТИКА ОБРАЗІВ ТА ОРНАМЕНТАЛЬНИХ МОТИВІВ У ВІТРАЖАХ

Анотація. Автор статті розглядає твори вітражного мистецтва, їх семантику та орнаментальні мотиви.

Ключові слова: вітраж, композиційне вирішення, орнаментальні мотиви, вікно-роза, техніка виконання, символіка, світлопроникність скла.

Художня діяльність майстрів традиційного вітражного мистецтва визначалась християнським світоглядом. Основою його зображення була затверджена церквою іконографічна традиція. Протягом усього Середньовіччя традиція прикраси міських соборів розвивалася безперешкодно і підтримувалася з боку церкви. Твори мистецтва виступали об'єктами релігійного культу.

Починаючи з епохи готики вітражі отримують яскраві символічні інтерпретації та тлумачення, в яких бачення середньовічного мистецтва отримало найбільш глибоке і послідовне втілення [3, с. 73]. Світло вітражів ототожнюється зі світлом християнського знання. Осмислення світла знайшло пряме та безпосереднє втілення у вітражному мистецтві та оформленні ним церкви.

Основна тематика вітражів – релігійна. Поширена також й інша тематика зображення на середньовічних вітражах – побутові сцени: праця ремісників та хліборобів, міське й сільське життя, а також лицарі, королі, міфологічні чудовиська – дракони, єдиногори і т. ін. Розмаїття образів у вітражах настільки ж велике, наскільки багата фантазія художників, що створюють ескізи. Природні постави персонажів, ідеальні пропорції, об'ємно-пластичне моделювання обличчя та рук, яскравий насичений колір одягу створюють надзвичайно виразні образи – натуралістичні, «рухливі» та «жваві». При зміні зовнішнього освітлення створюється магічне враження їх реальної присутності у приміщенні [2, с. 49-51].

За декоративністю зі склом не може зрівнятися жоден оздоблювальний матеріал. Саме тому вітраж в архітектурі використовується для того, щоб правильно розставити акценти, підкреслити основний задум споруди, її стиль. Вітражі завжди залишалися культовими за призначенням і релігійним за тематикою.

У сакральному вітражному мистецтві існував певний композиційний поділ вікон на три частини по горизонталі: верхню займали складні орнаментальні композиції; нижню – геральдика чи пояснювальні написи (імена фундаторів, описи подій), центральну – головну – зображення сюжету або окремої фігури.

Такий прийом композиційного вирішення вітражних вікон був дуже поширений в епоху Середньовіччя, а особливо – заповнення верхньої частини вікон «балдахінами» або великими орнаментальними площинами. Верхня частина такого вітражного вікна завжди подається у світлих яasnих кольорах: блакитному, світло-охристому, золотому. Це пояснюється насамперед тим, що віконні отвори розташовані найвище, під склепінням, отже, найбільш освітлені впродовж усього дня [1, с. 58-59].

У композиції вітражних вікон майстри широко використовували рослинні та архітектурні фрагментарні вставки. Орнаментальні рослинні мотиви komponували у вигляді стрічок із різноманітних за рисунком та конфігурацією листків і квітів, вони служили для обрамлення окремих сцен чи сюжетних зображень, а також тла вітражного вікна. Найбільш характерними є складні за конфігурацією, закомпоновані у чотирикутник або коло аканти та трилисники, а також шестипелюсткові, наче навпіл розрізані листки у вигляді лілей. Рисунок таких елементів має підкреслено графічний контур, що свідчить про високу технологічну якість виконання. У кольорі всі мотиви вирішено контрастно, але вони чітко підпорядковані домінуючому загальному тону вікна. Орнаментальні площини вітражних вікон виконані з використанням розмаїтих кольорів та фактур шматків листового скла, це підсилює гру сонячного світла, що потрапляє до приміщення [5].

Висоту верхнього ряду вікон підкреслювали вертикальні внутрішні кам'яні перегородки (серединники). Це нововведення істотно вплинуло на спосіб розміщення фігур. Разом із збереженням традиції створення історичних медальйонів з оповідними елементами все частіше майстри стали звертатися до вільного використання площі вікон для просторових композицій. Можна сказати, що відміна обмежень в розмірах призвела до свободи вибору сюжетів.

Серед головних прикрас соборів виділяються «вікна-розетки». Ці роботи виключно складні як в технічному, так і в символічному відношенні. Головна сюжетна фігура – зазвичай Діва Марія або Христос на небесах – завжди оточена концентричними рядами символів. Вікно-розетка цілком може вважатися найпривабливішим і найвишуканішим досягненням середньовічної духовної виразності. Наполовину символічні, наполовину реальні, ці роботи називали «очима небес» одночас-

но за фігуральне надання ними світла і за тлумачення ролі Христа і Діви Марії як єдиних джерел істини і порятунку [4].

Проте не можна все ж розглядати вітражі як мистецтво виключно церковне, релігійне. Крім вітражів з релігійним змістом у соборах зустрічаються вітражі з реалістичними сюжетами – каменярі, шевці та інші майстри й ремісники за роботою. Такі вітражі зазвичай приносили в дар соборам ремісничі цехи. Вітражами прикрашалися також палаци і замки, громадські будівлі та житлові будинки. Тематика їх була переважно світська, сюжети – історичні, любовні, героїчні, міфологічні, алегоричні, геральдичні, портретні, пейзажні, рідше на біблійні теми [2, с. 123-128].

Починаючи з XV століття, фігури в вітражах перестають бути умовними, абстрактне перетворюється в конкретне, реальне. Рухи фігур менш сковані, більш динамічні, драпірування одягу стає багатшим. З великою силою виражені душевні переживання зображуваних персонажів, з незбагненою віртуозністю передавалися зворушливі моменти розповіді. Вітраж ніколи більше не досягав такого високого художнього рівню. Але з того часу почався занепад вітражного мистецтва, а з ним гасне і монументальний живопис по склу. Техніка виконання і малюнок продовжували вдосконалюватися, але створення вітражів занепадає по мірі того, як епоха Відродження ставить перед архітектурою нові вимоги.

Список використаних джерел

1. Левчук Л.Т. Історія світової культури: Навч. посібник. / [За ред. Л.Т.Левчука, В.С.Гриценко, В.В.Єфименко, І.В.Лосев. – К. : Либідь, 1994. – 320 с.
2. Полікарпов В.С. Лекції з історії світової культури / В.С.Полікарпов. – Х. : Основа, 1995. – 336 с.
3. Библиотека Флорентия Павленкова. Библиографическая серия. – Челябинск : Урал LTD. 1998. – 460 с.
4. Воронцов А.И. Экскурсы мировых достопримечательностей. / А.И.Воронцов. – Москва, 1983. – 402 с.
5. Виппер Б.Р. Итальянский ренессанс XIII-XVI вв. / Б.Р.Виппер. – Москва : Искусство, 1977. – 223 с., 80 іл.

Summary. *The author of the article examines works of stained-glass art, their semantics and ornamental motives.*

Keywords: *stained-glass window, compositional setting, ornamental motives, window-rose, techniques of creating, symbolism, glass light-looseness.*

Горчинська Н.Б., студентка III курсу
Науковий керівник: Мартинюк Л.В.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ВИКОРИСТАННЯ ПОДІЛЬСЬКИХ КАЛЕНДАРНО- ОБРЯДОВИХ ТА СОЦІАЛЬНО-ПОБУТОВИХ ПІСЕНЬ НА УРОКАХ МУЗИКИ

***Анотація.** У статті висвітлюються питання використання подільських календарно-обрядових та соціально-побутових пісень на уроках музики в загальноосвітніх школах; представлені прийоми розучування деяких моментів обрядовості пісень, записаних в селі Баговиця Кам'янець-Подільського району.*

***Ключові слова:** музичний фольклор, календарно-обрядові та соціально-побутові пісні, традиції, обряди, слухання, виконання.*

У наш час, коли відбуваються активні процеси культурно-національного відродження країни та повернення народу до своїх духовних скарбів, виховна роль народного музичного мистецтва набирає нових обертів. Провідні вітчизняні педагоги та музикознавці одноставно стверджують, що музичний фольклор більше, ніж будь-який інший вид мистецтва, впливає на формування ідейних і морально-етичних почуттів, національної самосвідомості, виховання всебічно розвиненої особистості, засвоєння історії та культури свого народу.

Проблеми виховання підростаючого покоління засобами народного музичного мистецтва традиційно займають вагомe місце в наукових дослідженнях провідних вітчизняних мистецтвознавців, фольклористів, педагогів. Серед них роботи О.Воропая, В.Верховинця, С.Грици, О.Дея, С.Килимника, Ф.Колесси, Д.Леонтовича, М.Лисенка, О.Огієнка, Ю.Руденко, В.Скуратівського, О.Смоляка, К.Сосенка, М.Стельмаховича, О.Шевчук. У працях українських дослідників (О.Бенч-Шокало, Т.Булат, С.Грици, Є.Єфремова, А.Іваницького, І.Ляшенка, І.Юдіна) з'ясовуються питання етнокультурних витоків співу, форм його побутування, спадкоємності фольклорних музичних традицій, етносудожніх цінностей української пісенної культури [2].

Глибоко усвідомлюючи високу «місію» музичного фольклору в естетичному вихованні підростаючого покоління, фольклористи дотримуються принципу визначальної ролі народної пісні в становленні та налагодженні системи музичного виховання, адже любов до народної музики, пісні – найприродніше і найглибинніше духовне начало люд-

ського життя [1]. Опора на фольклор сприяє проникненню учнів до глибин народної творчості, наближенню до сформованих упродовж віків уявлень про сутність людини, її духовність, красу і гармонію довкілля. Орієнтація на народні джерела визначається не лише цитуванням фольклорних зразків, а й глибинним переосмисленням народнопісних інтонацій. Тому метою цієї статті є обґрунтування необхідності вивчення та використання зразків місцевого фольклору на уроках музики в загальноосвітній школі.

Для вчителів музики особливо цінними можуть бути календарно-обрядові та соціально-обрядові пісні, що записані нами в с.Баговиця Кам'янець-Подільського району. Використання їх на уроках музики, на святах та концертних виступах – не тільки великий крок до розвитку дитячої фольклорної творчості, до відновлення обрядових моментів із життя українського народу, але і повернення до першоджерел духовності і мудрості української нації. Вивчаючи їх, діти знайомляться з піснями, сюжети яких сягають глибокої давнини, з конкретним побутом своїх предків, їх взаємовідносинами [3]. Опрацьовуючи дані пісні, ми прийшли до висновку, що вони дуже зручні та корисні для розучування, слухання та збагачення духовного, морально-естетичного багачення та відчуття кожної дитини.

З самого дитинства діти слухають колискові пісні із вуст своїх матерів та бабусь, які приваблюють своєю простотою, безпосередністю, ніжністю, співучістю. На їхній основі можна виховати любов до тварин, птахів, естетичне ставлення до природи, що може вплинути на виховання таких важливих моральних рис, як доброта, чуйність. Розучування колискових пісень «Котику сіренький», «Гойда, гойда, гойдаша», записаних нами в с.Баговиця від Тетяни Гудз, корисне для розвитку голосового апарату та для формування співацьких навичок кантиленного звучання.

В молодшому шкільному віці, в якому основним видом діяльності є гра, а голосові дані потребують певного розвитку і становлення, діти більше проявляють інтерес до рухливої, веселої, життєрадісної за характером народної пісні, адже в міміці, жестах рухах вони відкрито виражають свої переживання і почуття задоволення. Починаючи з 1-го класу ми використовуємо пісні-ігри, в яких відчуваються інтонації дитячої розмовної мови: «Перепілка», «Горобей», «Подоляночка, які дуже подобаються дітям. Наспівуючи їх під час гри або на уроках музики, молодші школярі опосередковано готують себе до сприймання більш розгорнутих піснених форм. Дані пісні дуже зручні для виконання як в теситурному, так і в гармонійному плані, тому діти їх легко

запам'ятовують. Працюючи в такому напрямку, ми спостерігаємо, що кожна гра несе в собі глибоке смислове навантаження, постійно збагачує дітей новими знаннями, розвиває духовно.

Наступним етапом нашої роботи в середній школі є знайомство та розучування з дітьми народних пісень, в яких висвітлюються найкращі якості людей: працьовитість, доброта, сердечність, розум, вірність, відданість, щирість, правдивість. Поруч з цим в них засуджуються спотворені взаємини між людьми, подружжя невірність, синівська невдячність, лінощі, заздрість, злість, зрада, інші ганебні якості. Зразком можуть послугувати пісні: «Ой піду я на ту гору», «Відай мене мати», «Друже зелен луже» та «Ой там за гори їдуть козаки» (записані в с.Баговиця від Євгенії Бурденюк). За допомогою інтонації, міміки, використаної вчителем під час показу пісні «Відай мене мати», дитині можна пояснити, яке важке життя буде, якщо не слухати матір і що кожен пісню, потрібно виконувати з відповідним характером, душею.

Знайомство та вивчення зразків народно-пісенної творчості рідного краю на уроках музики тісно пов'язані з усіма видами музичної діяльності, зокрема зі сприйняттям. П.М.Якобсон, досліджуючи проблему сприйняття, виділив три стадії, найбільш характерних для формування слухацької культури школярів. Тож, на прикладі записаних нами пісень спробуємо охарактеризувати ці стадії.

Перша стадія музичного сприйняття пісні «Журавлі» відрізняється нерозчленованістю, невиразністю: діти, як слухачі, отримують лише загальне уявлення про музичний образ. Часто на цьому етапі сприйняття, дитина залишається байдужою до прослуханої музики. Але, через емоційну реакцію, відображену в жестах, міміці, моторно-пластичних проявах, діти можуть досить точно передавати характер і настрій прослуханого твору. Завдання вчителя на цьому етапі сприйняття – допомогти учню зрозуміти, які почуття викликає в нього ця музика.

Друга стадія музичного сприйняття пов'язана з повторними прослуховуваннями музичного твору, його мелодійної лінії. На цьому етапі учні своєрідно «розглядають» його слухом і думкою, виділяють в ньому найбільш яскраві особливості, усвідомлюють окремі засоби музичної виразності. Дітям більше подобається пісня, якщо для сприйняття дати їм завдання повторювати за вчителем приспів або окремі музичні фрази. Наприклад, повторення фрази з другого куплету: «Я не в службу, а в дружбу попрошу, відшукайте дівчину мою».

На третій стадії музичного сприйняття ми повторюємо цей твір, збагачуючи дитячі музично-слухові уявлення і асоціації, які виникли

раніше, пов'язані із вивченою піснею «Журавлі». Саме на третій стадії пісня учнем сприймається творчо, забарвлюючись його особистісної оцінкою, учень «проживає» життя головного героя, визначає своє ставлення до нього. Співаючи та танцюючи, діти уявляють собі створений образ, потім уявляють себе тим чи іншим «героем», відтворюють це в словах, пантоміміці, музичних імпровізаціях, малюнках тощо.

В матеріалі, розробленому для 5-6 класів, ми використовуємо весільні пісні, в яких висвітлюють традиції та обряди Кам'яниччини. Зазначимо, що складні урочисті комплекси складають своєрідну театральну виставу з визначеним сценарієм і поетичними текстами. Як приклад можна використати пісні: «А брат сестру за стол веде», «Благослови, Боже», «Розчеши косу мені», жартівливі пісні «Чорнобривка», «Соловей у саду», які допомагають формувати в учнів естетичний смак, виховувати інтерес до місцевих традицій та обрядів, любов до рідної мови.

Таким чином, знайомлячи школярів з соціально-побутовими і календарно-обрядовими піснями рідного краю, ми не тільки збагачуємо їх внутрішній світ, даємо змогу відчутти і емоційно відгукнутись на музичні інтонації, а й даємо їм можливість зрозуміти, що саме голосом, тембром музичною формою, ладом, митець створює яскраву образну характеристику героїв та явищ, даємо змогу кожній дитині проявити свої творчі здібності.

Список використаних джерел

1. Історія української музики в 6-ти томах – Т-2. – К. : Наукова думка, 1989. – с. 144.
2. Концепція національного виховання // – К. : Рідна школа, 1995. – №6.
3. Мартинюк Л.В. Використання обробок календарно-обрядових пісень М.Лисенка з молодшими школярами в дитячому музичному театрі // Теорія та методика мистецької освіти // Збірник наукових праць. В. 5. – К., 2004. – с.197-204

Summary. *This paper highlights the use of Podolsk calendar ceremonial and welfare of songs for music lessons in schools, learning techniques presented some moments ceremony songs recorded in the village Bahovytsya Kamenetz-Podolsk district.*

Keywords: *musical folklore, calendar ritual, social and domestic songs, traditions, rituals, hearing performance.*

Горчинська Н.Б., студентка III курсу
Науковий керівник: Восвідко Л.М.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

***Анотація.** У статті проаналізовано педагогічний і науковий досвід видатних українських педагогів-музикантів: М.Леонтовича, К.Стеценка, С.Людкевича, який став вагомим підґрунтям для подальшого розвитку української музичної культури та освіти.*

***Ключові слова:** музична освіта, методи навчання, сприйняття, темп, ритм, дикція, співацьке дихання, міжпредметні зв'язки, активізація.*

Двадцять століття в історії України було дуже складним та суперечливим в плані осмислення реальних подій суспільно-політичного життя. Український народ, вся історія якого являла собою наполегливу боротьбу за своє відродження, став на шлях боротьби за здійснення своєї мрії про створення ладу свободи й справедливості, завоювання можливостей свого незалежного та творчого розвитку. Події цього періоду були бурхливі, насичені драматичними, часто трагічними сторінками. Загальна тенденція розвитку українського мистецтва ХХ століття – це ріст, упевненість, просування вперед там, де мова йде про передове, прогресивне, що пов'язувало власну долю з визвольним рухом, з важливими етапами життя країни.

Традиції народності, які живили українську музику в цілому, заклали міцну основу і в справі музичної освіти. Велике значення для підготовки нових кадрів музикантів, композиторів, виконавців, дослідників мали ті музичні заклади й організації, що вже існували або були створені: оперні театри (Харківський – 1925 р., Київський та Одеський – 1926р., пізніше – Вінницький, Катеринославський, Львівський), концертні організації: філармонії, виконавські ансамблі (оркестри, хори), музичні школи, Київська, Харківська, Одеська, Львівська консерваторії, музичні училища, курси, студії, дитячі школи і т.п.

Такі композитори як Борис Лятошинський, Левко Ревуцький, Віктор Косенко, Станіслав Людкевич заклали міцні основи композиторського професіоналізму в Україні. Своєю творчістю, педагогічною працею, музично-громадською діяльністю ці композитори зробили вагомий внесок в українську музичну культуру першої половини ХХ сто-

ліття. Кожен із цих композиторів мав свої улюблені жанри. Наприклад, В.Косенко віддавав перевагу романсам і фортепіанним п'єсам, С.Людкевич – масштабним кантатам, Л.Ревуцький – оркестровій і фортепіанній музиці, обробкам народних пісень, Б.Лятошинський – оркестровій та камерно-інструментальній музиці [4, с. 148].

Розглянемо музично-педагогічні погляди видатних українських музичних діячів М.Леонтовича, М.Лисенка та К.Стеценка, чий внесок в організацію музичної освіти сприяв плідному розвитку національної педагогіки мистецтва. Грунтуючись на попередніх здобутках, зокрема досвіді Києво-Могилянської академії, вони розвинули їх далі. Це, зокрема, стосувалося способів використання музики з метою формування особистості. Спільність позицій українських композиторів проявлялась у визнанні загальнодоступного і виховного характеру навчання музики, її значення для гуманітарної освіти. Так, своєю творчою, організаційною та педагогічною діяльністю, зокрема створенням у Києві Музично-драматичної школи, заклав фундамент для підготовки музично-педагогічних кадрів в Україні М.Лисенко.

На курсах, які щорічно організовувались, К.Стеценко намагався дати слухачам глибокі, науково обґрунтовані теоретичні й практичні знання. Його «Конспект занять на загальноосвітніх курсах» в Таращі свідчить, що тут вивчалися теорія музики, історія церковного співу і народні пісні. Перелік тем з теорії музики вражає широтою охоплених питань, вказує на творчий процес їх засвоєння. Тут і вказівка на необхідність науковості знань («Фізична причина звуків»), і вимога сольфеджувати засвоєні теоретично тетра хорди різних тональностей та опора на слухове враження від сприймання ладів, і практика застосування камертона при побудові й співах всіляких гам та тризвуків, і вміння знаходити й давати тон за допомогою камертона та користуватися метрономом, і настійна вимога знати музичну термінологію. У документах зазначалося, що у методиці навчання співу Стеценко вже тоді застосовував підготовчі вправи, спів по слуху і спів з нот, широко використовував народнопісенний матеріал на літературно-вокальних вечорах. Для запровадження цих заходів він на всіх курсах створював загальні хори, з якими виступав у прилюдних концертах [5, с. 4].

В 1917 році, К.Стеценко за дорученням української влади, разом із М.Леонтовичем, О.Кошицем, Я.Степовим організував музичний відділ при Міністерстві освіти УНР, а згодом його очолив. Він видав шкільний співаник, підручник гри на кобзі, розробив докладні програми навчання співу для єдиної трудової школи. К.Стеценко створює самобутній хоровий стиль, заснований на тісному поєднанні принципів на-

родного українського багатоголосся з досягненнями українського класичного хорового мистецтва. У центрі уваги композитора глибокі психологічні переживання людини.

Стеценко був одним із організаторів і диригентом Першого українського національного хору. Це був колектив ентузіастів, який два роки працював без оплати, вважаючи свою працю національним покликанням. Уже в перших концертах хор представив громадянству творчість провідних українських композиторів – М.Лисенка, К.Стеценка, О.Кошиця, М.Леонтовича. У червні 1919 року вперше відбулися концерти, повністю присвячені творчості Кирила Стеценка. Програма рясніла новими творами – гімни «Живи, Україно», «Україно-мати, кат сконав», «Слава Україні», «Радійте, співайте», «Над нами ніч», «До пісні» та ін. Надзвичайний успіх концертів сприяв тому, що ці твори підхопили інші хорові колективи, вони мали великий резонанс. За його допомогою в Києві організуються хорові виконавські капели, які нерідко виїжджають у концертні подорожі по Україні.

Щедрою була педагогічна спадщина К.Стеценка, який обстоював принцип взаємозв'язку музики з комплексом мистецтв. Він обґрунтував важливість доповнення слухових вражень у процесі сприйняття музики іншими сенсорними відчуттями, вважаючи, що знання, здобуті лише на основі слухових уявлень, є абстрактними [3, с. 8-9].

Ця теорія була розвинена в діяльності М.Леонтовича, котрий висував ідею поєднання кольорів зі звучанням музичного твору як однієї з найважливіших умов цілісного сприйняття художнього образу. З цією метою він розробив власну систему показу мистецького матеріалу, що ґрунтувався на співвідношенні світлотіней і кольорів із музичними звуками. Він підкреслював, що кожен педагог мусить викладати музику в контексті інших наукових і художніх знань. Сам М.Леонтович, працюючи вчителем музики, постійно поповнював свої знання у царині філософії, математики, географії, історії, літератури, малярства, скульптури, архітектури і наголошував на важливості комплексного застосування цих дисциплін у процесі навчання і виховання учнівської молоді.

Зокрема, головним принципом методики навчання музики у школі М.Леонтович вважав розвиток свідомого ставлення дітей до сприймання музичних явищ, пробудження і вдосконалення їх творчих здібностей. Для здійснення цих завдань вчитель повинен володіти різними прийомами подачі матеріалу і психологічного впливу на своїх учнів.

Дотримуючись стрункої послідовності, М.Леонтович застосовує свої методи вивчення пісень дітьми, пропонуючи спочатку прості, а

далі складніші пісенні зразки і звертаючи увагу на складові частини пісні – мотив, фразу, речення, період (куплет), враховує у процесі співу почуття ритму у дітей, застосовуючи при цьому відбивання ритмічного пульсу руками, ногою, пальцями, пропонує спів сидячи і стоячи, спів окремими групами, а потім усіх разом, вважає необхідним вдаватися до музично-слухової наочності, зокрема співу вчителя.

Великого значення надавав М.Леонтович дикції, співацькому ди-ханню, застерігав від надто сильного, форсованого звуку, одстоюючи тихий або голосний спів і відповідне його застосування у виконанні пісень. Даючи поради щодо добору пісень, М.Леонтович орієнтує вчителів співів на пісні канонічного складу, засвоєння яких створює ґрунт для двоголосного співу. Одним із завдань в галузі музичного виховання дітей М.Леонтович вважав розвиток пам'яті, естетичного почуття, відчуття ритму, інтелектуальних сил, почуття спільної солідарності, виявлення громадських інстинктів. Особливу увагу він звертав на розвиток музичних здібностей, дисциплінованість, витримку і волю – важливі фактори, що виховуються засобами хорового співу. Композитор підкреслював, що вчитель завжди повинен дбати про розвиток музичних здібностей дітей і використовувати для цього різні методи навчання. Він послідовно дотримувався принципу визначальної ролі фольклору в музичному навчанні дітей, пропонував починати з без нотного співу на основі народних мелодій, які вважав незамінними в оволодінні нотною грамотою. Набутий Леонтовичем практичний досвід вчителя співів ліг в основу підручника «Нотна грамота», написаного композитором у 1919 році. Ці засади й сьогодні залишаються актуальними у сучасній вітчизняній музичній педагогіці.

Однак невдовзі М.Леонтович трагічно загинув, і його педагогічна спадщина, схована в архівах, близько 70 років була майже невідомою педагогічній громадськості й не могла виявити належного впливу на розвиток української музичної педагогіки. Видана лише у 1989 р., книга М.Леонтовича «Практичний курс навчання співу у середніх школах України» свідчить про те, що у 20-х роках ХХ ст. в Україні склалась своєрідна, музично-педагогічна школа, яка відіграла помітну роль у вихованні дітей [1, с. 134].

У ХХ ст. С.Людкевич висуває як важливе завдання музично-виховної школи розвиток релятивного слуху: «...Не попадання в окремі тони чи інтервали, а можливо повний розвиток релятивного слуху в напрямі органічного розуміння і відчуття цілої системи гармонічних зв'язків мусить бути головною і єдиною метою раціонального сольфеджіо і музичного диктанту». У ті ж роки С.Людкевич порушує питання

реформи системи сольмізації, введеної ще у XIII ст. вченим Гвідо з Ареццо. Станіслав Пилипович виступає з проектом удосконалення цієї системи, яка має точніше враховувати зміну звуків при хроматиці, підвищенні чи пониженні музичних тонів, при співі в різних тональностях. Ця проблема час від часу фігурує і нині в музикознавстві різних країн, але в силу традиції все залишається по-старому. Так само і переконливий проект С.Людкевича лишився проектом, хоч видатний музичний педагог висловив цікаві пропозиції [2, с. 14].

Отже, педагогічна діяльність М.Леонтовича, К.Стеценка, С.Людкевича розкриває тенденції розвитку музичної освіти в Україні в I пол. XX ст. і є міцною основою української музичної культури. Врахування наукового та педагогічного досвіду митців при уважному їх вивченні, стає вагомим підґрунтям під час складання інтегрованих програм і підручників для сучасної школи. Методична сторона розв'язання проблеми музичного виховання передбачає не лише ефективне застосування вже існуючих, а й пошук нових форм, методів, прийомів, від яких залежить розвиток творчості учнів, прагнення до пізнання наукових істин, активізації розумової діяльності під час вирішення навчальних і практичних завдань.

Список використаних джерел

1. Гордійчук М. Микола Леонтович. – К. : Музична Україна, 1977. – С.134.
2. Людкевич С. Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах. – «Боян», 1929, №2-3. – С.14.
3. Стеценко К. Рукопис статті 12.VI.1917 р. НБ України, відділ рукописів, І-42017, С.8-9.
4. Українська музична література. Частина третя. – Навчальний посібник для учнів дитячих музичних шкіл (четвертий рік навчання). – Рівне, 2007. – С.148.
5. Федотов Є. Кирило Григорович Стеценко – педагог. – К., 1977. – С.4.

Summary. *This paper analyzes the pedagogical and scientific experience Ukrainian teachers outstanding musicians: M.Leontovich, K.Stetsenko, S.Lyudkevych have become an important foundation for further development of Ukrainian musical culture and education.*

Keywords: *music education, teaching methods, perception, tempo, rhythm, diction, singers breathing, interdisciplinary connections, activation.*

Гріньова В.В., магістрант
Науковий керівник: **Борисова Т.В.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

ІГРОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ІНТЕРЕСУ УЧНІВ ДО ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ «СОЛЬФЕДЖІО»

***Анотація.** У статті висвітлюються питання використання ігрової діяльності як засобу розвитку інтересу школярів до дисципліни Сольфеджіо. Акцентовуються твердження щодо значущості формування інтересу молодих музикантів до навчальної діяльності з розвитку музичного слуху.*

***Ключові слова:** сольфеджіо, музичний слух, інтерес, мотивація, ігрова діяльність, дидактичні ігри.*

Дисципліна «Сольфеджіо» відіграє суттєву роль у комплексному навчанні та вихованні майбутнього музиканта, оскільки формує особистісно-ціннісне ставлення до мистецтва, стимулює творчий потенціал особистості, сприяє підвищенню культури слухання та сприйняття музики, виховує потребу в духовному самовдосконаленні.

Провідною метою предмета сольфеджіо є естетичне виховання юного музиканта, цілісний розвиток його загальних та спеціальних здібностей, перш за все музичного слуху, музично-теоретичної обізнаності, музичного смаку і творчих якостей, здатності до самостійного музичного мислення у процесі сприйняття або виконання музичного твору, розширення загального музичного кругозору.

Загальна мета дисципліни реалізується через низку конкретних завдань. Серед них: розвиток почуття ладу, метроритму, музичної пам'яті, інтонаційного, звуковисотного, гармонічного, поліфонічного, тембрового слуху, формування навичок сольфеджування, музичного аналізу, навичок активного сприйняття музичного матеріалу, творчої фантазії, надбання музично-теоретичних знань, а також збагачення емоційно-почуттєвої сфери учнів.

Досягнення високої результативності виконання визначених завдань знаходиться в безпосередній залежності від насиченості навчальних занять з сольфеджіо різноманітними формами і методами роботи із учнівською аудиторією, орієнтованими на формування інтересу до вивчення цієї дисципліни, активізацію пізнавальної діяльності школярів, стимулювання й заохочення їх до розвитку й вдосконалення власних музичних здібностей.

Багато відомих вчених, а також педагоги-практики висловлювали широку низку міркувань щодо значущості формування інтересу до навчання.

Так, М.М.Скаткін з цього приводу зазначав: «Не можна успішно здійснювати освіту загалом, розвивати творчі сили кожного учня, привчати до самоосвіти, не збудивши прагнення до навчання» [4, 68].

Педагоги-психологи, в свою чергу, відзначають, що «необхідною умовою для формування в учнів інтересу до змісту навчання й безпосередньо до навчальної діяльності є можливість виявити у навчанні розумову самостійність та ініціативність» [2, 20].

Нам же імпонує міркування науковця М.Н.Скаткіна, який розглядає поняття «інтерес» так: «Це вибіркова спрямованість особистості, звернена до тієї або іншої сфери пізнання, до її предметної сторони й до процесу оволодіння знаннями», і «як відносно стійке прагнення проникати в сутність явищ, опанувати способами здобуття знань» [4, 171].

Усі дослідники проблем виникнення, формування інтересу до предмета сходяться у думці, що інтерес є явищем неоднорідним і характеризується певними рівнями розвитку.

Дослідниця інтересу Г.І.Щукіна [5] розробила градацію інтересу. Вона виділяє чотири стадії:

- перша стадія – цікавість, яка пов'язана з новизною ситуації, вона може бути не особливо значущою. Ця стадія ще не виявляє справжнього прагнення до пізнання;
- друга стадія – допитливість: досить цінний стан особистості, вона характеризується прагненням людини проникнути за межі побаченого;
- третя стадія – пізнавальний інтерес, зазвичай характеризується пізнавальною активністю, чіткою вибірковою спрямованістю навчальних предметів, ціннісною мотивацією, у якій головне місце займають пізнавальні мотиви;
- найвища стадія – теоретичний інтерес, який пов'язаний із прагненням до пізнання складних теоретичних питань і проблем конкретної науки, та із використанням їх як інструмента пізнання.

Одним із найбільш дієвих засобів, здатних викликати зацікавлення дітей у опануванні навчального матеріалу з сольфеджіо, інтенсифікувати процеси музично-навчальної роботи й загалом оптимізувати процес становлення молодих музикантів є ігрова діяльність.

Значення гри неможливо переоцінити й однозначно трактувати. Її феномен полягає у тому, що, будучи розвагою, відпочинком, вона здатна перерости в навчання, у творчість.

Гру як метод навчання і передачі досвіду старших поколінь молодшим люди використовували з давніх-давен. Широке застосування гра знаходить у народній педагогіці, у дошкільних і позашкільних установах. У сучасній школі, що робить ставку на активізацію та інтенсифікацію навчального процесу, ігрова діяльність використовується в таких випадках: як самостійний елемент в технології для засвоєння поняття, теми та навіть розділу навчального предмета; як елемент більш загальної технології; як урок або його частини (введення, контроль); як технологія позакласної роботи.

Поняття «ігрові педагогічні технології» включає досить велику групу методів і прийомів організації навчального процесу у формі різних педагогічних ігор. На відміну від ігор загалом, педагогічна гра має істотну ознаку: чітко поставлену мету навчання й прагнення до досягнення відповідних педагогічних результатів, які конкретно обґрунтовані, визначені й характеризуються навчально-пізнавальною спрямованістю. Ігрова форма занять створюється на уроках за допомогою ігрових прийомів і ситуацій, що виступають засобом спонукання, стимулювання до навчальної діяльності.

З метою формування і розвитку в учнів дитячих музичних шкіл інтересу до вивчення дисципліни «Сольфеджіо» доцільним і педагогічно обґрунтованим є застосування різноманітних ігор або їх елементів.

Так, наприклад, в процесі виконання завдань, спрямованих на розвиток у дітей почуття ритму, доцільно використовувати наступні ігри: «Розумна луна», завдання якої полягає у відтворенні дітьми певного ритмічного малюнку або така її модифікація, як «Справжня луна». Ця гра розвиває увагу, спостережливість, творче мислення. Завдання полягає у точному відтворенні ритму останнього такту мотиву, фрази, речення, усієї мелодії, яку виконує вчитель або діти. Ритмічні блоки можуть бути із знайомого матеріалу, незнайомого, носити імпровізаційний характер тощо. Загалом гра добре розвиває внутрішній слух. «Ритмічна естафета», дидактичною метою якої є розвиток пам'яті, набуття навички точно за ритмом, без порушення заданого темпу, передати естафетою запропонований ритмічний малюнок тощо.

В процесі розвитку звуковисотного слуху, чистоти інтонування, засвоєння інтервалів та тризвуків корисно для активізації інтересу дитини до навчальної діяльності застосовувати такі ігри, як «Запитай – відповідь!», яка розвиває слух на основі сприймання звуків різної висоти, вміння утримати їх у пам'яті, відтворити, не порушуючи інтонації; «Папуга», яка за правилами нагадує попередню, однак тут необхідно уже відтворити запропоновану мелодію, інтервал, тризвук зі знаком альтера-

ції. При цьому важливим є не лише точно проспівати, але й дати чітке теоретичне визначення. Так, повторюючи за вчителем послівку з діезом або бемолем, слід визначити, який знак альтерації було вжито. На музичне запитання, наприклад «Який це інтервал?» (звучить кварта), учень повинен заспівати його зі словами: «Це інтервал – кварта» тощо.

Слід зазначити, що варіанти дидактичних ігор, застосовуваних на уроках «Сольфеджіо» можуть бути різними і вчитель, який творчо підходить до такого виду педагогічної діяльності має можливість моделювати їх в залежності від практичних можливостей учнів, їх віку, умов роботи, свого особливого бачення і винахідливості. Головним для нас виступає усвідомлення педагогом значущості такого різновиду роботи із учнями для формування у них інтересу до вивчення дисципліни «Сольфеджіо».

Ми переконані, що завдяки впровадженню в навчальний процес вивчення дисципліни Сольфеджіо елементів ігрових технологій у школярів з'явиться спочатку подив і зацікавленість – це буде першою стадією вияву інтересу до сольфеджіо (за Г.І.Щукіною). Далі сформується зацікавленість дітей у навчально-ігровій діяльності, бажання виконувати різні види завдань, заснованих на грі, що вважатимемо за вияв своєрідної допитливості й виступатиме ознакою проходження другої стадії. І лише прагнення учнів виконувати будь-які різновиди завдань з сольфеджіо, зокрема завдань підвищеної складності, вважатимемо ознакою сформованості стійкого пізнавального інтересу до предмета «Сольфеджіо».

Список використаних джерел

1. Выготский Л.С. Игра и её роль в психическом развитии ребёнка / Л.С.Выготский // Вопросы психологии. – 1966. – №6. – С.74-75.
2. Леонтьев А.Н. Психологические основы детской игры / А.Н.Леонтьев // Сов. педагогика. – 1944. – №7. – С.17-25.
3. Островский А. Очерки по методике теории музыки и сольфеджио / А.Островский. – Л. : Музгиз, 1954.
4. Скаткин М.Н. Проблемы современной дидактики / М.Н.Скаткин – М. : Педагогика, 1980. – 96 с. – (Воспитание и обучение. Б-ка учителя).
5. Щукина Г.И. Педагогические проблемы формирования познавательных интересов учащихся / Г.И.Щукина – М. : Педагогика, 1988. – 208 с. – (Труды д. чл. и чл.-кор. АПН СССР).

Summary. This paper highlights the use of gaming as a means of interest to the students discipline sol-fa. Accentuate statement about the significance

of the formation of interest to young musicians learning activities to develop musical ear.

Keywords: *sol-fa, ear for music, interest, motivation, game activities, didactic games.*

УДК 372

Гуменюк А.С., студент IV курсу
Науковий керівник: Олійник В.Ф., доцент

ГРА НА СОПІЛЦІ – ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК ЗАСВОЄННЯ ПРОГРАМОВОГО МАТЕРІАЛУ УЧНЯМИ МОЛОДШИХ КЛАСІВ

Анотація. *В статті висвітлюються особливості використання сопілки в навчальному процесі загальноосвітньої школи I-III ступенів.*

Ключові слова: *хроматична сопілка, виконавські навички, музикування, ансамбль, аплікатура, діапазон.*

Постановка проблеми. Найголовніше завдання музичного виховання у початковій школі – зацікавити дітей музикою, допомогти їм полюбити її. Лише за такої умови можна говорити про роботу над розвитком у дітей музичних здібностей, розширенням їхнього кругозору, прищеплення музичних навичок, бажання до самостійного музикування та набуття музично-теоретичних знань. Одним з найбільш доступних і найбільш масових засобів залучення школярів до активної музично-виконавської діяльності є, на нашу думку, гра на сопілці, яка викликає в дітей позитивні емоції, дає змогу їм проявити себе творчо. До того ж, незначне фізичне навантаження, яке виникає під час гри на сопілці, позитивно впливає на загальний стан їхнього здоров'я, зміцнюючи легені та покращуючи ритм дихання. Тому, на відміну від інших духових інструментів, до занять на сопілці можуть долучатися діти вже з 5-6 років.

Аналіз останніх досліджень, в яких започаткована ця тема, свідчить про те, що питанню навчання гри на хроматичній сопілці присвячено достатню кількість методичних праць: П.Леонтієв, М.Печенюк «Буквар сопілкаря», В.Олійник «Методика навчання гри на хроматичній сопілці», Р.Дверія «Школа гри на хроматичній сопілці», Я.Мазур «буквар сопілкаря» тощо. У цих посібниках значна увага приділяється методиці початкового навчання гри на сопілці, проведенню підготов-

чих занять, їх змісту, підбору репертуару, вказуються найбільш раціональні методи досягнення кінцевої мети. Часто описи і пояснення супроводжуються нотними прикладами та ілюстраціями. Але вказані автори майже зовсім не розкривають питання використання цього інструмента на уроках музики та в позакласній роботі.

Мета дослідження – висвітлити особливості використання сопілки в навчальному процесі, як важливого чинника засвоєння програмового матеріалу учнями молодших класів.

Виклад основного матеріалу. Важливим умовою у засвоєнні програмового матеріалу з музики є навчання учнів гри на музичних інструментах взагалі, і на сопілці зокрема. Але для того, щоб у повній мірі забезпечити навчальний процес у загальноосвітній школі, студенти мистецьких факультетів, майбутні вчителі музики, на нашу думку, ще під час навчання мають досконало опанувати гру на цьому інструменті.

Розмаїття різних видів сопілок є, мабуть, темою окремої статті, тому не будемо особливо акцентувати на цьому увагу. Відмітимо лише, що вони бувають різних розмірів і конструкцій (сопілка-пріма, сопілка-альт, сопілка-тенор, сопілка-бас), можуть різнитися строем, але методика початкового навчання є цілком застосовною до всіх типів сопілок. Надалі під словом «сопілка» будемо мати на увазі сопілку-пріму, як найбільш поширену. Зауважимо, що кожному, хто досконало освоїв гру на сопілці-прімі, при бажанні зовсім не складно буде опанувати і гру на будь-якому її різновиді. Добуті навички гри на сопілці у майбутньому можуть стати в пригоді під час опанування гри на інших духових музичних інструментах, таких як флейта, гобой, кларнет, саксофон [1, с. 3].

Отже, відповідно до програми з музики сьогодні сопілка є обов'язковим музичним інструментом для вивчення на уроках у початкових класах загальноосвітньої школи I-III ступенів. Завдяки простоті конструкції сьогодні цей чудовий український народний інструмент завоював велику любов і повагу у дітей. Він доступний для освоєння, має досить великі технічні можливості і приємний тембр, а у роботі з молодшими школярами може використовуватися як у сольному, так і в ансамблевому виконанні. Гра на сопілці допомагає розвитку музичної пам'яті, виробленню виконавських навичок, формує інтерес до колективного музикування, всіляко стимулює творчу ініціативу. За допомогою сопілки учні мають можливість долати складні місця у піснях, а також значно поліпшувати засвоєння матеріалу з музичної грамоти та сольфеджіо.

Використання сопілки рекомендується з другого класу, що дає можливість дітям добре опанувати цей інструмент, сприяє розвитку тембрового, ритмічного, мелодичного та гармонічного слуху, ладового відчуття, загального музичного розвитку, збагачує музично-виховну роботу і в позаурочний час.

Хроматична сопілка конструкції Д.Деменчука має діапазон у дві з половиною октави (До1 – Соль3). Її аплікатура вдосконалена за допомогою десяти отворів, що дає змогу виконавцю практично грати в будь-якій тональності. Тут немає половинного закриття отворів, властивого для деяких інших духових інструментів, а октавне звуковидобування здійснюється способом так званого «передування» при збереженні тієї ж аплікатури. Найціннішою якістю сопілки є стійкість у видобуванні звуків. Нагадуючи голос людини в низькому регістрі і спів пташок у верхньому, сопілка викликає у дітей щире захоплення.

Під час проходження педагогічної практики нами була проведена дослідно-експериментальна робота з проблеми навчання молодших школярів гри на сопілці. Проводилась вона із учнями 2-го Б класу. Експериментом було охоплено 22 респонденти. Одержані відповіді на наступне запитання «Чи хотіли б ви навчитися грати на сопілці?», були ранжовані у такій послідовності: «так» 18 учнів – 81,4%; «не знаю» 4 учні – 18,6%; «ні» – 0%. Як бачимо, бажання грати на цьому інструменті в дітей надзвичайно велике. Слід зазначити, що завдяки простоті своєї конструкції навчитися грати на хроматичній сопілці дуже легко, а її низька ціна роблять цей інструмент найдоступнішим інструментом для школярів.

Висновки. Ми сподіваємось, що позитивне вирішення висвітленої нами проблеми, проблеми використання сопілки в навчальному процесі сприятиме більш ефективному вирішенню тих завдань, які сьогодні стоять перед загальноосвітньою школою. Адже сила впливу музичного мистецтва на будь-яку людину великою мірою залежить від рівня підготовки слухачів. Прищепити дітям любов до музики, навчити розуміти її, виховати художній смак і художні здібності – таке завдання стоїть перед загальноосвітньою школою. Адже прилучення до мистецтва духовно збагачує людину, сприяє формуванню високих, благородних почуттів.

Список використаних джерел

1. Олійник В.Ф. Методика навчання гри на хроматичній сопілці // Кам'янець-Подільський : Абетка Світ, 2010. – 96 с.

Summary. This article highlights the characteristics of the organ in the learning process of school I-III.

Keywords: chromatic flute, performing skills, music, band, aplikatura, range.

УДК 7.032(392)

Гуцул І.А., студент VI курсу
Науковій керівник: Урсу Н.О.,
доктор мистецтвознавства, професор

РОЗВИТОК ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ КАМ'ЯНЕЧЧИНИ НА ЗЛАМІ ХІХ-ХХ СТ.

Анотація. Стаття висвітлює зміни у художній культурі Кам'янеччини, які відбувалися на рубежі ХІХ-ХХ ст. завдяки розвитку музейної справи, краєзнавчого руху, діяльності товариства «Просвіта» та окремих діячів.

Ключові слова: художня культура, музейна справа, краєзнавчий рух, мистецтво регіону.

Постановка проблеми. Для дослідження культури краю багато зробили В.Б.Антонович, М.І.Петров, М.С.Грушевський, які за заслуги в розвитку поділлязнавства були обрані почесними членами Подільського історико-археологічного товариства. Культуру краю, зокрема північно-західної його частини, глибоко досліджували видатні етнографи М.Костомаров, П.Чубинський, М.Біляшівський, В.Кравченко, В.Антонович, О.Пчілка (О.Косач). Велику роль у збереженні культурно-національної спадщини відіграла Кам'янець-Подільська духовна семінарія. Там досліджувалася історія, культура, етнографія, фольклор краю. Зібраний фольклорно-етнографічний матеріал використали у своїй творчості С.Руданський («Народні малоросійські пісні, зібрані в Подільській губернії» в 2-х томах, 1852), «Подільське весілля» (1862); А.Свидницький («Великдень у подолян», 1860); К.Шейковський («Побут подолян», 1860), А.Коціпінський, І.Данильченко, М.Симашкевич, М.Леонтович, М.Білінський, який склав 44 біографії видатних діячів краю, він також автор низки краєзнавчих праць.

Проблема розвитку різних аспектів формування художньої культури Кам'янеччини знайшла відображення у дослідженнях деяких сучасних авторів, зокрема О.М.Завальнюка, Л.В.Баженова [3], В.О.Савчука, В.С.Прокопчука, О.Б.Комарницького та ін. **Мета статті** – про-

вести стислий огляд розвитку художньої культури Кам'яниччини на рубежі XIX-XX ст.

Виклад основного матеріалу. Характерною особливістю художнього життя Кам'яниччини наприкінці XIX- поч. XX ст. стало становлення і розвиток музейної справи та, як наслідок, активне розгортання виставкової діяльності майстрів різних видів мистецтв і зібраних для музейних фондів зразків й експонатів. У 1865 році при єпархіальному управлінні на базі Кам'янець-Подільської духовної семінарії був заснований Подільський єпархіальний історико-статистичний комітет. Одним з представників, що увійшли до його складу, був священник церкви с.Глядок Проскурівського повіту М.Орловський (1807-1887), який залишив нащадкам багату творчу спадщину. Ним описано майже всі повітові міста Подільської єпархії. Також він проводив активну науково-літературну діяльність. М.Орловським була зібрана унікальна бібліотека із 2 349 рідкісних книг і рукописів, частину з яких він передав Подільській семінарії [9, с. 69-70].

Піднесення національно-культурного відродження в Україні у 60-90-х рр. XIX ст. стало переломним для розвитку історичного краєзнавства і його організаційних структур. Краєзнавчий рух, тісно пов'язаний з народознавством, поширився за рахунок притоку до історичної галузі різночинців – інтелігентів й аматорів, об'єктивно став виявом просвітництва й національного відродження в нових соціально-економічних і політичних умовах [7, с. 13].

Розквіт краєзнавчого руху на Кам'яниччині вже спостерігається на початку 90-х років XIX ст. Подвижницька діяльність голови історико-статистичного комітету архієпископа Димитрія і його помічників Ю.Сіцінського (1859-1937) та М.Яворського (1807-1887) перетворила єпархіальний комітет на представницьке і розгалужене історико-краєзнавче товариство. Архієпископ Димитрій під час своїх поїздок по Подільській єпархії збирав дані про цікаві історичні та археологічні об'єкти, сприяв збору пам'яток церковної старовини і місцевого народного побуту. Цей священник став ініціатором організатором розчищення залишків скельного монастиря, яке здійснили селяни с. Бакота. Дані розкопки стали базою до створення своєрідного музею.

Надзвичайний інтерес становить «Опис предметів старовини» з Музею Подільського церковного історико-археологічного товариства, складений Ю.Сіцінським у 1909 році і надрукований у типографії Свято-Троїцького Братства [5]. Музей існував з 1890 року, спочатку як Давньосховище старожитностей Подільського Єпархіального історико-статистичного комітету, який було перетворено у 1903 році на По-

дільське церковне історико-археологічне товариство. У цю колекцію старожитностей спочатку надходили головним чином церковні древності, але не виключалися й інші предмети старовини. Це єдина на Поділлі колекція старожитностей, до якої відносилися пам'ятки археології, історії і етнографії місцевого краю.

Спочатку музей розміщувався у верхній галереї Кам'янець-Подільського кафедрального собору, а з 1903 року, з дозволу Подільського губернатора А.А.Ейлера, розташовувався у казенній, так званій, по-домініканській споруді [5]. У тому ж 1890 р. історичний музей було переведено до приміщення Казанського кафедрального собору (колишній кармелітський костел). Музей мав три відділи: бібліотеку, в фондах якої були книги, що стосувалися історії Поділля, твори російських, польських та інших авторів; архів, в якому зберігалися документи минулого; в третьому відділі знаходилися пам'ятки мови і письма, стародруки XVI-XVIII ст., фото, гравюри, малюнки архітектурних пам'яток, живопис, скульптура, посуд та інші предмети. Члени товариства і прихильники музею збирали все, що мало історичну і культурно-мистецьку цінність. Експонати виходили за встановлені церковні межі й об'єктивно сприяли перетворенню давньосховища в світсько-культурний освітній заклад [7, с. 15].

У сузір'ї дослідників культури Подільського краю найяскравіше сяє зоря Юхима Сіцінського (1859-1937). У фондах Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника зберігаються зібрані Сіцінським унікальні колекції подільських вишивок, подільського народного одягу. Він зробив велику роботу в створенні музею, зборі матеріалів з історії Поділля та їх публікацій. Його культурологічна спадщина складає близько 200 праць (монографій, статей, нарисів з історичного краєзнавства) [6]. Багато зроблено дослідником і в справі збирання, вивчення та систематизації етнографічних матеріалів Поділля.

Допомогу в організації давньосховища, в поповненні фондів музею новими експонатами надали М.Яворський, Л.Раковський, Й.Ролле, М.Греїм, О.Прусевич [1], А.Тарнавський, С.Лобатинський та ін. Одним з найвидатніших подільських культурологів є також Й.А.Ролле (1830-1894) – автор серії з 80 книг [2] і нарисів «Історичні оповідання» та ін.; В.К.Гульдман (185-1907) – краєзнавець, статистик, автор публікацій про подільські поселення, пам'ятники старовини [4]; М.Й.Яворський, К.В.Широцький та інші.

Активна культурно-мистецька, популяризаторська діяльність викликала пошвавлення інтересу людей до народної й сакральної мис-

тецької спадщини, розвідок у цій галузі, а також сприяла розгортанню художнього життя на цих землях. У процесі дослідження розвитку художньої культури краю початку ХХ століття, не можна залишити поза увагою діяльність на його території громадських інституцій, мистецьких об'єднань і товариств. У березні 1906 р. в Кам'янці-Подільському було засноване товариство «Просвіта», метою якого було піднесення культурного рівня населення Поділля. Наприкінці ХІХ- на поч. ХХ ст. аналогічні культурно-освітні товариства відкривалися по всій Україні (перша «Просвіта» була заснована у Львові в 1868 р.). Товариство займалося організацією бібліотек-читалень, видавництвом популярної літератури, відкриттям загальноосвітніх і фахових шкіл мистецтва та фольклору. Його засновниками були К.Солуха, М.Іванецький та Ю.Сіцінський. У зв'язку з організацією нових, радянських культурно-освітніх установ Подільська «Просвіта» припинила свою діяльність у 1922 р. [8, с. 7].

Висновки. Таким чином, можна зробити висновки, що розвиток художньої культури Кам'янецьчини знаходився у тісному зв'язку і активно впливав на формування мистецького життя та образотворчої освіти регіону, сприяв різнобічним проявам талановитих особистостей краю.

Список використаних джерел

1. Prusiewicz A. Kamieniec-Podolski. Szkic historyczny / A. Prusiewicz. – Wilno, 1915. – 106 s.
2. Rolle J. (Dr. Antoni J.) Zameczki podolskie na kresach multańskich / (Dr. Antoni J.) Rolle. – Warszawa, 1880. – Т. 3. – 290 s.
3. Баженов Л.В. Историчне краєзнавство Правобережної України ХІХ-напочатку ХХ століть: Становлення. Історіографія. Бібліографія / Л.В.Баженов. – Хмельницький, 1995. – 193 с.
4. Гульдман В.К. Памятники старины в Подоліи / В.К.Гульдман. – Каменец-Подольский : Тип. Подольского губерн. правления, 1901. – 401 с.
5. Сѣцинскій Е. Опись предметовъ старины. Музей Подольскаго Историко-Археологическаго Общества / Е.Сѣцинскій. – Каменец-Подольськь : Типографія Подольскаго Свято-Троицкаго Братства, 1909. – 105 с.
6. Сецинский Е. Материалы для истории цехов в Подоліи / Е.Сецинский // Труды Подольского церковного историко-археологического общества. – Каменец-Подольский, 1904. – вып. X. – С. 417-494.

7. Соловей В.П. Історія музею в 20-30-ті роки / В.П.Соловей // Музей і Поділля : Тези доповідей наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня заснування Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника. – Кам'янець-Подільський, 1990. – С. 12-15.
8. Федоренко С.М. Подільська «Просвіта» / С.М.Федоренко, В.М.Вінюкова // Тези доповідей наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня заснування Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника. – Кам'янець-Подільський, 1990. – С. 77-80.
9. Федоренко С.М. Подільський історик М.Я.Орловський / С.М.Федоренко // Музей і Поділля : Тези доповідей наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня заснування Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника. – Кам'янець-Подільський, 1990. – С. 69-70.

Summary. The article reveals the changes in artistic culture of Kamyanetschyna which occurred at the turn of the 19th-20th centuries due to the development of museums, country – studying movement, community's «Prosvita» and separate figures' activity.

Keywords: artistic culture, museum development, country-studying movement, regional art.

УДК 78.036.45:78.071.1 (430) (092)

Дячук М.С., студентка I курсу

Науковий керівник: Карташова Ж.Ю., старший викладач

СИМВОЛІЗМ В МУЗИЦІ Й.С.БАХА (до питання ораторських прийомів в музиці)

Анотація. У статті розглядаються специфічні особливості бахівської музики, розкрито поняття музичної риторики, символіки, музично-риторичних фігур, подано перелік риторичних фігур, розглядається музична естетика епохи бароко.

Ключові слова: символ, риторика, музична мова, естетика бароко.

Після повторного «відкриття» в минулому сторіччі музики Й.С.Баха інтерес до неї не згасає. Останнім часом цей процес став особливо помітним: творчість Баха завоювала аудиторію навіть тих слухачів, які зазвичай не виявляють цікавості до «серйозної» музики. Проблема інтер-

претації музики Баха хвилює не одне покоління виконавців, успішне вирішення якої залежить від того, наскільки глибоко вдається виконавцеві проникнути в її глибинні смислові та змістовні пласти. У спадок від XIX ст. нам дістався емоційно-інтуїтивний підхід до інструментальної музики Й.С.Баха. Романтизація бахівської музики, започаткована ще К.Черні та Ф.Лістом, здатна була досягнути її лише на рівні відчуттів, не проникаючи у змістові та образні уявлення. Однак особливості бамівської музики не можливо досягнути без розуміння музичної естетики епохи бароко та аналізу риторичної складової системи мислення тих часів.

Інструментальні твори Баха для його сучасників були наповнені конкретним образним, психологічним і філософсько-релігійним змістом. Люди слухали в ту епоху інакше, ніж тепер. «В ті часи приходили слухати не емоційно, а слухали звичні для них види мелодій, які вони знали напам'ять і вміть згадували словесний текст і образи тексту...» [4, с. 197].

Ключем, який дозволить сьогодні розкрити складний зміст бахівської музики, є символіка мотиву – характерні мелодійні основи, що повторюються і які присутні у всіх творах Баха, зберігаючи закріплені за ними значення. Стійкі мелодичні звороти-інтонації – виражали визначені поняття, емоції, ідеї. Знання цієї мови дозволяло розкрити таємні «послання», якими наповнені твори Баха. «При розгляді творів Й.С.Баха відразу можна побачити, як спільна паралель музичних образів проходить через всі його твори, дослідники називали їх символами... Звукові музичні явища, які склалися століттями, перетворилися у Баха в організовані структури, що несуть визначений зміст, у символи...» [4, с. 156]. У різних жанрах роль мотивів-символів різна, але вони завжди допомагають розкриттю глибинного сенсу твору.

У XVII ст. синонімом змістовності стає поняття музичної риторики – зароджується ставлення до музики як до мови. Головне завдання красномовства – учити, потішати, хвилювати – були поширені і на музику. Велике значення мало прагнення музикантів, подібно до ораторів, викликати в слухачів певні афекти. В термінах риторики осмислюється новий музичний лексикон, який вбирає в себе численні гостровиражені прийоми. Музично-риторичні фігури стають носіями визначеного і зрозумілого всім змісту.

Спочатку музичний лексикон формувався завдяки тісному зв'язку музики зі словом. Так, О.І.Захарова відзначає, що німецькі композитори розглядали слово «як допоміжний засіб музичного творення. Воно... збуджувало фантазію композитора, надихало на винайдення тих або інших виразних фігур» [2, с. 59]. За визначеними музичними зворотами закріпилась стійке семантичне значення для ви-

раження будь-якого афекту або поняття. За аналогією з класичним ораторським мистецтвом ці звукові формули отримали назву – музично-риторичні фігури.

Вчення про музичні фігури давало композиторам техніку експресивної дії, образну і смислову наповненість музики. В інструментальній музиці роль фігур була ще більшою. Адже, якщо у вокальній музиці частину навантаження брав текст, то в інструментальній цю роль виконували фігури, як експресивні прийоми. Таким чином, вони часто ставали головним будівельним матеріалом твору.

Саме слово «фігура» може передавати образні уявлення, серед яких є зображення, форма, образ. Фігури могли носити зображальний характер, виражаючи направлення та характер руху. Наприклад, *anabasis* – висхідний рух, *a catabasis* – низхідний; фігури *circulatio* – обертання, *fuga* – біг, *tirata* – стріла, постріл і тому подібне. Фігури могли передавати інтонацію людського мовлення: *interrogatio* – запитання (висхідна секунда), *exclamatio* – вигук (висхідна секста). Особливу увагу композитори звертали увагу на фігури, які могли передати різні афекти. Наприклад, *suspiratio* – подих, або *passusduriusculus* – хроматичний хід, який використовувався для вираження смутку, скорботи.

Завдяки стійкій семантиці музичних фігур вони перетворилися у «знаки», емблеми, які виражали почуття або поняття. Наприклад, паузи у всіх голосах (фігура *aposiopesis*) застосовувались для зображення смерті; паузи, які розсікали мелодію (фігура *tnesis*) передавали почуття страху, кошмару.

Знання риторики та музично-риторичних фігур було необхідним для церковного музиканта. Церковний органіст виконував важливу роль в німецькому протестантському богослужінні, проголошуючи свого роду «музичну проповідь». Разом з пастором він брав участь у тлумаченні текстів Священного Писання, розкриваючи і коментуючи музичними засобами зміст відповідних церковній службі хоралів. Музичні фігури, відомі і зрозумілі пастві, займали в звуковому оформленні служби істотне місце. Відомо, що Бах був віруючим і саме в релігії черпав сили для своєї фантазії. Бах служив при церкві і велику частину своєї музики писав для неї. Він добре знав Священне Письмо, церковні тексти. Всі твори, які написав Бах були створені «in Nomine Dei» (в ім'я Господнє), його рукописи вкриті абrevіатурами JJ (Jesu juva – Ісусе, допоможи) або SDG (Soli Deo Gloria – Єдиному Богу Слава). Й.С.Бах використовує музичні фігури в певному стійкому контексті. Це можна побачити в творах з текстом – кантати, меси, ораторії, пасіони, а також у хорольних прелюдях та обробках, де тексту хоч і немає, але він передбачається.

Хорали, які співалися протестантською громадою, були невід'ємною складовою духовного світу людини, природним, необхідним елементом світовідчужання. Всі люди Німеччини того часу знали мелодії хоралів напам'ять. Вони настільки міцно асоціювалися з певним змістом, що могли служити паролем при впізнаванні однодумців. Тому для слухачів часу Баха хоральні мелодії були по суті знаками, що відображають зміст хоралу.

У слухачів виникало одразу кілька асоціацій: зі змістом хоралу, із конкретним епізодом біблійської історії та зі святами або ритуальними дійствами, яким призначався цей хорал.

Однак, значення і місце хоралів в музичній мові Баха не обмежувались лише цитуванням цих мелодій. Окремі мотиви з хоралів перетворюються у стійкі формули, що мали своє визначене значення.

На підставі вивчення творчості Баха дослідниками виявлено найтісніший зв'язок з тими прийомами музичної риторики, які склалися в духовних кантатах і пасіонах композитора. Відомими є сьогодні, наприклад, розгорнуті дослідження Болеслава Яворського, який знаходив у клавірній музиці Баха, зокрема в його «Добре темперованому клавірі», узагальнене музично-етичне тлумачення більшості найважливіших сюжетів Старого і Нового завітів Біблії.

Також, Болеславом Яворським було розроблено систему розшифрування музичних символів Баха. Музичні символи і хоральні мелодії мають ясний смисловий зміст, прочитання яких дозволяє дешифрувати нотний текст, наповнити його духовною програмою.

Й.С.Бах творив цілком усвідомлено. Емоційне у нього завжди поєднувалось із раціональним. У творчості Й.С.Баха виразився дух епохи, яку часто називають епохою раціоналізму. Сильні пристрасті, яскраві афекти передаються в творчості художників епохи бароко шляхом свідомої логічної роботи по вибору і створенню відповідних засобів.

Отже, символи і музично-риторичні фігури, цитування протестантських хоралів, автоцитати, численні музичні асоціації з кантатами, пасіонами, месами, хоральними прелюдіями – всі ці факти слід враховувати виконавцям під час створення власної інтерпретаційної версії музики Й.С.Баха, для розкриття глибини змісту інструментальної музики композитора.

Список використаних джерел

1. Берченко Р. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Р.Берченко. – М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. – 372 с.

2. Захарова О. Риторика и клавирная музыка XVIII века / О.Захарова. – М., 1989. – Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 104. – 235 с.
3. Носина В. «Символика в музыке И.С.Баха» / В.Носина. – С-П. : 1997. – 93 с.
4. Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка / Б.Яворский. – М. : Сов. композитор, 1972. – Т. 1. – 1972. – 712 с.

Summary. The article reviews the specific features of Bach's music, the concept of musical rhetoric, symbols, musical-rhetorical figures, submitted a list of rhetorical figures considered musical Baroque aesthetics.

Keywords: character, rhetoric, music language, aesthetics Baroque.

УДК 784.67(477)

Житомирська Т.М., магістрант
Науковий керівник: **Печенюк М.А.**,
кандидат педагогічних наук, професор

РОЗВИТОК ДИТЯЧОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ

Анотація. У статті розглядається питання розвитку дитячого хорового виховання в Україні у ХХ ст. і до наших днів, розкривається внесок українських композиторів у процес його відродження. Розкривається сучасний стан організації дитячих хорових колективів, їх успіхи, творчість хорових диригентів.

Ключові слова: хорове мистецтво, композитори, хор, спів, діти, дитячі хорові колективи, збірки хорових творів для дітей.

Важливою сторінкою музичної культури України є хорове мистецтво першої половини ХХ ст. Цей жанр музики був улюбленою сферою творчого спілкування композиторів, виконавських колективів і слухачів. Хоровий спів – мистецтво унікальних можливостей як виконавських так і освітніх. Воно завжди було, є і буде невід'ємною частиною вітчизняної та світової культури, незамінним, століттями перевіреним чинником формування духовного, творчого потенціалу суспільства. Хоровий спів з його багатотисячолітніми традиціями, глибоким духовним змістом, величезним впливом на емоційний, моральний лад як виконавців, так і слухачів залишається

випробуваним засобом музичного виховання. Музичне товариство ім. М.Леонтовича підтримувало діяльність 900 постійних хорів периферії. Хорові твори становили 70% загальної мистецької продукції. Найкращі композитори, майстри хорового жанру М.Д.Леонтович, К.Г.Стеценко, Я.С.Степовий, О.А.Кошиць, С.П.Людкевич керували хоровими колективами та вели активну просвітницьку діяльність. У цей період виникає тенденція створення національних українських хорів. У 1918 році був створений Український національний хор, репертуар якого складався з обробок українських народних пісень. Плідно працювали «Мішаний хор» (керівник В.М.Верховинець), Республіканська хорова капела ім. М.Лисенка (керівник М.Д.Леонтович), об'єднаний хор Київської народної консерваторії (керівник О.А.Кошиць). У 1920 р. при Дніпросоюзі виникли капела «Думка» під керуванням К.Г.Стеценка. Частина композиторів (М.Д.Леонтович, К.Г.Стеценко, П.О.Козицький, М.І.Вериківський) співпрацювали з Українською автокефальною православною церквою. У зв'язку з цим, вийшли перші нотні видання української релігійної музики.

У 20-30-х роках минулого сторіччя приділялося багато уваги створенню хорових нотних збірок для дітей та юнацтва. З'явилися спеціальні збірки: «Шкільний співаник» у трьох випусках К.Стеценка (1918 р.), три випуски «Пролісків» Я.Степового (1922 р.), де значна частина матеріалу була пристосована для загальноосвітніх шкіл; «Дитячі пісні» М.Вериківського, «Весняночка» В.Верховинця, «Слобожанські народні пісні для школи» В.Ступницького (Харків, 1928 р.).

Чимало спеціальних видань для школярів виходило у Львові, Ужгороді: Ф.Колесса «Шкільний співаник» (1925 р.) та ін. Відомі митці створювали підручники сольфеджіо: «Підручник сольфеджіо» М.Леонтовича (Київ, 1920 р.), «Матеріали до науки сольфеджіо і хорового співу» С.Людкевича (Львів, 1936 р.). Великої популярності набули народні пісні в обробці для шкільних хорів М.Леонтовича. Одним із вагомих мистецьких досягнень стали твори Л.Ревуцького із збірки «Сонечко» (1922 р.). З лютого 1928 року різке змінилося ставлення радянського адміністративного апарату до хорової музики та виконавства, які стали об'єктом значних «реорганізацій». У зв'язку з цим, зникла мережа хорових колективів високого професійного рівня, різко загальмувався творчий процес. З 1939 року розпочалося відновлення української хорової культури, особливо на західноукраїнських землях (С.Людкевич, Ф.Колесса, Є.Козак, А.Кос-Анатольський).

Новий підйом хорової творчості відбувся у 50-80-ті роки ХХ ст. у композиторів Л.Ревуцького, Б.Лятошинського, А.Штогаренка, Л.Дичко, С.Станковича, М.Скорика та багатьох ін.

У наш час, дбаючи про відродження дитячого хорового мистецтва, завдяки Міністерству освіти і науки України, у Києві створено Центр естетичного виховання дітей, учнівської і студентської молоді, відповідно і у всіх містах виникла сітка таких дитячих і молодіжних закладів. Вони організовують і спрямовують наукову і творчу діяльність талановитих дітей у позашкільних формах роботи. Центр естетичного виховання започаткував проведення в нашій країні дитячої хорової асамблеї. Вже втретє в Україні проводиться свято хорової музики. Такі асамблеї поживали хорову роботу в Україні. Так, завдяки поживленню хорового виховання, у м. Мелітополі (тут проводилась асамблея) виник мішаний хор української пісні (керівник К.Туча) Мелітопольського Центру дитячої творчості, хоровий колектив гімназії ім. Володимира Великого м.Рогатина Івано-Франківської області (керівник Я.Варчук), хорова капела хлопчиків і юнаків лицей мистецтв м. Керчі (керівник О.Нефедова), хор «Скворушка» Харківського палацу творчості дітей та юнацтва (керівник Ю.Іванова).

Народний дитячий ансамбль «Писанка», що діє при Центрі творчості Львівської залізниці, знають не тільки у місті Львові, а й в усій Україні. Ансамбль виступає з концертами на Різдво і на Великдень, по радіо і телебаченню, на сцені Львівського оперного театру. Артистизм, високий професіоналізм, самобутність та оригінальність притаманні цьому колективу, який має у своєму складі 150 дівчат від 6 до 18 років, і розділені вони на 3 хори: «Ягілочка» (наймолодші), «Веснівка» (дівчата середнього віку) та «Писанка» (підлітки). 10 років керує цим ансамблем О.Вовк, яка навчає дівчат не тільки хоровому співу, а й теорії музики і сольфеджіо, гри на бандурі, фортепіано, сопілці, основ хореографії.

У місті Тернополі успішно діє дитячий хор «Зоринка» (керівник І.Доскач), в Ужгороді – «Едельвейс» (керівник З.Жофчак), капела хлопчиків при Київській академії мистецтв (керівник А.Зайцева).

Провідними дитячими колективами України є хори: «Щедрик», «Дзвіночки», «Зірниця», «Дударик», Великий дитячий хор Національної радіомовної компанії України. У нашому місті успішно функціонують добре знані в Україні дитячі хорові колективи «Журавлик» (керівник І.Нетеча) та «Дивоцвіт» (керівник Л.Мартинюк).

Важливе місце у практиці вокально-хорової роботи школи має належати фольклору. Основним репертуаром дитячих хорів має бу-

ти музична творчість українських композиторів – джерело розвитку національного мистецтва. Художність і доступність творів вітчизняних майстрів хорової справи надають їй великого педагогічного значення.

Національне хорове мистецтво – фундамент, на якому має будуватися музично-естетичного навчання і виховання. Українські композитори, прагнучи високохудожньо відобразити навколишній світ, багатогранно розкрити образ сучасника звертаються до широкого діапазону жанрів хорової музики, оновлюють її інтонаційну мову, збагачують її виражальні засоби. У відповідь на творчі пошуки митців зростає популярність професійного хорового мистецтва, виникають нові хорові колективи, розширює коло аматорів цієї глибоко національної сфери художньої культури.

Значний внесок у розвиток вокально-хорової справи зробили відомі українські композитори ХХ століття. Серед них С.Вербицький, М.Воробкевич, О.Нижанківський, М.Лисенко, М.Леонтович, Ф.Колесса, П.Козицький, К.Стеценко, Я.Степовий. Д.Січинський, К.Стеценко; методисти: В.Лужний, З.Жофчак, О.Ростовський та ін.

Список використаних джерел

1. Кияновська Л. Українська музична культура : Навч. посіб. // Л.Кияновська – Тернопіль : СМП «АСТОН», 2000. – 184 с.
2. Колесса Ф.М. Шкільний співаник // Ф.М.Колесса. – К. : Муз. Україна. – 1993. – 2-ге вид. – 224 с.
3. Нарис української культури / Упорядн. Діденко З., Горбатюк В. – Хмельницький : Поділля, 1992. – 112 с.
4. Горбенко С.С. Дитяче хорове виховання в Україні // С.С.Горбенко Навч.-метод. посіб. – К. : ІЗМН, 1999. – 253 с.

Summary. In the article the question of development of child's choral education is examined in Ukraine in XX of century and to our days, payment of the Ukrainian composers opens up in the process of his revival. The modern state of organization of child's choral collectives, their successes, opens up choral conductors.

Keywords. choral art, composers, choir, ripened, to put, child's choral collectives, collections of choral works for children.

Заболотна О.Д., студентка IV курсу
Науковий керівник: Карпенко Т.П.,
кандидат педагогічних наук, доцент

БАГАТОВИМІРНІСТЬ МУЗИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ – НЕОБХІДНА УМОВА ПРОФЕСІЙНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

***Анотація.** У статті розглядається багатовимірність музично-педагогічної підготовки вчителя музики, яка сприяє вирішенню нагальних проблем художньо-естетичної освіти школярів відповідно до сучасних вимог розвитку потреб спілкування з мистецтвом.*

***Ключові слова:** музично-педагогічна творчість, інтерпретація, імпровізація, інтегральний музичний компонент, музичність, емоційна готовність.*

У законі України «Про освіту» та в Національній доктрині розвитку освіти України у ХХІ столітті наголошується, що одним із пріоритетних напрямків реформування освіти є виховання всебічно розвинутої, творчої особистості, становлення її творчого потенціалу, розвиток національної свідомості та духовного багатства молодого покоління.

Досягненню цих завдань сприятиме переорієнтація творчих нахилів, здібностей, умінь та навичок.

Сучасна школа повинна забезпечити освітні потреби кожного учня відповідно до його нахилів, інтересів, можливостей, щоб сприяти насамперед вихованню загальнолюдських цінностей особистості (доброти, милосердя, толерантності тощо), стимулювання її внутрішніх сил та саморозвитку і самовиховання, формування яскравої, самобутньої індивідуальності, як зазначає О.В.Сухомлинська [5, 137].

Спрямованість на особистісно зорієнтований підхід до освіти зумовлює потребу у використанні універсальних можливостей мистецтва в процесах формування творчої особистості з глибоким духовно-цілісним світом та високими моральними якостями людини зі сфери культури, здатної до співчуття, співпереживання. Тому є гостра потреба у високопрофесійній підготовці та діяльності вчителів музики, готових до самостійного творчого пошуку, організації художньо-естетичного процесу в загальноосвітніх та педагогічних навчальних закладах на принципово нових засадах. Адже, як сказав Уільям Артур Уорд: «Посередній учитель викладає, добрий учитель пояснює, видатний учитель показує, великий учитель надихає.»

Одним з важливих питань, що вимагає першочергового розв'язання, є розвиток творчої активності вчителів музики як виявлення прагнення до постійного самовдосконалення, пошуку нових самостійних педагогічних рішень та здатності до праці в нестандартних ситуаціях.

Під час нашого дослідження ми враховували наукові доробки, що висвітлюють проблеми творчої активності (Ю.К.Бабанський, В.А.Канкалик, С.О.Сисоева, М.Д.Никандров та інші), музично-психологічний аспект педагогічної діяльності (О.Г.Костюк, Б.М.Теплов, Т.Ф.Цигульська, С.І.Науменко та інші), теоретико-методичні аспекти (Г.М.Падалка, О.Я.Ростовський, О.П.Рудницька, А.І.Ковальов та інші).

Аналіз стану музично-педагогічної практики вчителів музики, опрацювання наукових та творчих джерел дали змогу виявити суперечність між соціальною потребою у творчій активності вчителів музики та недостатнім рівнем їхньої професійної підготовки і готовності до різних видів музичної та музично-педагогічної творчості в післядипломний період навчання.

Актуальність і важливість цієї проблеми, її суспільно-педагогічне значення зумовлюють необхідність наукового обґрунтування сутності поняття «творча активність вчителів музики», визначення її специфіки, оскільки ця діяльність впливає на розвиток механізму творчості педагогів, досягнення ними успішного високоякісного результату музичної та музично-педагогічної творчості.

Аналіз та узагальнення наукової літератури дозволили встановити, що методологія та визначення поняття творчої активності вчителя музики ґрунтується на філософських концепціях творчості, висновках психолого-педагогічної науки, що розкривають загальні закономірності творчого феномена, а також враховує специфіку музично-педагогічної діяльності, пов'язаної з музично-образним компонентом. Можна виділити поняття «творчість» та «активність» як два визначення діяльності, наголосити на їх взаємозв'язку і визначити такі ознаки творчої діяльності: оригінальність, прогресивність характеру творчого продукту, цінність створеного нового матеріалу, новизну як для суспільства, так і для окремої особистості.

Творча активність особистості вважається визначальною рисою свідомості людини, однією з її головних функцій. У понятті «творча активність» розкривається вищий якісний рівень, зміст та сутнісна якість діяльності як розвивального процесу, що здійснюється на вищому рівні активності людини. Тому у творчій активності можна виділити діяльно-практичну сутність суб'єкта діяльності, в результаті якої створюються нові оригінальні цінності.

У педагогічній науці творча активність учителя трактується як складова педагогічної творчості, педагогічної майстерності, умова особистісного та професійного самозростання вчителя, рушійна сила впровадження нових педагогічних технологій, поширення творчого досвіду, важлива професійна риса та якість творчої особистості фахівця. У понятті «творча активність» виявляється також учительське ставлення до навчально-пізнавальної діяльності, яке характеризується прагненням досягти поставленої мети в межах заданого часу.

У спеціальній музичній психолого-педагогічній літературі поняття творчої активності вивчається в контексті особливостей музичної творчості, у якій виявляється специфіка музично-педагогічної діяльності, зокрема, художньо-образний компонент її структури. Музично-педагогічну діяльність дослідники розглядають як творчу і наголошують на духовному змісті та естетичній спрямованості, що пов'язані з духовним потенціалом мистецтва [3, 4, 7].

При цьому перевага надається емоційному фактору, без свідомості, інтуїції, але не виключається роль інтелекту у творчому процесі. Розкриття проблеми розвитку творчої активності майбутніх учителів відбувається в процесі виконавської діяльності, підготовки до інтерпретації, композиції, створення. Означене поняття є інтегральним специфічним компонентом структури творчої активності вчителів музики, до якої входять не лише спеціальні музичні здібності, але й загально-психологічні властивості людини, які мають спільні корені з механізмом творчості. Разом з цим музичність вважається необхідною професійною майстерністю вчителя музики, що яскраво розкриває його музичну сутність, потребу у музичному самовираженні, сформованість естетичного смаку і яка водночас забезпечує художньо-образний компонент музично-педагогічної діяльності (слухання, виконання та створення музики); як здатність особистості, що забезпечує успішність, якість та продуктивність виконання різних видів музичної діяльності (слухання, виконання, створення) і виявляється в художньо-творчому прочитанні та переживанні музики, впливаючи на інтелектуальний, естетичний і моральний розвиток [6, 180].

Серед структурних компонентів музичності визначено: музичний слух (мелодійний, гармонійний, ритмічний), творчу уяву, емоційність, чуття цілого, тип музичного сприймання, слухова-рухова координація, творча уява, звукообразність музичного мислення, якість ритмічного слуху. Таким чином, музичність є характерною особливістю творчої активності вчителя музики, його музичною сутністю, пов'язаною зі специфікою музично-педагогічної діяльності, приро-

дою музичного мистецтва, яка виявляється індивідуально. Необхідно зауважити, що, не зважаючи на високий результат у розвитку техніки виконання музичних творів на уроках музики, вчителі не вміють підібрати відповідний акомпанемент, створити мелодію тощо. Тому дуже велику увагу потрібно приділяти вивченню такого предмета, як акомпанемент, який значно розширює можливості студентів у виконанні дошкільного та шкільного репертуару, дозволяє полегшити процес розучування музичного матеріалу на уроках, сприяє уникнути складних ситуацій під час проведення свят, виступів на концертах. Потрібно проводити, також, конкурси з акомпанементу та постановки голосу, на яких студенти могли би не тільки показувати вміння володіти своїм інструментом, а й самостійно розписувати партії для ансамблів (інструментальних та вокальних), організовувати своєрідні колективи, самостійно розучувати партії зі своїми товаришами, імпровізувати та створювати цікаві музичні композиції.

Отже, високі результати в різних видах музичної та музично-педагогічної творчості є в тих вчителів музики, які мають високий рівень розвитку музичності та педагогічних здібностей, тобто у яких виявляється музично-педагогічна креативність.

Враховуючи зазначене вище, творчу активність учителя музики трактуємо як інтегровану психологічну якість особистості, що визначається дієвим емоційним станом готовності до музичного пізнання та музично-педагогічної діяльності в нестандартних ситуаціях. Творча активність вчителя музики – це його здатність до індивідуального, неповторного, музичного, особистісного та професійного самовираження. Тому музична та музично-педагогічна діяльність повинна мати продуктивний пошуково-перетворювальний характер, гуманний духовний зміст і характерні ознаки творчого процесу.

В цьому аспекті музично-творча активність розглядається як така, в якій втілюються творчі можливості вчителя музики у власній музичній творчості: інтерпретації, імпровізації, створенні композицій. музичний інструмент є характерним для творчої активності вчителя і включає музикальність (музичний слух – ритмічний, мелодійний, гармонійний, творчу уяву), виконавські здібності (вокальні, інструментальні), психомоторні здібності (диригентські, виконавські, вокальні, інструментальні), творчі вміння (мистецько-інтегровані, музично-практичні інтерпретаційні, композиторські, проблемно-ситуаційні). Інтегрована музично-педагогічна діяльність учителя музики формує творчу особистість учня з глибоким внутрішнім світом, усвідомленим інтересом до музики, духовно-цілісними

орієнтирами та спрямована на спеціальний музичний розвиток школярів, їх музичні здібності, що забезпечує успішність та якість виконання творчої музичної діяльності.

Головна особливість уроків музики як мистецтва – художньо-творча спрямованість музичного навчання й виховання школярів. Вона має виявлятися у всьому: в змісті й структурі уроків, у методах і прийомах, що їх застосовує вчитель, в осмисленні учнями різних музичних явищ, і вона не є чимсь однозначним і варіативним. У музичному вихованні має бути ще й художнє співробітництво учнів і вчителя з поетами, композиторами. За цієї умови уроки стануть більш емоційними та інтелектуальними, ефективними та інтенсивними.

Отже, багатовимірність музично-педагогічної підготовки вчителя музики, яка є синтезом професійно-педагогічної та музично-виконавської майстерності в поєднанні з музично-педагогічною практикою вчителів музики, дає змогу сформуванню творчої особистості учня з високими моральними якостями, сприяє вирішенню нагальних проблем художньо-естетичної освіти школярів відповідно до сучасних вимог розвитку потреб спілкування з мистецтвом.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б.А. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1973. – 144 с.
2. Брилін Є.Б. Формування навичок композиторської творчості у студентів музично-педагогічних факультетів: Дисертації кандидатів педагогічних наук. – К., 2002.
3. Загвединський В.Й. Педагогическое творчество учителя. – М. : Педагогика, 1987. – 160 с.
4. Зязюн І.А. Без свідомість. Підсвідомість. Творчість // Мистецтво і освіта. – 2001. – №3. – С. 10-14
5. Ковальова С.В. Розвиток творчої активності вчителів музики в сучасних умовах: теорія й практика : Науково-методичний посібник. – Біла Церква: КОІОПК, 2004. – 228 с.
6. Науменко С.І. Психологія музичності та її формування у молодших школярів : Навчальний посібник. – К. : НДПІ, 1993. – 180 с.
7. Новиков Б.В. Творчество и философия. – К. : Политиздат, 1989. – 190 с.
8. Рудницька О.П. Музыка і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти. Навч. посібник. – К. : ІЗМН, 1998. – 248 с.
9. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання: Навчальний посібник. – К. : ІЗМН, 1997. – 256 с.

10. Сисоєва С.В. Підготовка вчителя до формування творчої особистості учня. – К. : Поліграф книга, 1996. – 406 с.
11. Сисоєва С.О. Основи педагогічної творчості : Підручник. – К. : Міленіум, 2006. – 346.

Summary. There is the considered multidimensional of musician and pedagogical preparation of music which is instrumental in the decision of urgent problems of art and aesthetic formation of schoolboys in accordance with the modern requirements of development of necessities of intercourse with the art master in the article.

Keywords: musician and pedagogical creation, interpretation, improvisation, integral musical component, musicality, emotional readiness.

УДК К78(477)(09)

Заболотна О.Д., студентка ІV курсу
Науковий керівник: Яропуд З.П.,
кандидат педагогічних наук, професор

ДО ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

Анотація. У статті робиться спроба систематизації етапів розвитку української музики від найдавніших часів і до сьогодення.

Ключові слова: українська музика, традиції, інструменти, музична культура, професійна музика.

Музичність та співучість є одними з характерних рис українського народу музичні традиції на території сучасної України сягають прадавніх часів. Знайдені київськими археологами в околицях Чернігова музичні інструменти – тріскачки з бивнів мамонта датують віком 20 тисяч років. Про практику народної пісні, що існувала в найдавніші часи на теренах України, можна судити зі старовинних обрядових пісень календарного циклу.

У час Київської Русі були розвинуті практично всі типи музичного мистецтва. На фресках Софії Київської (XI століття) зображені музики, що грають на різних духових, ударних та струнних (подібних до арфи і лютні) інструментах, а також скоморохи, що танцюють. Ці фрески свідчать про жанрове розмаїття музичної культури Київської Русі. До XIII століття відносяться літописні згадки про співців Бояна та Митуса.

Історичні пісні як окремих жанр формуються у XIV-XV ст., розвинувши історичні тенденції давніх колядок, прославних пісень, балад та інших жанрів.

Золотою добою в розвитку української народної пісні можна вважати XVI-XVIII століття. В піснях цього періоду витворюються й закріплюються ті характеристичні прикмети української народної пісні, які відрізняють її від пісень інших народів. З'являється нова форма козацьких дум, лірично-епічних творів імпровізовано-речитативного характеру, що змальовують боротьбу козаків із турками й татарами [1, с. 48]. З метою захистити своє мистецтво музиканти об'єднувалися в братства співацькі цехи, які мали свої статuti. Перші професійні об'єднання (братства) народних музикантів – професійні цехи – виникають у Кам'янці-Подільському (1571) та Львові (1580). Музичні цехи діяли не лише у великих містах, а й у деяких містечках – наприклад, у містечку Степані на Волині, де він проіснував аж до кінця XIX ст. До репертуару музичних цехів входила інструментальна музика. У першій половині XVII ст. музичний цех, до якого входило 22 музики, діяв в Острозі. Особливого розвитку ці братства досягають у XVII-XVIII ст.

Становленню професійної музики сприяли такі українські композитори, як Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Артем Ведель. Серед видатних музичних діячів цього часу – Микола Дилецький, автор «Мусикійської граматики» (1675) – першої музикознавчої праці, що пояснила суть лінійної, нотної системи, партесного співу і партесної композиції [2, 59].

Музиканти XIX ст. почали звертатися до народної тематики, обробляти народні пісні, які виконувалися талановитими аматорами у супроводі народних інструментів – кобзи, бандури, цимбал, скрипки, ліри та ін. На початку XIX століття в українській музиці з'являються перші твори та камерно-інструментальні твори, серед їх авторів – І.М.Вітковський, А.І.Галенковський, Ілля та Олександр Лизогуби. Інструментальна музика сприяла формуванню нової демократичної інтонації, де міщансько-побутові й фольклорні джерела поєднувалися з музичною лексикою професійної музики.

У XX столітті численні професійні та аматорські колективи України також звертались до українського фольклору. Характерною особливістю XX століття було представлення фольклорних традицій у формах академічного музикування. Було створено чимало колективів, що спеціалізувались на виконаннях обробок українських народних пісень і танців, а також творих українських композиторів

у подібній стилістиці – це українські оркестри народних інструментів, ансамблі пісні і танцю, народні хори тощо. Так, 1922 році був організований Перший оркестр українських народних інструментів, 1939 – Гуцульський ансамбль пісні і танцю 1943 – народний хор Верьовки, 1951 – Ансамбль танцю України.

Українська народна пісня лягла в основу творів багатьох українських композиторів. Найвідоміші обробки українських пісень належать М.Лисенку та М.Леонтовичу, К.Стеценку, С.Людкевичу, Є.Козаку та інші.

В 1960-ті роки працюють такі композитори, як Платон і Георгій Майбороди, К.Данькевич, на цей період припадають останні дві симфонії Б.Лятошинського. У 1970-ті – 1980-ті роки стають відомими композитори, що розширили традиційну для української музики пізньогомантичну стилістику за рахунок новітніх прийомів європейського модернізму – М.Скорик, Є.Станкович, І.Карабиць, В.Бібік, Л.Дичко та інші. Світове визнання отримала національна школа вокального мистецтва. Яскраві імена української оперної сцени – А.Солов'яненко, Д.Гнатюк, Б.Руденко, Є.Мірошниченко.

Серед композиторів-піснярів цих років також О.І.Білаш, В.Верменич, пізніше – І.Карабиць, Володимир Івасюк. Популярність завоювали естрадні виконавці – Софія Ротару, Назарій Яремчук, Василь Зінкевич, Ігор Білозір, Тарас Петриненко, Алла Кудлай та інші.

Сьогодні українська музика в її багатоманітні звучить в Україні та далеко за її межами, вона продовжує розвиватись в народній та професійній традиціях, і є предметом вивчення науковців.

Список використаних джерел

1. Історія української музики. – К., 1989. – Т. 1. – С. 48-49.
2. Дилецький М. Граматика музикальна / М.Дилецький. – К., 1970. – С. 50.

***Summary.** This article is an attempt to systematize the development of Ukrainian music from ancient times to the present.*

***Keywords:** Ukrainian music, traditions, tools, musical culture, professional music.*

Заболотна О.Д., студентка IV курсу
Науковий керівник: Прядко О.М.,
кандидат педагогічних наук, старший викладач

РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ УЯВИ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИКИ

***Анотація.** У статті розкривається проблема формування творчої уяви школярів, розглядаються шляхи її формування в учнів на уроках музики.*

***Ключові слова:** творча уява, урок музики, школярі, вчитель музики, музичні здібності.*

Постановка проблеми. Феномен творчості завжди привертав увагу дослідників як найважливіший компонент соціальної культури. Творчість – це позитивно спрямована діяльність, каталізатор прогресивних змін у суспільстві, культурі, це багатогранне поняття, що пронизує всі сторони діяльності особистості і проявляється в усіх напрямках суспільної практики. З моменту зародження та становлення шкільної практики навчання особлива увага педагогами приділялася вихованню особистості, що зможе творчо ставитися до праці, самостійно знаходити вирішення назрілих проблем. Виховання таких якостей потребує відповідного педагогічного підходу, цілеспрямованого впливу вчителів. Протягом усього періоду навчання та виховання діти повинні вчитися самостійно мислити, мати власну думку, відчувати відповідальність за виконувану справу.

Багато вітчизняних науковців займалися вивченням питань розвитку творчості дітей у навчанні. Проблему формування творчих здібностей розглядали Г.Ковальова, Н.Вишнякова, Н.Терентьєва, Л.Футлик. Розкриттю питань розвитку творчої уяви школярів на уроках музики присвятили свої праці Л.Масол, А.Матюшкіна, Г.Падалка, О.Рудницька, О.Ростовський.

Уява, як основа творчої діяльності, проявляється в усіх напрямках діяльності особистості. Завдяки їй стає можливим художня, наукова, технічна, ігрова творчість. Таку думку поділяють дослідники творчості Г.Альтшулер, В.Белозерцев, К.Пігров, Л.Яценко. Навчити творчості неможливо, бо в педагогіці немає універсальних рецептів для цього. Творчу особистість можна розвинути, використовуючи елементи навчання, але наявність знань зовсім не забезпечує творчості.

Актуальність теми статті зумовлена тим, що музичному мистецтву належить велика роль у становленні творчої уяви школярів.

Метою статті є висвітлення питання особливостей формування творчої уяви школярів на уроках музики.

Виклад основного матеріалу. Індивід, який мислить творчо, – головна рушійна сила соціальних та духовних трансформацій. Творча особистість значно краще адаптується до соціальних, побутових та виробничих умов, ефективно їх використовує, удосконалює, змінює.

На уроках музики під дитячою творчістю розуміють діяльність дитини, в процесі якої вона створює якісно нові для самої себе цінності. Ці цінності мають і суспільне значення, тому що необхідні для всебічного розвитку особистості і, як наслідок, для розвитку суспільства. Інколи діти створюють речі, які мають справжню естетичну цінність, є творами мистецтва [2, с. 6].

Саме творча діяльність людини робить її особистістю. Творчу діяльність, що базується на комбінуючих здібностях, психологи називають уявою або фантазією.

Уява тісно пов'язана з мисленням. З її допомогою подумки здійснюється вихід за межі того, що безпосередньо сприймається. Уява, породжена трудовою діяльністю людини, і розвивається на її основі. Особливого значення набуває розвиток активної уяви як відтворюючої (створення образу предмета, явища за його описом), так і творчої (створення нових образів, які реалізуються в оригінальних продуктах діяльності) [2, с. 7].

Процес створення нового починається з уявлення його у образній формі. Людина, у якої не розвинена творча уява, не може побачити щось нове у оточуючому її середовищі. Ось чому успіх творчості залежить від творчої уяви.

На уроках музики під час прослуховування музичних творів вчитель обов'язково повинен спонукати дітей до творчого осмислення твору. Слухова діяльність школярів при сприйманні музики організовується вчителем постановкою завдань, метою яких є зосередження уваги на музиці, упорядкування спостережень за нею. Система запитань і завдань, яка допомагає учням сприйняти твір, має реалізуватися в діалозі і спонукати до творчого різночитання музичного змісту [3, с. 51].

З метою розвитку творчої уяви школярів на уроках музики можна застосовувати дидактичні ігри. Ефективним є також використання театралізації ігор на занятті.

Отже, формування творчої уяви школярів на уроках музики є важливою умовою ефективності загального розвитку дитини, становлення її особистості. З огляду важливості й значимості уяви для дитини необхідно різними способами допомагати її розвитку й, одночасно, використовувати її для оптимізації навчальної діяльності.

Список використаних джерел

1. Коваль О. До питання методології розвитку музичних здібностей школярів у навчальній діяльності // Наукові записки Ніжинського державного педагогічного університету ім. Миколи Гоголя. – Ніжин : НДПУ, 1998. – С.127.
2. Слюсаренко Н.В. Розвиток творчих здібностей учнів 5-9 класів на уроках обслуговуючої праці засобами ігрової діяльності : навч.-метод. посібник / Н.В.Слюсаренко. – Херсон, 2002. – 148 с.
3. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в основній школі : навч.-метод. посібник / Олександр Якович Ростовський. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 272 с.

Summary. The problem of forming of creative imagination of schoolboys opens up in the article, the ways of her forming are examined for students on the lessons of music.

Keywords: creative imagination, music lesson, schoolboys, music master, musical capabilities.

УДК 785.1(477)

Івчук Т.О., студентка IV курсу

Науковий керівник: **Маринін І.Г.**,

кандидат педагогічних наук, доцент

ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКІ ВІХИ СТАНОВЛЕННЯ Й РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ

Анотація. Стаття присвячена дослідженню особливостей функціонування та розвитку Національного оркестру народних інструментів України.

Ключові слова: оркестр, народно-оркестрове виконавство, репертуар, інструментальний склад, народні інструменти, виконавці, традиції.

Одним із провідних професійних колективів, творча діяльність якого має важливе значення для розвитку музичної культури України, є Національний оркестр народних інструментів України. Його самобутня історія мистецько-творчої діяльності потребує детального аналізу, чим і викликає зацікавлення багатьох науковців.

Варто зазначити, що творчість цього колективу неодноразово привертала увагу дослідників з проблем народно-інструментального мистецтва, мистецтвознавців, культурологів, фольклористів. Різні аспекти художньої діяльності Національного оркестру народних інструментів України знайшли своє відображення у дослідженнях В.Гуцала, М.Головащенко, М.Давидова, В.Дейнеги, Б.Жолдака, Ю.Лошкова, Т.Сидельської, І.Сікорської, О.Трофимчука, Л.Черкаського.

Характерними ознаками колективу є довершеність інструментального складу, різнобарвність жанрово-стильової палітри репертуару, опора на національні традиції народного музикування, висока професійна майстерність виконавців. Важливою складовою будь-якого оркестрового колективу є його інструментальний склад. Слід відмітити, що на сьогоднішній день Національний оркестр народних інструментів України має найоптимальніший (кількісний і якісний) інструментальний склад, що формувався протягом 40 років. За весь цей період становлення, формування, розвитку відбувалися постійні зміни (реконструкція та відродження забутого інструментарію, введення до оркестру нових інструментів). Інструментальний склад саме цього оркестру ввібрав у себе всю новизну, всі здобутки і якісні зміни народно-оркестрового виконавства України. В оркестровій звучності інструментального складу оркестру відображається національний колорит і розмаїття різних форм народного музикування в традиційних ансамблях.

Зі стабілізацією інструментального складу Національного оркестру народних інструментів України відповідно виробилося оригінальне, самобутнє і неповторне звучання оркестру. Нові оркестрові барви додали колективу національного колориту, адже склад зазначеного оркестру обов'язково повинен відповідати характеру української національної музики, народній виконавській манері. За словами В.Гуцала, «...саме в цьому оркестрі й відбулося злиття усіх регіональних музичних концепцій у загальну українську музичну ідею. Виробився той колорит і єдине звучання, в результаті чого постало, виробилось етнозвучання» [1, с. 215]. Саме тембри представлених тут реконструйованих інструментів, що побутували серед українського народу в минулому, – ліра, сурма, ладкова кобза, козацька труба, теленки, зозульки,

свиріль, козобас, бугай, флюяра, ріжок, волинка, дримба, рубель і качалка, береста та інші надають звучанню оркестру неповторного національного колориту.

Важливе значення для розуміння художніх засад Національного оркестру народних інструментів України має виконавський репертуар, в якому одне з вагомих місць посідають обробки народного мелосу. Серед них: «Перлини народної музики», «Сторінки української класики», «Мелодії України», «Танцювальні награвання», «Перлини української вокальної музики», «Програма камерного складу Національного оркестру народних інструментів України», «Програма ансамблю Троїсті музики» У концертах часто звучать оригінальні ансамблі: сопілкарів, дримбарів, виконавців на народних зозульках, троїстих музик, ансамбль бандуристів.

Оркестр має багатий репертуар. До нього входять композиції на українські народні теми – «Українська в'язанка» Ю.Алжнева, «Подільський козачок» І.Вимера, «Мелодія і буковинські козачки» В.Гекера, «Закарпатський весільний танок» Березянка», «Троїсті музики», «Танцювальні награвання» В.Гуцала, «Свято на Буковині» О.Должикова, «Коло» Є.Кравченка, «Гуцульські старосвітські награвання» для сопілки з оркестром Л.Колодуба, твори крупної форми – «Гуцульська фантазія» С.Орла, музична фантазія «Калинонька» М.Стецюна, «Козачок», «Полька» І.Іващенко тощо. Ці твори презентують народно-інструментальну музику Поділля, Слобожанщини, Гуцульщини, Буковини і яскраво відображають регіонально-локальні народні виконавські традиції. Помітною тенденцією в художньо-репертуарній парадигмі оркестру стало активне залучення до всіх програм майстерно оркестрованих творів української і світової класики (Д.Бортнянського, Й.Брамса, А.Веделя, М.Вербицького, М.Глінки, С.Гулака-Артемівського, А.Дворжака, С.Завадського, М.Леонтовича, М.Лисенка та ін.), творів сучасних композиторів – В.Зубицького, В.Кирейка, Є.Льонка, В.Подгорного, В.Рунчака, М.Скорика, Є.Станковича, В.Степурка, В.Шумейка. Виконання творів цих композиторів сприяє підвищенню художньо-мистецького рівня виконавців. В.Дейнега слушно зазначає, що «...теоретично обґрунтоване формування репертуарної політики є одною з головних умов для ефективного функціонування будь-якого професійного колективу...» [2, с. 119].

Національний оркестр народних інструментів України також супроводжує виступи видатних українських співаків – народних артистів України М.Кондратюка, Н.Матвієнко, В.Степової, М.Стеф'юк.

Національний оркестр народних інструментів України виконує просвітницьку функцію, що полягає у створенні певних освітніх програм. Оркестр влаштовує багато концертів для дітей, перед виступами колективу читаються лекції про особливості розвитку народної музики, демонструються народні музичні інструменти. Отже, активна творча діяльність колективу сприяє формуванню музичних смаків широкої слухацької аудиторії.

Варто відмітити, що при Національному оркестрі народних інструментів України існує музей народних інструментів (він є філіалом Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва України), де зберігаються старовинні зразки інструментів, що побутували на території України в минулому. Тут представлені народні духові інструменти, колекція бандур, кобз, лір вітчизняних музичних майстрів. На базі оркестру постійно організуються конференції з проблем розвитку колективних форм народно-інструментального мистецтва.

Таким чином, слід зазначити, що Національний оркестр народних інструментів України виробив свій індивідуальний виконавський стиль, що ґрунтується на тембральній насиченості оркестрового звучання завдяки використанню у складі оркестру всього розмаїття народного музичного інструментарію, що побутує сьогодні на теренах України, превалюванні в репертуарі оркестру обробок народних мелодій, що підкреслює художню своєрідність і міцний зв'язок колективу з традиціями народної музичної творчості.

Список використаних джерел

1. Жолдак Б. Музичні війни або талан Віктора Гуцала: художньо-документальна повість / Жолдак Б. – К. : Криниця, 2004. – 416 с.
2. Дейнега В. Музичний інструментарій як показник специфіки оркестру народних інструментів / В.Дейнега // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 2002. – Вип. 22: Муз. вик-во. – Кн. 8. – С. 119-129.

***Summary.** The article deals with the investigation of the peculiarities of functioning and development of the Ukrainian National folk instruments orchestra.*

***Keywords:** orchestra, folk-orchestral performance, repertoire, instrumental complex, folk instruments, performers, traditions.*

Козловська М.П., студентка VI курсу
Науковий керівник: Кляпетура С.І., асистент

ПРИРОДА САКРАЛЬНОГО ОБРАЗУ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

***Анотація.** У статті розглядається динаміка змін і трансформацій сакрального образу та канону, зокрема у сучасному живописі, аналізується символічне сприйняття навколишнього світу людиною.*

***Ключові слова:** сакральний образ, канон, символіка, традиція, сучасне мистецтво.*

Питання природи сакрального образу в сучасному мистецтві піднімалось вітчизняними та європейськими мистецтвознавцями й розглядалось ними в принципово різних напрямках.

У своїй доповіді «Європа, культура, християнство» М.Ковальський розглядає взаємодію між культурою і вірою, церквою і світом. Для нього лише католицизм виглядає стрункою й упорядкованою системою, а, отже, тільки він і може зробити для культури корисне, може допомогти вирішити деякі проблеми. У статті «Християнство і культура» М.Лобковіч стверджує, що християнство становить основу всієї нашої культурної спадщини.

Вивчення взаємовідносин між релігією та мистецтвом у сучасній культурі представляє особливий інтерес. Згідно з відомими дослідженнями П.Сорокіна, до середини ХХ ст. в Європі лише 4% творів образотворчого мистецтва були присвячені власне релігійним темам, а 96% – світським (для порівняння: у ХІІ-ХІІІ ст.ст. частка релігійних картин і скульптур становила 97% при 3% світських творів).

У сучасній бібліографії існує безліч окремих публікацій з історії живопису та багато літератури з релігієзнавства, але зовсім небагато джерел, які б синтезували ці важливі сторони суспільного життя.

Метою даної статті є мистецтвознавчий аналіз канонічної форми зображення у сучасному мистецтві в контексті синтетичності останнього.

Система правил у мистецтві на різних етапах культурно-історичного розвитку ставала відображенням соціальних уявлень щодо усвідомлення прекрасного, довершеного, поєднуючи таким чином об'єктивний предмет естетичного наслідування з суб'єктивними переживаннями в процесі функціонування мистецтва. Художня суспільна практика, формуючи позитивну значущість набутого досвіду, створювала образ загальнозначущих культурних норм, які ставали репрезентантами культурно-історичної ситуації, що їх породжувала [7, с. 27-45].

Саме аксіологічний контекст нормативного аспекту мистецтва в сучасних умовах набуває об'ємного конкретно-історичного змісту, що потребує осмислення канону з позицій сучасного досвіду, достатнього для усвідомлення глибини його об'єктивних та суб'єктивних значень в аспекті історичних ремінісценцій. Зважаючи на значну індивідуалізацію сучасної культури, домінування в ній суб'єктивних проявів та поширення релятивізму стосовно базових естетичних понять, аналіз та узагальнення принципових характеристик відомих канонів художньої творчості, їх історичних та естетичних трансформацій є актуальними як з точки зору осягнення загальних культурних тенденцій, так і з позицій уточнення ситуаційних суспільних та естетичних значень мистецтва на певних етапах його історичного розвитку.

Соціокультурний процес сучасності відображає переосмислення гуманістичних традицій, що формувались протягом розгортання та піднесення Античної цивілізації, становлення ідеології Християнства, ствердження принципів антропоцентризму в культурі Ренесансу. Канони в мистецтві втілювали вартісний вимір гуманістичної свідомості, адекватної кожному з етапів на шляху до сучасних проявів художнього мислення, здобутого в процесі диференціації мистецтва та індивідуалізації людини. Прикладами цьому можуть слугувати канонічні форми мистецтва попередніх епох, що в сучасному естетичному та комунікативному просторі набувають нового символічного значення, розкриваючись лише в поєднанні з позахудожньою реальністю.

Кожен твір мистецтва – це дитя свого часу; кожний культурний період створює власне мистецтво, яке неповторне. Система правил в мистецтві на різних етапах культурно-історичного розвитку ставала відображенням соціальних уявлень щодо усвідомлення прекрасного й довершеного [1, с. 67]. Канонічні форми мистецтва попередніх епох в сучасному естетичному та комунікативному просторі набувають нового символічного значення [2, с. 30]. Протягом багатьох століть Біблія служила джерелом сюжетів для всіх жанрів образотворчого мистецтва. Великі європейські майстри часто зверталися до Євангелія і знаходили в ньому теми і сюжети, які мають глибокий суспільний сенс.

Неоднорідність і різноплановість творів сучасного мистецтва на релігійну тематику приводять до думки, що вони створені в руслі різних історико-культурних традицій: примітиву і народної ікони, академічного живопису, художників-передвижників, символізму кінця XIX-початку XX століть, авангарду тощо. Складність полягає у визначенні тих критеріїв, які допоможуть розрізнити власне релігійний живопис, в основі якого лежить релігійний образ, від живопису з релігійною тематикою, де природа образу інша.

Неодмінна риса релігійного мистецтва – його канонічна природа. Тут виникають два важливих питання. Чому канон був неминучий для релігійного світосприйняття, яке прийшло на зміну міфологічному? І чому релігійний живопис, який вийшов за рамки іконопису, як і раніше має потребу в каноні.

Цілком очевидно, що, формуючись, нові релігійні уявлення могли народитись лише у вже існуючих формах, поступово витісняючи колишній зміст. Канон – це складна синтетична фігура, яка, з одного боку, представляє собою розгалужений звіт правил, з іншого – загальний літургійний принцип, розуміння сенсу головних символів свідомості. Згідно з цим визначенням, релігійний живопис сьогодні, як і в усі часи, потребує канону, оскільки саме він забезпечує релігійному сюжету існування на іншому рівні, виводить його з області конкретних історико-культурних, соціальних чи інших значень у сферу загального сенсу.

Оскільки канон у релігійному мистецтві існує як принцип, це не обов'язково повинен бути той канон, яким користувалися середньовічні іконописці. Це може бути академічний канон, як у А.Іванова, раннього М.Ге, В.Васнецова, або свій власний канон, який малює уявлення художника про ідеальне тутешньої, потойбічної краси, як у М.Врубеля. Релігійний живопис має потребу в системі умовностей, оскільки саме її призначення – довести існування іншого, Божественного світу і долучити до нього глядача [6, с. 145].

Виникає питання: на чому ж може бути заснований власний індивідуальний канон художника, якщо він створює композицію релігійного живопису? Щоб відповісти на це питання, необхідно визначити іншу особливість релігійного мистецтва. Вона полягає в тому, що будь-який твір релігійного мистецтва є посередником між Богом і людиною. Релігійний образ не тільки в іконі, але й в живописі є способом зв'язку людини і Бога, образом-посередником, здатним перенести людину з галузі знання, науки, законів у світ простої віри і сенсу. Іншими словами, це образ, який володіє символічною природою.

Різні художники знаходять власні живописні прийоми, виробляють власну мальовничу мову, за рахунок якої існування релігійного образ-символу стає можливим. Таку систему живописних прийомів і правил можна назвати особливим, індивідуальним каноном художника. Такий індивідуальний релігійний канон можна виявити у творчості М.Врубеля, К.Петрова-Водкіна, М.Періха, які зверталися у своїх роботах до релігійно-філософської проблематики [4].

У контексті цих міркувань здається абсолютно очевидним, що в сучасному живописі на релігійну тематику з численних напрямів можна

виділити ті, які є найбільш перспективними і глибокими, здатними перетворити картину, написану на релігійний сюжет, у твір релігійного мистецтва. Такими перспективними напрямками сучасного релігійного живопису є: напрям, який продовжує розвивати традиції примітиву, української народної ікони, і напрям, який продовжує традицію європейського символізму [4, с. 43].

Яскравими представниками першого напрямку є сучасні художники Овчинніков, Макаров. Християнські сюжети сприйняті цими авторами через призму народної свідомості й втілені в стилістиці примітиву: Овчинніков – «Різдво у Москві», «Вхід до Єрусалиму», «Благовіщення», «Богоматір Розчуження»; Макаров – «Георгій Переможець», «Покров Богородиці» та інші. Роботи цих художників можна розглядати як явище сучасної релігійної культури, де, з одного боку, митці зберігають зв'язок із середньовічним іконографічним та кольоровими канонами, а з іншого боку, являють собою новий етап розвитку сучасного мистецтва на релігійну тематику. Для художників цього напрямку канон – не мертва композиційна схема, але містка знаково-символічна структура, здатна вбирати в себе й відкривати віруючим нові відтінки духовного сенсу. Інший напрям представляють сучасні художники: Миронов – «Ангел»; Щєко – триптих «Над світом», «Небесне», «Північне», «Зимовий уклін. Валаам», «Дзвіниця»; Бур'ян – «Ангел ловить рибу»; Боляков – «Срібний ангел». Цих художників можна назвати сучасними символістами. Релігійні образи, створені ними, є літургійними за своєю структурою, вони натякають на присутність іншого, вищого світу [3, с. 78-82].

Сучаснеобразотворче мистецтво звертається до релігійних тем і сюжетів з різними цілями: з метою поглибити й збагатити зміст сучасних проблем за рахунок біблійних символів і образів, в пошуках особливої, духовної реальності. Власне релігійним мальовничий образ стає тоді, коли набуває символічної природи, і коли в його основі лежить канон, зрозумілий не як система прийомів, а як сутнісний принцип.

Отже, канон як особлива форма художньої мови зберігається у творах сучасного мистецтва не тільки як спосіб досягнення духовних цілей в іконописі, але також як виразний засіб сучасного живопису на релігійну тему. В останньому випадку традиційні принципи зображення: символіка кольору, зворотна перспектива, іконографічна формула, малюнок формотворюючою лінією змінюють своє значення. Дані художні засоби набувають естетичного змісту. Символічність сучасного зображення, заснованого на каноні, займає важливе місце в живописі як такому.

Проблема природи сакрального образу в сучасному мистецтві є настільки глибокою та неоднозначною, що, безумовно, потребує серйозних подальших наукових розвідок.

Список використаних джерел

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы / Аверинцев С.С. – М., 1977. – 243 с.
2. Бычков В.В. Византийская эстетика: теоретические проблемы / Бычков В.В. – М., 1977. – 360 с.
3. Бычков В.В. Малая история Византийской эстетики / Бычков В.В. – К., 1991. – 405 с.
4. Історія світової культури / [За ред. Л.Т.Левчук]. – К., 1994. – Розд. 7.
5. Лихачев В.Д. Искусство Византии XIV-XVI вв. / Лихачев В.Д. – М., 1986. – 300 с.
6. Симоненко С.П. Світова та українська культура: Навч. посіб. для студентів ВНЗ / Симоненко С.П. – К., 2001. – 670 с.
7. Литературный канон как проблема // Новое литературное обозрение. – 2001. – №51. – С. 5-86.
8. Ян Ассман. Канон – к прояснению понятия // Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 111-138.

Summary. The article reveals dynamics of changes and transformations of the sacral image and canon, specifically in modern painting, analyses symbolic apprehension of the surroundings by a man.

Keywords: sacral image, canon, symbolic, tradition, modern art.

УДК 78.015.31:78

Кондратьев С.О., студент I курсу
Науковий керівник: **Аліксійчук О.С.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

ГНАТ ХОТКЕВИЧ – ВИДАТНИЙ ДІЯЧ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Анотація. У статті розглядається творча діяльність Гната Хоткевича як письменника, прозаїка, драматурга, етнографа, музиканта-бандуриста, композитора, мистецтвознавця, педагога, інженера, те-

атрального і громадсько-політичного діяча, перекладача. Основна увага приділена висвітленню його особистого внеску у еволюційний процес розвитку художньої культури України ХІХ- початку ХХ ст.

Ключові слова: Гнат Мартинович Хоткевич, письменник, драматург, етнограф, музикант-бандурист, композитор, мистецтвознавець, інженер, театральний діяч, громадсько-політичний діяч.

Гнат Мартинович Хоткевич (псевдонім Гнат Галайда). Народився 31 грудня 1877 у Харкові. Г.Хоткевич – український письменник, прозаїк і драматург, історик, етнограф і краєзнавець, музикант-бандурист, композитор, мистецтвознавець, педагог, інженер, театральний і громадсько-політичний діяч, перекладач шедеврів світової класики: Шекспіра, Мольєра, Петрарки, Шіллера, Гюго. І в усіх цих областях він був не дилетантом, але дійсно досяг успіху і висот професіоналізму [1].

Гнат Мартинович Хоткевич був дальнім нащадком гетьмана литовського Яна Ходкевича, що народився через три століття у сім'ї кухаря та прислужниці. У 1900 році він закінчив Харківський технологічний інститут. Розробив власний проект дизельного поїзда (1901) на 30 років раніше американського аналога.

В молоді роки Хоткевич вивчав гру на скрипці у харківського професора скрипки Ільницького і досяг професійного виконавського рівня даючи численні сольні концерти скрипкової музики. Також він вправно володів грою на фортепіано та володів професійними навичками співу (баритон).

Хоткевич почав вивчати гру на бандурі у 1896 р. і як бандурист-соліст об'їхав майже всі великі міста України. На базі народного способу гри на бандурі, який використовували слобожанські кобзарі, Хоткевич створив свою так звану Харківську школу гри на бандурі.

В 1902 році прочитав на ХІІ Археологічному з'їзді в Харкові доповідь про лірників і кобзарів, супроводжучи розповідь грандіозним концертом.

За участь у керівництві політичним страйком 1905 зазнав переслідувань і в січні 1906 був вимушений переїхати в Галичину яка була тоді в складі Австрії.

Надалі Хоткевич не лише став видатним виконавцем-солістом, увійшовши до складу знаменитого хору композитора Лисенка, він заснував в 1927 році в Полтаві капелу бандуристів, уперше в історії музики в 1934 році ввів клас бандури у вищій школі, написав підручник гри на бандурі.

З 1928 по 1931 роки Хоткевич керував Полтавською капелою бандуристів, для якої особисто створив поширений репертуар. Колектив під його керівництвом досяг такого успіху, що його удостоїли бути першим радянським колективом який дістав контракт на гастролування по північній Америці. Хоткевич є автором близько 600 музичних творів – романсів, хорів, струнних квартетів, творів великої форми для бандури та ансамблю (капели) бандуристів [2].

Гнат Мартинович був також видатним театральним діячем. Ще в студентські роки, він у 1895 році організував в селі Деркачах на Харківщині сільський театр. Керував студентським театром у Харкові, що роз'їжджав по окраїнах Слобожанщини.

У 1903 році Хоткевичем було засновано перший в Україні робітничий театр, який протягом 3 років дав понад 50 вистав (переважно української класики).

Перебуваючи на еміграції в Галичині заснував у с. Красноїля (тепер Івано-Франківської області) Гуцульський театр. Для нього спеціально написав п'єси «Довбуш» (1909), «Гуцульський рік» (1910), «Непросте» (1911) та ін.

В 1912 році після повернення в Харків відновив діяльність робітничого театру. Слід ще назвати твори «На залізниці» (1925), історичну п'єсу «О полку Ігоревім» (1926) і тетралогію «Богдан Хмельницький» (1929), високо оцінені тодішньою критикою. Зокрема, в останній частині тетралогії «Переяслав» Хоткевич, супроти офіційної концепції, засудив Переяславську угоду як акт, що призвів до поневолення України Росією.

Автор кількох десятків кіносценаріїв. Зіграв у фільмі «Назар Стодоля» роль кобзаря Кирика (1937р.) Єдиний відомий на сьогодні відео-запис гри Гната Хоткевича здійснений під час зйомок саме цього фільму в Одесі у 1936 році. Звучать частини пісень «Ой на горі вогонь горить» та «Киселик» в авторських обробках. У цьому фільмі Гнат Хоткевич грає «харківським способом» на своїй улюбленій діатонічній старосвітській бандурі, з якою не розлучався впродовж всього життя. На сьогоднішній час тривають пошуки плівки із записом цілого сольного концерту Гната Мартиновича, що був записаний того ж року на Одеській кінофабриці.

Хоткевич був також вченим та мистецтвознавцем. Багата й тематично різноманітна його мистецтвознавча спадщина. Він досліджував історію українського фольклору, відомі його праці по історії народної музики і театру: «Музичні інструменти українського народу» (1930), «Народний і середньовічний театр в Галіції» (1924) і

«Театр 1848 року» (1932), твори про кобзарювання і програма фестивалю народної творчості народів Росії, в якій було представлено мистецтво сорока трьох народів. Особливої уваги заслуговує низка його наукових розвідок про Т.Шевченка, Ю.Федьковича, О.Кобилянську тощо.

Вражає проза Гната Хоткевича. Свій літературний шлях він почав ще студентом інституту, в 1897 році опублікувавши повість «Грузинка» у львівському журналі «Зоря». За цим послідували численні повісті і оповідання. Самим раннім з прозаїчних творів є повість на гуцульські теми «Кам'яна душа» (1911) і співзвучна нею збірка малої прози «Гірські акварелі» (1914). А також: повість «Авірон», опублікована в 1917 році, історична повість «Довбуш» присвячена долі Олекси Довбуша, ватажка селянського повстання вісімнадцятого століття в Західній Україні. У своїх творах Гнат Хоткевич відобразив антифеодальну та національно-визвольну боротьбу українського народу.

Хоткевич був невтомним революціонером, організатором харківських залізничників, головою страйкового комітету і одним з керівників озброєного повстання, залишивши спогади про події тих років, у тому числі книгу «Спогади про революцію 1905 року» (Харків, 1926). Він був вимушений покинути Україну на декілька років.

Належачи за радянських часів до політично ненадійних і стоячи осторонь тодішніх літературних дискусій, Хоткевич, проте, був одним з найпопулярніших письменників в Україні, про що свідчить поява його «Творів» у 8 томах (1928-32). Але далі знову почалися утиски, внаслідок яких попав в неласку до влади в 1932 р. і втратив державну роботу. Твори його були заборонені. В 1934 р. попав під поїзд і був поранений.

Хоткевич був заарештований. Особливою трійкою УНКВС по Харківській області від 29 вересня 1938 року засуджено до розстрілу за «участь у контрреволюційній організації». Вирок виконано 8 жовтня 1938 року. Реабілітовано 11 травня 1956 року. По реабілітації видано «Твори в двох томах» (1966).

З 1998 року в Харкові раз на три роки проводиться Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича. У конкурсі беруть участь бандуристи-інструменталісти, бандуристи-співаки, цимбалісти, сопілкарі, домристи, кобзарі. Традиційно до обов'язкової програми вони мають включити одну з п'єс харківських композиторів, які спеціально створюються для цього конкурсу.

Список використаних джерел

1. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант / Н.Супрун. – Рівне, 1997. – 280 с.
2. Мішалов В., Мішалов М. Українські кобзарі-бандуристи / В.Мішалов, М.Мішалов. – Сідней, Австралія, 1986. – 106 с.
3. Кубійович В. Енциклопедія українознавства. У 10-х т. / Володимир Кубійович. – Париж-Нью-Йорк : Молоде Життя, 1954-1989.

Summery. In the article creative activity of Ignat Hotkevich is examined as a writer, prose writer, dramatist, ethnographer, musician-bandura-player, composer, art critic, teacher, engineer, theatrical and public-political figure, translator. Basic attention is spared to illumination of him the personal contribution to the evolutionary process of development of artistic culture of Ukraine XIX – to beginning of XX of century

Keywords: Ignat Martyn Hotkevich, writer, dramatist, ethnographer, musician-bandura-player, composer, art critic, engineer, theatrical figure, public-political figure.

УДК 72.01(477.43)

Косінська О.М., студентка VI курсу
Науковий керівник: **Березіна І.В.**,
кандидат архітектури, доцент

СОБОР КАЗАНСЬКОЇ БОГОМАТЕРІ У КАМ'ЯНЦІ-ПОДІЛЬСЬКОМУ: ІСТОРИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Анотація. Стаття присвячена мистецтвознавчому аналізу Казанського собору у Кам'янці-Подільському.

Ключові слова: архітектурний ансамбль, собор, композиція, споруда.

Собор Казанської Богоматері неодноразово привертав увагу істориків та архітекторів. Серед дослідників історії храму доречно назвати Ю.Сіцінського, Й.Ролле, О.Прусевича, З.Баню, А.Задорожняка, С.Копилова, М.Петрова та інших авторів. Найбільш детальну історико-архітектурну характеристику храму та його монастирю дав Бенігнус Йозеф Ванат [3, с. 5-6].

Метою даної статті є спроба здійснення мистецтвознавчого аналізу Казанського собору у Кам'янці-Подільському.

До числа архітектурних пам'яток Кам'янця-Подільського нової та початку новітньої доби відносився храм Казанської Богоматері, що знаходився на вул. Соборній (тепер вул. Татарська) у Старому місті. Історичні реалії його історико-архітектурної біографії склалися таким чином, що в перші десятиліття XVIII ст. він був зведений із дерева у якості кармелітського костелу, а в середині того ж віку – із каменя. У 60-70 рр. XIX ст. костел перебудували у православний храм на честь Казанської Богоматері. Він існував до середини 30-х рр. XX ст., коли більшовицька влада його зруйнувала [3, с. 4-5].

Плани-креслення кармелітських храмових та монастирських споруд були виконані у 1717 р. архітектором, генералом Вільгельмом Ріппе, котрий займав посаду коменданта Кам'янця. План Кам'янця-Подільського 1773 р. засвідчує, що у володіннях кармелітів босих по вул. Татарській з другої половини XVIII ст. сформувався цілий архітектурний ансамбль, який складався з окремої будівлі костелу, приміщень для відповідних костельних служб, невеликого двору та монастирських споруд зі своїми прибудовами і внутрішнім двориком. Архітектори стверджують, що креслення кам'яного костелу і монастиря виконав Ян де Вітте, хоча цей аспект проблеми вимагає наукових доказів.

Основні споруди архітектурного ансамблю костелу кармелітів босих літерою **П** примикали до головної споруди костелу з північного боку, утворюючи собою великий замкнутий двір. На основі візити 1804 р. з'ясовано, що храм був кам'яним і мав одну наву без трансепту; виконаний у стилі бароко та повернутий презбітеріумом до вулиці Кармелітської.

Особливий архітектурний вигляд мав його фасад зі східного боку, вміло гармонізований двома монументальними вежами по кутах. Фасад був поділений пілястрами і віконними переплетіннями на три поля у вертикальному напрямку та рельєфним профільно-прямокутним карнизом, який оперізував весь храм ззовні під дахом. На головному фасаді костелу розміщувалася статуя Матері Божої-Переможниці в короні та з жезлом у руці. Обидва боки фасаду фланкувалися чотирикутними тріярусними вежами. Нижній ярус був оздоблений профільованими пілястрами. Вони увінчувалися іонійськими капітелями із звисаючими гірляндами, гармонійно поєднуючись балками перекриття фасаду та балками головного входу. Центральні яруси містили зі всіх боків композиції колон з композитними капітелями, напівкруглими нішами в міжколонних полях і балюстрадами, що склалися з пілястр. Балки перекриття і фасади стін були увінчані трикутними тимпанами з вазонами на вершині. Найвищий ярус завершувався легкими волютами

в кутах і мав прямокутні віконні отвори. Вежі увінчувалися конічними куполами та хрестами.

Оригінальною композицією відзначався фасад храму. На відміну від інших кармелітських храмів України і, особливо, бердичівського, центральний фасад кармелітського костелу в Кам'янці був випуклим назовні і увінчувався напівсферичним тимпаном фронтону зі статуєю Матері Божої на вершині. На фасаді було розміщено ще 5 кам'яних скульптур святих на постаментах. На вежах звисали 3 бронзові дзвони, один з яких був великим, а два інших – меншими. Перед фасадом на кам'яних п'єдесталах і колонах височіли статуї пророків Іллі та Єлисея, духовних покровителів створення ордену.

Внутрішнє оздоблення храму було досить багатим. Довжина нави сягала 50, а ширина – 14 ліктів. Під вежами розміщувався «бабинець» розмірами 14x4 ліктя. Над вхідним кам'яним порталом, на кам'яних стовпах, здіймався хор, де розташовувався орган з двома міхами у бароковій інтерпретації, вирізьблений з дерева. Балюстрада фарбована, з позолоченими вазонами. Головна нава і презбітеріум знаходилися під циліндричним склепінням з люнетами. Нава ділилася пілястрами на прогони з композитними капітелями, котрі підтримували регулярно розташовані балки, увінчані в профіль прямокутним карнизом, а склепіння – гуртами.

Інтер'єр освітлювався 10-ма вікнами, обрамленими ззовні тесаним камінням. Підлога була кам'яною. Презбітеріум розташовувався на дві сходинки вище від рівня підлоги і виступав дещо вужчим від нави. По його боках було дві каплиці: св. Франциска та св. Теклі. Ще храм містив каплицю св. Еразма, кам'яні вівтарі з багатим рельєфним оздобленням стін і писаними образами на полотні, дерев'яні вівтарі. У презбітеріумі головний вівтар розміщувався на 3-х мармурових сходинках з бароковою надбудовою різаної роботи, з архітектонічним ківорієм (вівтарні сіни). Він складався з 4-х позолочених колон і пілястрів з композитними капітелями, що підтримували регулярно розташовані балки з напівкруглими частинами розірваного фронтону, на яких містилися динамічні постаті ангелів. В центрі розірваного фронтону височіло об'ємно-просторове зображення з символом Духа Святого в постаті голубки на тлі золотих променів сонця. Посередині завітарного тла звеличувався художній образ Матері Божої Переможниці, виконаний на полотні, з позолоченою короною та з карбованим окладом з срібла і жезлом у правій руці. На карнизах між колонами розміщувалося 8 фігур різаної роботи невідомих святих кармелітського ордену бежевого кольору. Вівтар витриманий у коричневому кольорі. В храмі

було 16 різьблених лавок натурального кольору, а також 8 менших, 4 сповідальниці, також виконані у стилі бароко. У підземеллях храму розташовувалися 2 поховальні крипти [3, с. 10-15].

Протягом 1867-1878 рр. кармелітський костел було реконструйовано у Казанський православний собор. Найперше, що зробили будівельники – вибрали з фасаду храму кармелітських святих, а також їхніх пророків з постаментів перед вхідним порталом і організували до нього вхід з боку вулиці. Монастирських приміщень з півдня на той час вже не існувало. Крім того, посередині споруди, над дахом, було зведено масивну баню з багатим бароковим архітектурним декором. Наприкінці XIX ст. у лівій верхній галереї храмових приміщень розташовувалися фонди церковного Давньосховища, яке пізніше стало основою у формуванні історико-археологічного музею.

У період Директорії УНР і до початку 30-х рр. XX ст. храм функціонував у якості кафедрального православного собору міста. У серпні 1920 р., за наказом повітового ревкому, він був переведений для релігійних потреб першої в місті Українській православної парафії. Невдоволені прибічники російської православної церкви організували велику пожежу. Збитки, завдані пожежею були значними.

До 1930 р. більшість священників УАПЦ були заарештовані, а сама конфесія під тиском каральних органів ліквідована. 1 червня 1932 р. постановою Центрального Виконавчого комітету УСРР Український собор було офіційно закрито. Протягом квітня-травня 1932 р. злочинцями неодноразово здійснювався підпал собору та крадіжка майна, що призвело до повної руйнації храму. В 1933 р. будівлі передали артілі «Заготзерно» для засипки збіжжя. Під час відбудови міста після руйнацій Другої Світової війни фундаменти колишнього храму були засипані, а протягом 1960-х рр. силами студентів та викладачів історичного факультету Кам'янець-Подільського педагогічного інституту тут були посаджені дерева та розбито сквер.

Влітку 2004 р. викладачі та студенти історичного факультету розпочали розчистку фундаментів колишнього храму. Протягом 2007-2008 рр. було повністю розчищено фундаменти храму, визначено їх архітектурні особливості, зроблено фотофіксацію архітектурних деталей [3, с. 23-28].

Список використаних джерел

1. Ганаба С.О. Мое місто – Кам'янець-Подільський / Ганаба С.О. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2004. – 191 с. – (Навчальний посібник для учнів 6-7 класів).

2. Завальнюк О. Кам'янець-Подільський / О.Завальнюк, О.Комарницький. – Кам'янець-Подільський : Абетка-НОВА, 2001. – 119 с. – (Історико-популярний нарис).
3. Задорожнюк А. Казанський собор у Кам'янці-Подільському / А.Задорожнюк, С.Копилов, М.Петров. – Кам'янець-Подільський : ПП Мошак М.І., 2008. – (Історична довідка).
4. Пламеницька О. Сакральна архітектура Кам'янця на Поділлі / Пламеницька О. – Кам'янець-Подільський : Абетка, 2005. – 387 с. – (Наукова монографія).
5. Расщупкін О.І. Кам'янець на Поділлі / О.І.Расщупкін, С.В.Трубчанінов. – Кам'янець-Подільський : Оіюм, 2008. – 111 с.

Summary. The article is devoted to art-critical analyses of Kazanskyi Cathedral in Kamyanets-Podilskyi.

Keywords: architectural ensemble, cathedral, composition, building.

УДК 78 : 008 477.43)18/20323/1(=162/1)(477/43)

Кошелєва Н.О., студентка V курсу
Науковий керівник: Маринін І.Г.,
 кандидат педагогічних наук, доцент

ВПЛИВ ПОЛЬСЬКОГО ЕТНОСУ НА ФОРМУВАННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПІВДЕННО-ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ (кінець ХІХ- початок ХХІ ст.)

Анотація. У статті розглядаються особливості етнічних взаємовпливів між польським та українським народностями, які проживають у південно-західному регіоні Поділля та їх вплив на формування традиційної музичної культури.

Ключові слова: міжетнічні взаємини, традиційна музична культура, етнокультурні зв'язки, народні інструменти.

Розглядаючи традиційну музичну культуру Південно-Західного Поділля, варто зазначити, що вона відбиває специфіку етнічних взаємовпливів стереотипів, які ґрунтуються на взаємозв'язку і взаємодоповненні. Актуальність статті зумовлена необхідністю різнобічного дослідження таких взаємовпливів в традиційній музичній культурі між українським і польським народностями.

Досліджуючи традиційну музичну культуру Південно-Західного Поділля, історики, етномузикознавці, мистецтвознавці, фольклористи намагалися з'ясувати проблему етнічних взаємовпливів між культурами народностей, які проживають у зазначеному краї. Матеріал про польського дослідника О.Кольберга, який у 60-70 роки XIX ст. цікавився питаннями культури і побуту українського населення Поділля, опрацював В.Юзвенко [1]. Дослідження традиційного музичного інструментарію на теренах України (в тому числі і на Поділлі), сусідніх Польщі й інших країнах, їх загальнонаціональне забарвлення знаходимо у працях Г.Хоткевича [2]. Особливості формування етнічного складу Поділля та міжетнічних взаємин у сфері традиційно-побутової культури висвітлені у працях В.Наулка [3].

Як свідчать дані перепису 1897 року, на Поділлі визнали українську мову – 2 445 819 особи (80,93 %), натомість польську – 89 158 (2,3%) [4, с. 98-101]. Отже, найбільш чисельну етнічну групу на Поділлі склали українці (80,9 %). Після євреїв (12,23 %) та росіян (3,27 %) чільне місце посіли поляки (2,3 %).

Натомість після переходу території області до Росії, а особливо після невдали польських повстань 1830-31 і 1863 років питома вага поляків у Кам'янецькому повіті коливалася у відносно постійних межах: у 1796 р. вони становили 13,3 %, 1858 р. – 15,9 % і 1897 р. – 13,6 % [4]. У 1926 р. основна частина поляків проживала в сільській місцевості Кам'янецького округу і становила менше 10 %.

За період між переписами 1959 і 1979 рр. динаміка етнічного складу міського населення характеризується зменшенням відсотка поляків.

Аналіз перепису населення 2001 року за національною ознакою свідчить, що у місті Кам'янці-Подільському українців проживає – 90 181 осіб або 91,2 %, Новоушицькому районі – 35 025 (96,1%), Чемеровецькому – 50 492 (99,0%). Натомість поляки мають 0,1 % [5, с. 2].

Протягом тривалого історичного періоду у різних складних і суперечливих умовах населення Південно-Західного Поділля завжди підтримувало між собою етнокультурні зв'язки, які упродовж певного історичного часу переходять у стан «традиційних».

Так, етноінструментознавець М.Хай констатує, що у подільській весільно-обрядовій музиці присутні «...напливові (польські) інтонації тричасткового темпоритму...» [6, с. 477]. Особливо це явище досить помітно простежується на Кам'яниччині (Південно-Західне Поділля). Тут домінуюче місце відводиться «Полонезу» польського композитора М.Огінського (рис. 1), який посідає чи не найголовнішу роль у подільському весільному обряді на Кам'яниччині, оскільки виконується під

час надівання почесною маткою «вельона» (фати) на молоду, а також у кінці обряду під час знімання «корони» (фати).



Рис. 1.

У той же час в інших частинах Південно-Західного Поділля, а також у східній частині Поділля і на Волині під час проведення такого ж обряду виконується українська народна пісня «Горіла сосна, палала...».

Не менш популярним у весільній танцювальній музиці подолян є відомий польський танець «Краков'як» (рис. 2), який і зараз побутує не тільки у західному, але й у східному регіонах Поділля та Волині.



Рис. 2.

Багато спільного в українців і поляків ми знаходимо у використанні ними одного і того ж, або подібного народного музичного інструментарію. Український інструментознавець Г.Хоткевич у науковій розвідці «Музичні інструменти українського народу» (1930 р.) [7] розглядає питання про спільне використання скрипки українцями в Україні, а також поляками у Польщі. Науковець зазначає, що скрипка, як музичний інструмент згадується вже у словнику Зизанія (1596 р.) «...як «скрипица». У поляків теж здавна бачимо скрипку під тою ж назвою і то як інструмента вже звичайного. У Петриція (1605 р.) – «Małym dzieciom bębenek або skrzypczki u nas dają, żeby się zabawiały»¹ [7, с. 14].

Досліджуючи традиційну музичну культуру поляків, Г.Хоткевич зазначає, що ансамбль троїстих музик «...зустрічаємо і у поляків. Навіть є пісенька:

¹ Дітям бубон малий або скрипочку у нас дають, щоб бавилися.

Skrzypicittlu! Będziesz w niebie
I basista kola ciebie
Cymbalista jeszcze dalej,
Bo w cymbala dobrze wali.»² [7, с. 32]

Таким чином, ми зустрічаємо у Польщі однакові ансамблеві форми гри (3-4 музиканти), а також, ті ж самі музичні народні інструменти, або їх назви, на яких грають й українці – скрипка, бас, цимбали.

Надалі Г.Хоткевич стверджує, що у поляків, також широке розповсюдження мала кобза. Зокрема, науковець зазначає, що «... кобза, як музичний інструмент розповсюджений також у поляків...» [7, с. 69].

Не менш популярним на той час у поляків був інший музичний інструмент, який був поширений в українців, це – торбан (teorban). Його побутування досліджує Г.Хоткевич і зазначає, що «...ше за часів Сигізмунда III торбан (teorban) уживається у Польщі» [7, с. 144]. Але, як в поляків, так і в українців торбан виключно використовувався як привілейований музичний інструмент багатих людей.

Таким чином, осмислення процесів функціонування однакових назв і видів традиційних музичних народних інструментів в українського та польського народів, еволюційний шлях «вростання» польської народної музики у традиційну обрядовість українців Південно-Західного Поділля, відбувалося на основі взаємовпливу. Перспективним напрямом подальших досліджень може стати аналіз впливу інших музичних культур на розвиток української традиційної музичної культури, її функціонування у сучасних умовах розвитку.

Список використаних джерел

1. Юзвенко В.А. Польський фольклорист Оскар Кольберг – збирач і дослідник української народної поетичної творчості. // НТЕ. – 1961. – №2. – С. 67-71.
2. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 2002. – 290 с.
3. Наулко В.І., Артюх Л.Ф., Горленко В.Ф. Культура і побут населення України: Навч. посіб. / Наулко Всеволод Іванович Артюх Лідія Федорівна, Горленко Володимир Федорович та ін. – К. : Либідь, 1991. – 232 с.
4. Первая Всероссийская перепись населения Российской империи 1897 г. – XXXII. Подольская губерния. (Под редакцией Н.А.Тройницкого. – (Б.М.) : Изд. ЦСУ, 1904. – С. 98-101.

² Скрипаку! Будеш в раю. І басистий коло тебе. А цимбалистий то ше й далі, бо в цимбали добре валить.

5. Чисельність та склад населення Хмельницької області за підсумками Всеукраїнського перепису населення 2001 року: Статистичний збірник / За ред. В.В.Скальського. Державний комітет статистики України, Хмельницьке обласне управління статистики. – Хмельницький, 2003. – С. 2.
6. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція). – Київ-Дрогобич, 2007. – С. 477.
7. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 2002. – 290 с.

Summary. The article concerns the peculiarities of ethnic interactions between the Polish and Ukrainian peoples that live in the southwestern region of Podillya and their influence on the formation of traditional music culture.

Keywords: interethnic relations, traditional music culture, ethnic and cultural connections, folk instruments.

УДК 373.5.016:78

Кошелєва Н.О., студентка V курсу
Науковий керівник: **Воєвідко Л.М.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

УРОК МУЗИКИ В ШКОЛІ: ЗМІСТ, СТРУКТУРА І МЕТОДИ

Анотація. У статті розглядаються шляхи проведення уроків музики у загальноосвітній школі.

Ключові слова: музично-образне сприйняття, мислення, художній образ.

Цілеспрямоване і систематичне музичне виховання здійснюється в школі на уроках музики. Музика є одним із видів мистецтв, який і складає основний зміст предмету. А разом з літературою і образотворчим мистецтвом складають естетичний цикл. Отже музика, література і образотворче мистецтво знаходяться в тісному зв'язку. Тому твори образотворчого мистецтва, художнє слово допомагають передати глибину почуттів, які втілені в музиці. А в свою чергу, музика здібна викликати настрої, переживання, які співзвучні багатьом творам живопису і літератури. З словами В.Сухомлинського «Пізнання світу почуттів неможливе без розуміння й переживання музики, без глибокої духов-

ної потреби слухати музику й отримувати насолоду він неї. Без музики важко переконати людину, яка вступає в світ, у тому, що людина прекрасна, а це переконання, по суті, є основою емоційної, естетичної та моральної культури» [1].

Музика, як шкільний предмет, тісно пов'язана з історією, бо твори які створюють композитори завжди відповідають історичним подіям та різним соціальним проблемам. Свої перші кроки до музики дитина робить ще до школи. Діти слухають її від своїх батьків, в дитячих садочках, дивляться дитячі передачі, мультфільми музика стає для них одним зі засобів емоційного впливу, адже викликає у них почуття радості і ще часто, слухаючи її, діти роблять відповідні рухи, підскоки, підспівують мелодії. Найбільше пов'язані з музикою ті діти, котрі відвідують дитячий-садочок: там вони розвивають свій емоційний відгук на музику, музичний слух, музичну пам'ять, відчуття ритму, набувають навичок слухати музику, вчать правильно співати, грати на ДМІ, виконують різні музично-ритмічні рухи.

На уроках музики учні знайомляться з кращими зразками української народної музики, фольклору, творами композиторів-класиків, масовими піснями. Основою виховання музичної культури учнів є засвоєння саме класичної спадщини та творами зарубіжних композиторів. Важливим завданням музичного виховання в школі є формування, як уже згадувалося, музичної культури учнів в процесі спілкування з музикою, внаслідок чого формуються їхні інтереси, погляди, смаки тощо. Доба технічного прогресу розширила можливості слухання музики. Якщо декілька десятиріч тому уява про музику пов'язувалась лише з концертною залюю, то в наш час – час новітніх технологій, це зовсім інакше. Учні розширюють свій музичний світогляд за допомогою телевізорів, магнітофонів, програвачів, комп'ютерів, аудіо і відеозаписів, касет і таке інше. В таких умовах музичне виховання набуває ще більшої значимості. Тут велика заслуга належить учителю. Розвиваючи здібність розуміти мову музики, відчуті її виразність, вчитель дає учням необхідні знання, навички та вміння, виховує інтерес для музики, формує естетичні смаки.

Сьогодні, коли перебудовується традиційна система загальної освіти, кожний вчитель шукає свої напрямки у навчанні. Дуже важливо не втратити головне – людину, як особистість, яка не тільки має знання з музики, а й здатна розуміти і відчувати прекрасне, а отже, співчувати іншим людям [2].

У зміст уроку входять твори різні за характером, настроєм, тому для досягнення його цілісності важливо добре визначити його струк-

туру. Продумуючи емоційний малюнок уроку, перехід від одного твору до другого, вчитель прагне підтримувати необхідний емоційний настрій, знайти прийоми переключення уваги учнів. При побудові уроку важливо враховувати ступінь фізичного, розумового та емоційного навантаження учнів. Наприклад, робота з молодшими школярами (нестійка увага, швидка втома, не сформованість голосового апарату) передбачає складного вивчення пісенного репертуару протягом декількох уроків, а не за рахунок збільшення навантаження і часу на одному чи двох уроках; після розучування важких музично-ритмічних рухів не бажано починати спів, який вимагає спокійного, зрівноваженого дихання і зосередженості, а також слід враховувати місце уроку в розкладі – чи він є першим, третім чи шостим. Отже, щоб структура уроку була гнучкою, потрібен творчий підхід вчителя до його побудови. Урок повинен проходити по заздалегіть наміченому плану, однак неможливо передбачити деякі несподівані ситуації та й, взагалі, не можна дати поради по кожному конкретному випадку. Інколи, із-за непередбачених обставин приходиться перебудовувати урок «на ходу». Професійний досвід вчителя дозволяє йому не розгубитися і, в кожному конкретному випадку прийняти відповідне рішення. Підготовка і проведення уроку завжди вимагає від учителя творчого підходу, активного прояву його знань, умінь та професійного досвіду праці. На уроці необхідно прагнути до безпосереднього спілкування, використовуючи такі прийоми, як навідні запитання, підказки впівоголоса, запитальний або здивований погляд, одобрюючий кивок, тести, міміка вчителя тощо.

Д.Кабалевський стверджував: «Нехай вчитель буде вільним від влади схеми, яка потребує від нього стандартного графіку проведення уроку» [4]. Методистами України, провідними вчителями музики були запропоновані і розроблені різноманітні, цікаві, корисні та демократичні типи уроків: – Урок вікторина; – Урок-самопізнання... Кожен з цих уроків має свою мету, специфіку та методичну основу. При цьому головна мета одних – допомогти оволодіти певними засобами діяльності, інших – розвинути творчу уяву, здібності. Деякі з уроків підводять до глибоких роздумів про музику, а інші просто настроюють на веселий лад. Важливо відмітити, що проведені нетрадиційно уроки музики стимулюють творчість як вчителя, так і його вихованців та створюють сприятливі умови для співробітництва учнів між собою і разом з учителем.

Приміром можна навести: – урок-вікторина – проводиться в кінці чверті з метою підсумувати відомості про вже відомі учнями музичні твори. Прослухавши той чи інший твір, учні визначають його назву та композитора, а хтось може продемонструвати й інші знання про цю

музику: на яких інструментах вона виконується, в якій формі написана тощо. Цей урок можна провести і з метою перевірки музичної ерудиції учнів. Скажімо, якщо вони, прослухавши музику, зможуть визначити назву народних танців, значить розуміють їх характерні особливості. Коли учні відчувають складності у виборі правильних відповідей, вчитель, застосовуючи метод порівняння допомагає їм зрозуміти і засвоїти подібність і відмінність прослуханих танців (доцільно чергувати грамзапис і «живе» виконання учителем). Умови вікторини розробляються спільно всім класом. Клас поділяється на кілька команд: по рядах, або хлопчики – дівчатка. Визначається кількість балів, одержаних за правильну відповідь, доповнення і таке інше. Для запису балів на дошці та спостереження за швидкістю реакції учнів від кожної команди обирається по одному асистенту, які допомагають вчителю. Згадані варіанти уроку – вікторини базуються на слуханні музики. Такий урок можна застосувати і в процесі співу. Наприклад, яка команда знає більше пісень у ритмі вальсу. Тут оцінюється не тільки якість виконання, а й важливим є те, щоб вчитель вільно володів інструментом, оскільки він мусить грати пісні в зручному для дітей діапазоні. У першому випадку учні наперед знають тему вікторини, а прагнення набрати більше балів спонукає їх багато читати про музику, запозичувати щось у дорослих, – таким чином сумнозвісна проблема домашніх завдань з предмета «Музика» розв'язується просто і природно [5].

Також можна використовувати: – урок самопізнання – не всі учні, сприймаючи музику, «пропускають її крізь себе» – а сутність художнього пізнання мистецтва полягає саме у виникненні цілком особистого ставлення до нього. Важливо, щоб з приводу музики, яка прозвучала, в учнів з'явилися власні думки. Однак, з різних причин, деяким дітям важко (або соромно) розповісти про враження від почутої музики. Тому доцільно запропонувати їм зробити це письмово. Піддаючи аналізу думки і почуття від прослуханої музики, учень пізнає себе та свої можливості. Процес самопізнання може відбуватися на різних уроках музики. За бажанням учня, його письмову роботу, творчу роботу, може прочитати хтось з однолітків («про себе»). Дуже відрадно, якщо учень довірить свої потаємні думки й почуття вчителю. Уроки самопізнання дають ефективні результати в тих класах, де в учнів відсутній достатній досвід сприйняття музики. Спостерігаючи за своїми вихованцями вчитель визначає у яких класах письмові роботи можна проводити рідше, пропонуючи учням свої думки й почуття висловити усно.

Урок музики як основна форма навчально-виховного процесу включає в себе різноманітні види музичної діяльності учнів. Для уро-

ків музики характерною рисою є особлива емоціональна атмосфера. Адже «музика – мова почуттів» : вона хвилює, викликає певні настрої і переживання. На уроках музики в учнів розвивається музичний слух, музична пам'ять, чуття ритму, уява, фантазія, учні набувають цілий комплекс вокально-хорових навичок, вмій і знань. А вчитель музики, проводячи навчально-виховну роботу, формує погляди, переконання, запити, смаки, ідеали дітей. Тому він повинне бути широко освіченою особою, добре знати свій предмет, володіти знаннями методики музичного виховання, постійно вдосконалювати свій ідейно-теоретичний рівень, завжди бути у творчих пошуках, бути прекрасним музикантом: вільно володіти інструментом, голосом, мати тонкий музичний слух, вільно читати з листа, імпровізувати.

Список використаних джерел

1. Масло Л.М. «Зміст загальної мистецької освіти в Україні»
2. Печерська Є.П. Уроки музики в п/школі. – Київ: «Либідь» 2001.
3. Островський В., Сидір М. Посібники-зошити 1-8 кл. – 2000.
4. Поурочні методичні розробки з музики в п/класах.
5. Шинкаренко А.І. «Про урок як мистецтво».

Summary. The article considers how to conduct music lessons in school.

Keywords: music and imaginative perception, thinking, artistic image.

УДК 373.5.016:78

Кравченко І.І., студент V курсу
Науковий керівник: **Борисова Т.В.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В ПРОЦЕСІ ПРОВЕДЕННЯ УРОКУ МУЗИКИ

Анотація. стаття присвячена пошуку нових підходів до розв'язання проблеми удосконалення педагогічної майстерності учителя музики. Вказується на необхідність застосування в процесі музичного заняття елементів акторської майстерності, доводиться необхідність розвитку й реалізації емоційної складової педагогічної діяльності.

Ключові слова: урок музики, педагогічна діяльність, учитель, акторська майстерність, емоції, виразність.

Шкільна програма з музики націлює вчителя на виховання в школярів музичної культури як частини їх загальної духовної культури. При такій постановці мети музичного виховання особливо важливо оволодіти мистецтвом своєї професії.

У свій час видатний театральний діяч, режисер і педагог В.І.Немирович-Данченко вказував: «Є мистецтво і є творчість» [2, 5]. На нашу думку, таке протиставлення майстра театральної сцени є не випадковим. Воно закономірно виникає тоді, коли мова йде не про зовнішні, а про глибинні творчі процеси в мистецтві. Так, творчий урок музики стає антитезою іншого уроку, у якому панує ремесло, нехай навіть дуже майстерне. У зв'язку з цим і виникає проблема «зовнішнього» і «внутрішнього» у мистецтві проведення уроку музики. Одна справа, якщо урок забезпечує лише привнесення деяких нових слухових здобутків до існуючих музичних вражень школярів. Інша справа, якщо він є уособленням особливої і неповторної зустрічі з справжнім мистецтвом. Відтак, проблема «зовнішнього» і «внутрішнього» на уроках музики виступає реальним співвіднесенням музики як мистецтва і мистецтва проведення уроку музики.

Сучасний досвід проведення уроку в школі переконливо засвідчує, що вчитель може бути щирим творцем тільки тоді, коли щохвилини зв'язує нерозривною ниткою зігране, проспіване чи висловлене ним зі своїм внутрішнім світом, зі своїм ставленням до того, що звучить, зі своїм життєвим досвідом.

Якщо вчитель, продумуючи урок, не бере в якості «матеріалу» самого себе, свої почуття, думки, досвід, то йому майже неможливо знайти тонку межу між зовнішнім – холодним, байдужим, і внутрішнім – глибоко пережитим, відчутим.

Слід наголосити, що усіяка художньо-педагогічна задача, ідея уроку повинна бути органічною для вчителя, глибоко ним пережита і, найголовніше, ототожнена зі своїм «я». Цей процес складний, але лише його наявність перетворює урок на дійсно правдиве мистецьке дійство. Недарма К.Станіславський, що різко відокремлював правду мистецтва від фальші, писав: «Немає нічого боліснішого, ніж обов'язок будь-що утілювати чуже, неясне, те, що знаходиться поза тобою» [3, 67]. У художній творчості цінним є лише те, що підказано процесом справжнього переживання, і тільки тоді може виникнути мистецтво. Це повною мірою варто віднести до педагогічного процесу на уроці. Щире занурення в художній образ, його тлумачення тісно пов'язане з процесом переживання, з умінням пропустити через себе музичний матеріал.

На нашу думку, для уроку мистецтва не достатньо є лише психологічної, технічної, інтелектуальної підготовки. Необхідно підготуватися до уроку ще й емоційно.

Особливо важливо в емоційному аспекті професійної майстерності вчителя музики вміти знайти вірний тон уроку. Термін «задати тон» бесіді, виконанню здавна існує в мистецтві. Це поняття пов'язується з емоційним центром творчого процесу. Знайти вірний тон, який був би присутній і був би своєрідним на кожному уроці – одна з найскладніших задач підготовки вчителя в сучасний період.

Співвідношення зовнішнього і внутрішнього в мистецтві ведення уроку може успішно узгоджуватись через формування у вчителя основ акторської майстерності.

Варто зауважити, що якщо ідею музичного твору сформулювати в декількох словах і в такому вигляді повідомити її дитині, відповідно, життя цієї ідеї на цьому й закінчиться. В учнях важливо збудити відчуття ідеї, але для цього необхідні засоби, що впливають не стільки на розум, скільки на почуття. Акторська майстерність у цьому сенсі має найбагатші можливості.

Ми вважаємо, що необхідно глибше осмислити основні положення вчення видатного театрального діяча, теоретика театральної сцени, режисера К.С.Станіславського і повсякчас застосовувати їх у вдосконаленні педагогічної майстерності вчителя музики. Так, корисним може бути один з відомих у театральній педагогіці прийомів, що одержав назву «прийом ототожнення», тобто злиття власного «я» з образом, думкою, яку необхідно розкрити в творі, що виконується.

Цей прийом припускає не лише велику попередню роботу над музичним твором (знання епохи, історії створення, художнього і світоглядного контекстів тощо), але і природне органічне «проживання» педагогом художнього образу цього твору. На нашу думку, лише за цих обставин є можливим щире спілкування між дітьми і вчителем.

Діяти, за визначенням К.С.Станіславського, означає «жагуче, стрімко, інтенсивно, продуктивно, доцільно і виправдано йти до надзадачі» – осмислення і розкриття художнього образу твору.

З педагогічної точки зору, в професійній майстерності вчителя музики для нас важлива та частина спадщини К.С.Станіславського, яка тісно пов'язана з мистецтвом переживання: переживання, як органічної єдності інтелектуального й емоційного в людині. Для музичного педагога надзвичайно важливо навчитися свідомо керувати підсвідомою творчою активністю своєї психіки, оскільки багато процесів не лише мистецтві, а й у художньому розвитку дитини тісно пов'язані з

підсвідомістю, із інтуїтивним, проте адекватним збагненням прекрасного, поза його раціональним розчленуванням на окремі елементи.

Для вчителя музики надзвичайно важливо вміти бути виразним у всіх своїх проявах, уміти знаходити адекватну зовнішню форму вираження пережитих ним почуттів, емоцій. Тому педагогу необхідно навчитися не боятися відображати словами, виразними рухами, мімікою те, що є ледь вловимим у творі мистецтва, а саме – його красу, неповторну чарівність, найтонше мереживо його образів. Однак, все ж таки, слід постійно пам'ятати про те, що обійтися лише почуттями не можна, необхідно інтелектуально, технічно вивчити художній матеріал. «Якщо немає матеріалу, почуття немає у що вилитися» [3, 108]. Емоційне начало повинно органічно об'єднатися у майстерності учителя музики в майстерності вчителя музики з аналітичними здібностями. З цього приводу досить влучно висловився К.С.Станіславський: «В основі кожного творчого процесу закладене захоплення, що, звичайно, не виключає величезної роботи розуму. Але хіба не можна мислити не холодно, а гаряче?» [3, 49].

Таким чином, застосовуючи елементи театральної педагогіки, зокрема засоби акторської майстерності в процесі проведення уроку музики, учитель зможе перетворити його на справжній урок мистецтва, який в силу своєї високої емоційної насиченості буде захоплюючим для школярів, активізуватиме їх мистецько-пізнавальну й творчу діяльність, й, відповідно, буде ефективним інструментом реалізації завдань естетичного виховання дітей та молоді.

Список використаних джерел

1. Абрамян В.Ц. Театральна педагогіка / В.Ц.Абрамян. – К. : Лібра, 1996. – 224.
2. Немирович-Данченко В.И. О творчестве актера: Хрестоматия: уч. пособ. / В.И.Немирович-Данченко. – М. : Искусство, 1984. – 623 с.
3. Станиславский К.С. Работа актера над собой / К.С.Станиславский // Собр. соч. : в 9 т. – М. : Искусство, 1985. – Т.3, ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. – 479 с.

***Summary.** This article is dedicated to finding new approaches to the problem of improving the pedagogical skills of teachers of music. Indicated the need to use during music lessons acting elements, we have need for the development and implementation of the emotional component of educational activities.*

***Keywords:** music lessons, teaching activities, teacher, acting, emotion, expression.*

Кравченко І.І., студент V курсу
Науковий керівник: Маринін І.Г.,
кандидат педагогічних наук, доцент

СУЧАСНІ ПІДХОДИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В УЧНІВ У КЛАСІ АКОРДЕОНА ЗАСОБАМИ ЕСТРАДНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті визначені новітні підходи формування виконавської майстерності в учнів у класі акордеона засобами сучасного естрадного музичного мистецтва.

Ключові слова: виконавська майстерність, естрадне музичне мистецтво, клас акордеона.

Сучасні науковці фокусують все більшу увагу на значенні художньо-виховного потенціалу естрадного мистецтва, як могутнього фактора виховання творчої особистості, а також на інноваційних підходах, новітніх шляхах формування виконавської майстерності акордеоніста-баяніста.

На сьогодні, новітні підходи вдосконалення виконавських аспектів сучасного акордеонно-баянного мистецтва в Україні відображенні у наукових дослідженнях М.Давидова, А.Душного, А.Сташевського, І.Єргієва, В.Князева тощо, у яких висвітлюються особливості музично-педагогічного виховання акордеоніста-виконавця.

Мета статті – дослідити сучасні інноваційні підходи у формуванні виконавської майстерності учнів в класі акордеона засобами сучасного естрадного мистецтва. Мета передбачає вирішення таких **завдань**: визначити відповідність програмних вимог щодо естрадного спрямування у навчальному процесі акордеоністів; окреслити сучасні підходи у виборі естрадних стилів та виконавських прийомів в класі акордеона.

Проведений нами аналіз системи підготовки учнів класу акордеона у дитячих музичних школах, навчальних закладах естетичного виховання свідчить про недооцінку ролі художньо-виховного потенціалу естрадного музичного мистецтва у вирішенні музично-виконавських завдань, що, безумовно, впливає на їхній художньо-творчий рівень розвитку. Зокрема, аналіз програм для баяна (Укл. В.Паньков. – К., 1992 р.) [1] та акордеона (Укл. Е.Борисенко, В.Дойніков, О.Кобець, В.Крат. – К., 2001 р.) [2], показав, що система музично-естетичного виховання учнів обмежується в основному вивченням на уроках техніко-інструктивного матеріалу (гами, арпеджіо, акорди, вправи, етюди тощо), поліфонії, обробок та

варіацій на теми народних мелодій, оригінальних музичних творів вітчизняних і зарубіжних композиторів. Водночас, естрадний жанр акордеонно-баянного виконавства обмежується лише поверховим ознайомленням учнів з особливостями цього виду мистецтва без системного науково-педагогічного підходу та обов'язкового його введення у програмні вимоги. Натомість, у сучасних конкурсних вимогах для акордеоністів/баяністів різних вікових груп дитячих музичних навчальних закладів та вищих мистецьких навчальних закладів різних рівнів акредитації існує номінація «естрадно-джазове виконавство», яка вимагає відповідної системної підготовки. Саме тому підготовка учнів класу акордеона у мистецьких дитячих навчальних закладах зумовлює потребу формування виконавської майстерності музикантів-виконавців засобами естрадного мистецтва, як шляху збагачення й вдосконалення художньо-творчого та техніко-виконавського розвитку.

Ефективний розвиток виконавської майстерності учнів засобами естрадного мистецтва відбувається за допомогою інноваційних підходів до проведення занять, зміст яких полягає у стимулюванні творчої самореалізації музикантів-виконавців на основі діалогічного стилю педагогічного спілкування викладача та учня; активізації навчальної та художньо-творчої діяльності учнів-виконавців; залучення учнів до творчої естрадної виконавської діяльності.

Діалогічний стиль педагогічного спілкування забезпечує активність творчого спілкування у класі акордеона, поглиблення взаємостосунків між викладачем і учнем на основі партнерства і взаєморозуміння у досягненні творчих завдань.

Активізація навчальної та художньо-творчої діяльності учнів-виконавців передбачає використання нових методів і завдань формувати творчий підхід до опанування специфіки естрадного музичного мистецтва (вивчення жанрово-стильових характеристик естрадних музичних творів, структурної побудови; опанування техніко-інструктивного матеріалу із використанням сучасних прийомів гри на інструменті) тощо.

Залучення учнів до творчої естрадної виконавської діяльності передбачає активізацію використання різноманітних форм виконавської діяльності учнів (академконцерти, концертні виступи, сольні концерти).

З метою формування естрадного метро-ритмічного відчуття була запропонована методика навчання, що передбачає практичне використання комплексу інструментально-технологічного матеріалу. Саме загострене відчуття темпо-метро-ритму в грі є чи не найважливішою властивістю, яке необхідне естрадному музикантові. Нами були розроблені вправи простих і складних ритмічних структур у різноманітних

ритмічних стилях (самба, боса-нова, бугі-вугі, рок-н-рол, каліпсо, бегін, твіст, румба): синкоповані акценти на різні долі такту, міхова пульсація дрібних тривалостей, ритмічні удари по клавіатурі, міху, сітці, клавішах, коротке і довге гліссандо, кластер, міхове тремоловання восьмими з акцентуванням на певні долі такту. Навчання передбачає опрацювання техніки ударів для кожної руки індивідуально: для правої – удари по міху, грифові, корпусу правої клавіатури, клавішах правої клавіатури, гліссандо «шумове» по правій клавіатурі; для лівої – удар по решітці лівої клавіатури, клавішах лівої клавіатури, перемикачах лівої і правої клавіатур. З цією метою ми використовуємо найбільш доцільні методи навчання: власний показ характерних виконавських прийомів та вивчення стильових різновидів ескізних вправ із використанням сучасних виконавських прийомів.

Для реалізації поставленого завдання як навчальний музичний матеріал ми обираємо сучасні естрадні твори для акордеона, написані у стилі свінг, джаз-рок, латина, бугі-вугі, босса-нова, мюзет: «Гармоніст грає твіст», «Старий автомобіль», «Старий трамвай», «Степ», «Диско», «Детектив» Є.Дербенка, «Кроки» В.Власова, «Ретро-сюїта» В.Губанова, «Карамельний аукціон», Р.Бажилина, «Тіко-Тіко» К.Карроцци тощо.

Робота викладача орієнтована на поєднання технічного боку виконання з художніми можливостями учня. Нові технічні прийоми гри та виконавські можливості дозволяють інтерпретувати на інструменті новаторські авангардно-модерністичні (нові) ідеї, які формують «...академічну універсальність прийомів і можливостей гри на цьому інструменті в багатогранності і неповторності його технічних і виражальних ознак» [3, с. 6].

Таким чином, використання сучасних прийомів гри у класі акордеона розкриває тісний взаємозв'язок між розвитком виконавської майстерності і естетичним осягненням високохудожніх надбань цього виду мистецтва, доводить необхідність збагачення змісту музично-виконавської підготовки учнів кращими художніми здобутками естрадного акордеонно-баянного виконавства.

Список використаних джерел

1. Баян: Програма для дитячих музичних шкіл / Укл. В.С.Паньков, В.Н.Троценко. – К. : РМК, 1992. – 92 с.
2. Акордеон: Програма для дитячих музичних шкіл та шкіл мистецтва / Укл. Е.Борисенко, В.Дойніков, О.Кобець, В.Крат. – К. : Некстім, 2001. – 30 с.

3. Єрґієв І. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : Автореф. дис. канд. мист-ва. – Одеса, 2006. – 20 с.

Summary. In this article the latest approaches to the formation of performance skills in students in the class of accordion by means of modern pop music.

Keywords: mastery, pop music, accordion class

УДК 373.3.016:7

Крохмаль О.О., магістрант

Науковий керівник: **Прядко О.М.**,

кандидат педагогічних наук, старший викладач

ВИХОВАННЯ ПІЗНАВАЛЬНОЇ АКТИВНОСТІ ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ НА УРОКАХ МУЗИКИ

Анотація. У статті розкривається проблема виховання пізнавальної активності дітей молодшого шкільного віку на уроках музики, розглядаються методи формування пізнавальних інтересів школярів в ході навчальної діяльності.

Ключові слова: діти молодшого шкільного віку, урок музики, пізнавальна активність.

Постановка проблеми. Музика як навчальний предмет і як вид мистецтва в цілому пов'язана з життям учнів у школі та за її межами. Головним у процесі музичного виховання школярів є процес пізнання, під час якого учні здобувають нові знання, оволодівають вміннями та навичками, набувають досвіду практичного музикування.

Процес пізнання багатогранний. Це чітко відпрацьована система, яка складається з багатьох ланок, де діє багато психологічних факторів, взаємопов'язаних між собою. Від живого споглядання до абстрактного мислення, далі до втілення набутих знань у практику – такий реальний шлях пізнання [1, с. 56].

Вивченням проблеми виховання пізнавальної активності учнів займалися вчені Л.Аристова, Ш.Ганелін, В.Давидов, М.Єнікеєв, Л.Занков, М.Левіна, І.Лернер, В.Паламарчук, П.Підкасистий. Розгляду питань формування пізнавальної активності дітей молодшого шкільного віку присвятили свої праці Н.Бібік, Л.Божович, М.Данилов, Д.Ельконін, Б.Єсіпов, В.Лозова, О.Матюшкін, М.Махмутов, О.Савченко, Г.Щукіна.

Оскільки найважливішу роль у навчанні відіграє правильно організований пізнавальний процес – вивчення питання розвитку пізнавальної активності у дітей молодшого шкільного віку на уроках музики є **актуальним** на сучасному етапі розвитку мистецької освіти.

Метою статті є висвітлення особливостей виховання пізнавальної активності у дітей молодшого шкільного віку на уроках музики.

Виклад основного матеріалу. Потреби в пізнанні, формуються через потребу в спілкуванні, що сприяє встановленню різноманітних зв'язків першокласника з оточуючими людьми, зокрема з ровесниками, стимулює обмін знаннями і досвідом, почуттями і думками. Ця потреба спонукає дитину рахуватися з іншими людьми, зважати на їхні думки й оцінки, очікувати схвалення своїх дій і вчинків. Так поступово виникає і формується досить складна і життєво важлива потреба в самоствердженні.

Пізнавальна активність учня початкових класів зумовлюється провідною закономірністю психічного розвитку людини – індивідуальністю. Г.Шукіна визначає «пізнавальну активність» як якість особистості, яка включає прагнення особистості до пізнання, виражає інтелектуальний відгук на процес пізнання [5, с. 24]. Е.Красновський дає таке визначення поняття «пізнавальної активності: «прояв усіх сторін особистості школяра: це і інтерес до нового, прагнення до успіху, радість пізнання, це і установка до вирішення завдань, поступове ускладнення яких лежить в основі процесу навчання» [2, с. 22].

Відомо, що найважливішу роль у навчанні відіграє правильно організований пізнавальний процес. Якщо він відповідає особливостям психічного складу кожного учня, тоді створюються сприятливі умови для успішного сприймання і засвоєння матеріалу з вивчення музичної грамоти. В іншому випадку виникає суперечність між навчанням і рівнем розвитку. Тож, чим точніше орієнтується педагог в індивідуальних особливостях дітей, тим краще зможе визначити у кожній конкретній ситуації відповідний підхід до учня.

Пізнавальна активність відображає певний інтерес молодших школярів до отримання нових знань, умінь і навичок, внутрішню цілеспрямованість і постійну потребу використовувати різні способи дії до наповнення знань, розширення кругозору.

Розвиток психологічних чинників навчальної успішності молодших школярів на заняттях музики, внутрішні функціональні зміни в структурі пізнавальної сфери учня, динаміка інформаційної ваги психічних функцій навчальної успішності молодших школярів залежать від ефективності розвитку їх пізнавальних інтересів. Стійкий пізнавальний ін-

терес – ознака готовності дитини до навчання в школі. Він є основою всієї навчально-виховної роботи з дітьми в період їх підготовки до школи. Знання сприяють виникненню, розширенню і поглибленню зацікавленості до дійсності. Важливо збуджувати пізнавальну активність учня, що виявляється в запитаннях, діях [4, с. 20].

Найважливішою умовою активізації навчально-пізнавальної діяльності дітей на уроках музики є забезпечення мотивації учіння, яка підвищує інтерес учнів до знань, виховує наполегливість, сприяє усвідомленому оволодінню знаннями, викликає прагнення досягти поставленої мети. Активна позиція вчителя у процесі викладання музики, його глибокі знання змісту і методів шкільного курсу, уміння захоплювати учнів процесом пізнання, стиль керівництва (енергійність, педагогічний оптимізм, довіра до учнів, підтримка ініціативи і самостійності та ін.) також забезпечують стимуляцію активності класу.

Маючи сформовані пізнавальні інтереси, дитина успішно навчатиметься, в неї з'явиться зацікавленість до навчальної діяльності. У школі дитина поглиблює і розширює свої пізнавальні інтереси. У неї виникає бажання змістового і досконалого вивчення певних навчальних дисциплін, коли матеріал виходить за межі навчального. Такий інтерес має стійкий характер. Пізнавальна активність учня початкових класів виявляється в навчальній діяльності. Молодший школяр застосовує набуті в дошкільному дитинстві знання й активно діє, робить відповідні висновки, здатний виконувати складні розумові операції [3, с. 45].

У свідомості школярів необхідно створювати таку навчальну ситуацію, яка б викликала в них активний пізнавальний інтерес, прагнення до пошуку, пробуджувала б інтелектуальні почуття і переживання, пов'язані з ходом розв'язання навчальної музичної задачі. Лише тоді учні початкових класів засвоюватимуть навчальний матеріал на уроці музики не тільки тому, що потрібно вчитися й виконувати вимоги вчителя, а й через особисті інтереси і прагнення до пошуку й вирішення поставлених проблем.

Сучасна дидактика рекомендує надавати перевагу тим методам, які передбачають залучення учнів до активного здобування знань. Формування досвіду пошукової діяльності учнів не лише має розвивальне значення, а й об'єднує процеси навчання і виховання, стимулює пізнавальні потреби. Тому важливо, щоб високий навчальний результат поєднувався з розвитком пізнавальних можливостей і потреб особистості дитини.

Отже, виховання пізнавальної активності у дітей молодшого шкільного віку на роках музики передбачає розвиток мотивації пізнавальної діяльності і формування пізнавальних інтересів до занять музикою.

Список використаних джерел

1. Бібік Н.М. Формування пізнавальних інтересів молодших школярів / Н.М.Бібік. – К. : Віпол, 1987. – 203 с.
2. Красновський Е.А. Активізація навчального пізнання. / Рад. педагогіка. – 1989. – №5. – 105 с.
3. Савченко О.Я. Розвиток пізнавальної активності молодших школярів / О.Я.Савченко. – К. : Рад. Школа, 1982. – 176 с.
4. Скрипниченко О.В. Зміна динаміки розумового розвитку учнів 1-2 класів залежно від змісту навчання / О.В.Скрипниченко // Психологія: Респ. наук. мет. зб. – К. : Рад. шк., 1967. Вип. А. – 96 с.
5. Щукіна Г.І. Активізація пізнавальної діяльності в навчальному процесі / Г.І.Щукіна. – М. : Просвітництво, 1979. – 168 с.

***Summary.** In the article the problem of education of cognitive activity of children of midchildhood opens up on the lessons of music, the methods of forming of cognitive interests of schoolboys are examined during educational activity.*

***Keywords:** to put midchildhood, music lesson, cognitive activity.*

УДК 373.5.016:784

Крохмаль О.О., магістрант

Науковий керівник: **Прядко О.М.**,

кандидат педагогічних наук, старший викладач

ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-АРТИКУЛЯЦІЙНИХ НАВИЧОК У ДІТЕЙ СЕРЕДЬНОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

***Анотація.** У статті розкривається проблема формування вокально-артикуляційних навичок у дітей середнього шкільного віку, розглядаються прийоми та методи їх розвитку; дається характеристика особливостей співацького виховання підлітків.*

***Ключові слова:** діти середнього шкільного віку, співацький розвиток, вокально-артикуляційні навички.*

Постановка проблеми. У зв'язку з реформуванням вищої освіти України, музично-педагогічної зокрема, особистість дитини стає центром інноваційного пошуку. На сучасному етапі розвитку нашого суспільства дитина з її індивідуальною своєрідністю, психофізіологічними, віковими особливостями та властивими тільки їй динамікою та темпом розвитку має величезний потенціал для майбутнього творчого розвитку.

Спів є дійовим засобом активного залучення школярів до музики, природним способом вираження естетичних почуттів. З усіх видів виконавського мистецтва він є найдоступнішим для дітей видом музичної діяльності, порівняно легко засвоюється ними, не вимагає значної попередньої підготовки [3, с. 25].

Науковцями розроблено чимало важливих питань, пов'язаних з роботою голосового апарату у віковому аспекті, що дозволяє глибше пізнати шляхи розвитку дитячих голосів і особливості формування співацьких навичок. Аналіз стану дослідженості проблеми розвитку співацьких навичок у дітей середнього шкільного віку свідчить про постійну увагу педагогів-музикантів до загальних питань формування вокальної культури підлітка (Н.Добровольская, О.Комісаров, Є.Малініна, Н.Орлова); психолого-педагогічних особливостей розвитку дітей середнього шкільного віку (Б.Ананьєв, П.Гальперін, Г.Костюк, А.Леонт'єв, Н.Талізїна, Д.Ельконін); фізіологічних особливостей розвитку голосового апарату підлітків (Н.Симоновський, І.Прянишников, М.Фомічов, В.Багадуров, Є.Малишев, І.Левідов).

Важливим компонентом вокального розвитку дітей середнього шкільного віку є формування вокально-артикуляційних навичок. Але на даний момент ця проблема не має достатнього науково-методичного забезпечення. Тому висвітлення питання формування вокально-артикуляційних навичок учнів середніх класів є **актуальним** на даному етапі розвитку мистецької педагогіки.

Метою статті є висвітлення питання формування вокально-артикуляційних навичок у дітей середнього шкільного віку.

Виклад основного матеріалу. Спів – один з основних видів музичної діяльності учнів під час уроку музики. А серед найважливіших проблем музично-естетичного виховання школярів є формування дитячого співацького голосу [1, с. 209].

Вироблення навичок артикуляції – важлива частина вокально-хорової роботи у школі. Вона тісно пов'язана з диханням, звукоутворенням та чистотою інтонування. Артикуляцією зветься робота органів мови: губ, язика, м'якого піднебіння, нижньої щелепи. Тільки за активної артикуляції стає зрозумілим текст художнього вокального твору. Правильна вимова є наслідком розуміння і засвоєння змісту пісні, відчуття її характеру, що створює бажання виразно донести до слухача поетичний текст.

Процес формування вокально-артикуляційних навичок у підлітків має свою специфіку пов'язану з віковими особливостями розвитку їх організму, протіканням мутації голосового апарату. Так, у підлітків

відмічається сильний ріст язика, який стає надто активним та тягнеться назад. Нижня щелепа малоактивна у співі, з'являється її скутість.

Для формування та розвитку вокально-артикуляційних навичок у дітей середнього шкільного віку вчитель музики може застосовувати низку прийомів та методів. Так, ефективним є застосування прийому беззвучної артикуляції. Беззвучна артикуляція активізує роботу органів голосоутворення, при цьому правильне звучання ніби моделюється в свідомості учнів. На якість артикуляції впливають ступінь відкриття рота під час співу, правильне положення губ, вільне розташування язика, а також звільнення від напруження нижньої щелепи. Корисним є прийом активної вимови слів у ритмі мелодії пошепки з чіткою артикуляцією. Цей прийом не тільки зміцнює дихальні м'язи, сприяє появі відчуття опори дихання, але й тренує артикуляційний апарат. Слід враховувати, що саме робота дихального і артикуляційного апаратів створює умови для роботи гортані у певному регістровому режимі. Впливаючи на спосіб артикуляції або дихання, вчитель, по суті, впливає на процес звукоутворення загалом.

Для утворення голосних у співі необхідна активна робота губ, м'язів глотки й вільний рух нижньої щелепи. Виробляючи відчуття вільного руху нижньої щелепи треба пам'ятати, що ступінь розкриття рота може бути різним. Надто відкритий рот у дітей і підкреслене опускання нижньої щелепи позбавляє звук природності тембру й виразності [2, с. 58].

Перебільшена вимова приголосних на початку і наприкінці слова перешкоджає наспівності, оскільки звучання голосної скорочується, а динамічне виділення приголосної перевищує норму. Зустрічається й інша проблема – слабка, ледве чутна вимова першої й останньої приголосної. Педагог має пояснювати дітям, що при нерозбірливій вимові слова не може формуватися правильний співацький звук.

Обов'язковою умовою формування і вдосконалення вокально-артикуляційних навичок є використання вокальних вправ – багаторазово повторюваних дій, спрямованих на поліпшення їх виконання. На одному уроці, як правило, використовуються 2-3 вправи, різні за вокально-технічними завданнями. Вони добираються так, щоб кожна наступна вправа удосконалювала вже набуті артикуляційні вміння і розвивала нові. Учителю треба знати методичну цінність окремих вправ, щоб добирати найдоцільніші для розв'язання конкретного вокально-технічного завдання.

Вибір вокальних вправ визначається також особливостями конкретного класу, урахуванням недоліків співацького розвитку учнів. Єдність дій всіх учнів класу, спрямованих на вирішення вокально-техніч-

них і художньо-виконавських завдань, є неодмінною умовою виразного колективного співу на уроці музики.

Отже, формування вокально-артикуляційних навичок у дітей середнього шкільного віку є важливою складовою їх співацького розвитку. Процес формування навичок артикуляції вимагає врахування специфіки росту та розвитку голосового апарату учнів, особливостей протікання мутаційних змін співацького голосу у підлітків.

Список використаних джерел

1. Доронюк В.Д. Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики: навч. посіб. для викладачів і студентів вищих навч. закладів і вчителів музики шкіл різного типу / В.Д.Доронюк, М.Ю.Сливоцький. – Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. – 306 с.
2. Коломоєць О.М. Хорознавство : навч.посібник / Олена Михайлівна Коломоєць – Київ : Либідь, 2001. – 168с.
3. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в основній школі : навч.-метод. посібник / Олександр Якович Ростовський. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 272 с.

***Summary.** In the article the problem of forming of skills of vocal articulation opens up for the children of middle school age, receptions and methods of their development are examined; description of features of education of singer of teenagers is given.*

***Keywords:** to put middle school age, development of singer, skills of vocal articulation.*

УДК 373.5.016:78:008

Кушнірук К.В., студентка I курсу
Науковий керівник: Аліксійчук О.С.,
кандидат педагогічних наук, доцент

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА КОНЦЕПЦІЯ РОЗВИТКУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ В.ВЕРХОВИНЦЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ЇЇ ВИКОРИСТАННЯ У ФОЛЬКЛОРНІЙ АРТ-ТЕРАПІЇ

***Анотація.** У статті розглянуто ключові положення музично-педагогічної концепції українського педагога та хореографа першої половини ХХ ст. В.Верховинця, а також перспективи їх використання в українській фольклорній арт-терапії.*

Ключові слова: *вітчизняна музична педагогіка, арт-терапія, український фольклор, хореографія, театралізована пісня, музичний розвиток молодших школярів.*

В останні роки все більшої актуальності набувають напрямки так званої естетотерапії, що об'єднує ідеї гуманної особистісно орієнтованої педагогіки з окремими психотерапевтичними технологіями та займається адаптацією різноманітних технологій арт-терапії до проблем дитячого віку. Як зазначає О.Федій, «естетотерапія – природна система інтегративної терапії, яка передбачає лікування звуком, природою, рухом, драмою, малюнком, кольором, спілкуванням тощо й несе в собі приховані інструкції збереження цілісності людської особистості, її духовного ядра» [4, с. 8].

Серед ефективних засобів естетотерапії, зокрема арт-терапії, науковці виокремлюють українську народну пісню, яка має надзвичайний вплив на дитину: передбачає роботу самопізнання, розвиток особистісних якостей тощо. Особливий інтерес у цьому напрямку становить система музично-ритмічного виховання В.Верховинця, який у 20-30-ті роки ХХ століття знайшов у дитячому музично-ігровому фольклорі міцний фундамент творчого розвитку дітей.

Наразі відбувається відродження інтересу до національних музично-виховних традицій. Педагогічний досвід В.Верховинця, який добре знав український пісенно-танцювальний фольклор, глибоко усвідомлював виховний потенціал народної творчості, може бути застосований у розробці сучасних засобів естетотерапії. Зазначимо, що окремо педагогічна спадщина В.Верховинця не вивчалася, тим більше в контексті засобів естетотерапії.

В.Верховинець (1880-1938 рр.) – український композитор, педагог-хормейстер, хореограф і етнограф – залишив значний доробок у музичній педагогіці. Найважливішим досягненням його музично-педагогічної діяльності було створення власної методики музичного розвитку дітей на основі синтезування музики, хореографічної лексики українського народного танцю, дитячих ігор та театралізованих пісень.

В.Верховинець поклав в основу своєї системи ігрову діяльність дітей, пов'язану з музично-ритмічними рухами. Дана методика реалізувалася завдяки синтезу мистецтв (музичного, хореографічного, драматичного й поетичного). Музичні ігри В.Верховинця сприяли розвитку естетичних смаків, почуттів, здібностей дитини. Висуваючи ідею комплексної дії різних видів мистецтва на естетичний розвиток дітей.

Найбільш впливовим засобом естетичного виховання дитини завжди вважалася народна музика; у дошкільному та молодшому шкільному віці, згідно з теорією народної педагогіки, найбільш інтенсивний естетичний розвиток дитина отримує в іграх, поєднаних зі співами, танцями тощо. Саме ця ідея стала підґрунтям для створення системи ігор із піснями, що її подав В.Верховинець у збірці «Весняночка» [1].

В.Верховинець, працюючи з дітьми, виключного значення надавав дитячому фольклору, дитячій пісні як такому жанру народної творчості, що відповідає дитячій психології, побутує серед дітей та існує у синкретичній єдності із танцем, грою, обрядом, інструментальною музикою тощо. Особливістю дитячої народної пісні є її відповідність психолого-фізіологічному розвитку дитини: вона узгоджується з діапазоном дитячого голосу, має досить чітку ритмічну основу, що дає можливість пісні бути нерозривною частиною рухових забав та ігор. Слід звернути увагу не тільки на естетичний вплив дитячої пісні, а й на психотерапевтичний ефект від її виконання.

Пізнання дитячого фольклору не обмежується лише співом або слуханням, воно потребує «модельовання ситуації». Саме таке модельовання описаного в пісні діяства і використовується як метод естетотерапевтичного впливу, який пов'язує окремі елементи мистецького поля з творчим потенціалом кожної дитини, створює умови для самовираження особистості. Сферами такого художнього самовираження можуть бути різні види діяльності, такі як: складання віршів, гра-драматизація, гра на музичних інструментах, спів, танець, слухання, образотворча діяльність, композиція.

Особлива естетотерапевтична цінність музичних ігор В.Верховинця – у їх руховій природі. Надаючи великого значення співу в дитячому музичному вихованні, вчений підкреслював ритмічну природу музичного мистецтва, яка відповідає фізіологічній потребі дитячого організму у ритмічному, узгодженому русі. Тому він наполягав на педагогічній доцільності лише ритмічно проведених ігор. Усе різномудртя дитячих ігор і хореографічних композицій, які розробив на основі українського фольклору В.Верховинець («Ведмедик і лісові звірятка»), «Іваночку, покинь схованочку», «Сорока-ворона», «Летів горобейчик», «Зробим коло», «Гей ви, дітки чорноброві», «Сонечко», «Ой чого ти, метелику»; «Дітки колом стоять», «Мишка та кіт», «Засмучений зайчик», «Залізний ключ», «Ой, на горі льон», «Ягілочка», «Подоляночка», «А ми просо сіяли» та ін.) може використовуватися у практиці естетотерапевтичної роботи з молодшими школярами.

Синтетичний жанр театралізованої пісні, що його запропонував для дитячого музичного розвитку В.Верховинець, забезпечує комплексний та гармонізуючий вплив українських музично-хореографічних традицій на інтереси, музикальність, музично-рухове виконавство і творчість дітей, отже – на музичний розвиток загалом.

Театралізована пісня й вокально-хореографічна композиція, що їх започаткував В.Верховинець, є інтегрованими педагогічними засобами музичного розвитку дітей дошкільного та молодшого шкільного віку через синтез музики, хореографії та драматичного мистецтва, поєднання в них можливостей для розвитку музикальності, музично-рухового виконавства і творчості дітей; для комплексного здійснення музичної діяльності, забезпечення належної її цілісності. Крім того, це реалізація естетотерапевтичного потенціалу української народної дитячої пісні, що знайшло відображення у збірнику пісень та ігор для дітей «Весняночка» В.Верховинця.

Список використаних джерел

1. Верховинець В.М. Весняночка / М.В.Верховинець. – К. : Музична Україна, 1989. – 343 с.
2. Деркач О. Педагогіка творчості: арт-терапія та казкотерапія на допомогу вчителю, вихователю, практичному психологу / О.Деркач // Навчально-методичний посібник. – Вінниця : ВДПУ, 2009. – 94 с.
3. Михайличенко О.В. Основи загальної та музичної педагогіки: теорія та історія / О.В.Михайличенко. – Суми : Наука, 2004. – 210 с.
4. Федій О.А. Естетотерапія / О.А.Федій // Навчальний посібник. – К. : Центр учбової літератури, 2007. – 256 с.

Summary. The key positions of musical-pedagogical conception of V.Verkhovinec – the ukrainian teacher and choreographer of the first half of XX century, his scientific works devoted to musical-choreographical development of preschool and perspectives of their implementation into ukrainian folk art therapy are analyzed in the article.

Keywords: national musical pedagogics, art therapy by the means of folk, choreography, theatricalizing song, musical education in preschool.

Лівіцька С.В., студентка VI курсу
Науковий керівник: Урсу Н.О.,
доктор мистецтвознавства, професор

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК АРХІТЕКТУРНОГО КОМПЛЕКСУ ФРАНЦИСКАНСЬКОГО МОНАСТИРЯ У КАМ'ЯНЦІ-ПОДІЛЬСЬКОМУ

Анотація. Стаття присвячена розгляду оригінальної забудови архітектурного комплексу Францисканського монастиря.

Ключові слова: Францисканський монастир, церква, архітектура, Кам'янець-Подільський.

Постановка проблеми. Вже понад півтора століття Кам'янець-Подільський є об'єктом краєзнавчого та наукового інтересу. Особливо це стосується дати заснування міста, а також багатьох історичних пам'яток, серед яких комплекс францисканського монастиря. Вчені у процесі дискусій не можуть дійти згоди через велику кількість розбіжностей, що супроводжують його екзистенцію. Серед науковців, які досліджували історію заснування в Кам'янці монастиря францисканців, можна назвати Ю.Сіцинського, Ю.-А.Ролле, В.Гульдмана, О.Пламеницьку, Є.Пламеницьку, Г.Ківільшу, Г.Осетрову та ін. Дослідження зазначених вчених не висвітлює усіх аспектів цієї складної проблеми та зумовлює необхідність її подальшої розробки. Тому, **мета статті** – аналіз комплексу францисканського монастиря у Кам'янці-Подільському.

Виклад основного матеріалу. У той час, коли в історіографії Кам'янця-Подільського відбувається черговий перегляд концепції його історико-архітектурного розвитку, а деякі питання є предметом наукових дискусій, ми поставили перед собою завдання – намалювати цілісну картину перебування францисканського ордену на Поділлі.

Комплекс францисканського монастиря XVII-XVIII ст., (архит.) вул. Францисканська, 6-б (охоронний номер 744/0), розташований у західній частині Старого міста, неподалік від Польського Ринку. Був закладений у першій половині XVI ст. Згідно з повідомленнями, записаними в костьольних візитах, 1320 р. в Кам'янці вже існував дерев'яний францисканський кляштор, який заснований мазовецьким князем Болеславом Тройденовичем, родичем литовських князів Гедиміновичів [6, с. 30-31]. В повідомленнях зазначається, що дерев'яний кляштор перебував під опікою литовських князів. Ю.-А.Ролле піддає цю інформацію сумніву, оскільки францисканці, хоч і прийшли до католицької Польщі у 1237 р., не могли відразу з'явитися в православному Кам'янці-

ці. Ще на початку XIV ст. на Поділлі господарювали татари, тому, 1320 рік як дата заснування кляштору видається сумнівною як історикам XIX ст., так і сучасним. Кам'янецький єпископ Вацлав Ієронім Сераковський, однак, припускав, грунтуючись на невідомій нам грамоті 1320 р., що кляштор було засновано близько 1300 р. Наприкінці XIII й на початку XIV ст. вся північно-західна частина Поділля (повіт червоноградський) належала Марії, княжні Галицькій, останній представниці згаслого дому Галицьких князів, матері відомого мазовецького князя Болеслава Тройденовича. Звичайно, благочестива, православна Марія, яка померла, ймовірно, близько 1335 року, не могла заснувати в Кам'янці Францисканського кляштору; це міг зробити її попередник Болеслав Мазовецький, який, за свідченнями історії, заволодівши схизматичною країною, «звеликоустаранністю намагався знищити в Подоллі обряди схизматичні (тобто православні), затвердити римську віру і ввести тут обряди і послух римської церкви». М.Симашкевич уточнює цю дату, пов'язуючи заснування кляштору з сином мазовецького князя Тройдена, галицьким і володимирським князем Болеславом-Юрієм, одруженим з дочкою великого князя литовського Гедимінаса [6, с. 31]. М.Грушевський вважав, що безпосередньою прихильністю князя могли скористатися католицькі місії, а, можливо, і сам він спроваджував чернецькі ордени [1, с. 135]. Цю подію М.Симашкевич обмежує датами 1315-1320 рр. [7, с. 28-30]. Але, якщо взяти до уваги, що Болеслав-Юрій народився лише перед 1314 р. і помер в 1340 р., то заснування кляштору, очевидно, відбулося дещо пізніше.

Сформувався як архітектурний комплекс упродовж XVII-XVIII ст., після чого, в XIX ст. перебудований під резиденцію архієрея (будинок архієрея складається з костелу Успія Діви Марії, монастирських келій (будинок архієрея) і будинку для гостей. Архітектори споруди – Ян де Вітте (ймовірно), пізніше Симон Учта.

Костел Успія Діви Марії. 1617-1672 р. р., XVIII ст. знаходиться по вул.Францисканській, 6-б (охоронний номер 744/1). Думки дослідників щодо дати виникнення та еволюції храму суперечливі. Первісний костел був дерев'яним. Його зведення Є.Сіцинський відносить до початку XV ст. [8, с. 168]. В сучасних дослідженнях існує думка, що це найдавніший мурований костел Кам'янця, який побудований в другій половині XIV ст. кляшторні будівлі й надалі залишалися дерев'яними; мурованими вони стали лише у XVIII ст., після звільнення Кам'янця від турків. Будівництво мурованого костелу більшість дослідників пов'язують з пожежею 1420 р. Первісно, це був однаковий костел готичної побудови з гранчастою апсидою зі східного боку і входом – з

західного. Протягом XV-XVI ст. костел розбудовувався: із заходу прибудована вежа-дзвіниця, до північного фасаду добудована каплиця.

Після пожежі в 1616 р. відновлений і розширений майже вдвічі добудовою до західного фасаду; до бокових фасадів добудовані нові каплиці. Роботи були завершені в 1672 році перед турецьким загарбанням. За архівними джерелами до 1717 р. костел був відновлений.

Реконструкція в 1717-1753 рр. змінила архітектурний вигляд споруди: до апсиди зі східного боку була добудована триярусна вежа-дзвіниця з входом з боку Ринку, дослідники пов'язують ці роботи, як і роботи по оздобленню інтер'єру, з ім'ям архітектора Яна де Вітте.

Первісну готичну архітектуру францисканського костюлу демонструє відреставрований у 1960-ті роки за проектом Є.Пламеницької південний фасад, де під пізнішими перебудовами дослідниця відкрила стрілчасті вікна з контрфорсами в простінках. Аналогічну структуру вона виявила на північному фасаді давнього об'єму та награнчастій апсиді, до якої у XVIII ст. було прибудовано дзвіницю [4, с. 88, 95].

Переосвячення костелу в 1799 р. на Архієрейську церквуспричинило до нових реконструкцій, що мали за мету надати архітектурі споруди «московського характеру». З цією же метою проводились роботи в 1833-1835 р.р.: дерев'яний купол був замінений на більший і вищий. Керував роботами архітектор Симон Учта. У 1851-1866 рр. інтер'єр розписаний олійною фарбою.

У 1936 році переданий НКВС, в повоєнний часвикористовувався під промислові потреби. У 1998 р. костел освячений на Свято-Успенський собор Кам'янець-Подільської і Городоцької єпархії.

Келії (Будинок архієрея). 1753-1795 рр., XIX ст. Келії монастиря францисканців прибудовані до північного фасаду костелу. Разом з тим, існує думка що в 70-х рр. XVII ст. францисканці займали кам'яний будинок чималих розмірів. Він був триповерховим з боку скелі, там же знаходився вхід, і двоповерховий від двору. Більшість дослідників вважає, що кам'яний будинок булозведеноу 1753 р., після звільнення міста від турок.

Занаказом польського короля Станіслава Августа у 1787 р. францисканський монастир переведений з Кам'янця до Городка, для того, щоб монастирські будівлі пристосувати для захисних цілей.

Але королівські плани не були втілені в життя, і якийсь час будинок займали військові, потім школярі. В 1795 р. наказом російської імператриці Катерини II споруда булапризначена для резиденції єпископа Брацлавського. В 1799 р. в південній частині західного корпусу влаштована тепла церква Різдва Христового. У першій половині XIX ст. Перебудов-

вана тепла церква, зведено два кам'яних флігеля і з боку вулиці Францисканської, влаштований ганок для під'їзду. Було прибудовано в 1843 р. перед західним фасадом шестиколонний портик, який надав Будинку архієрея більшої монументальності та величності. Під час ремонту в 1902 р. над теплою церквою надбудували другий поверх. У 20-ті рр. ХХ ст., будинок архієрея використовувався кооперативом «Червоний куток» під помешкання, а починаючи з 1932 р. в ньому розміщувалось виробництво бавовняної ткацької фабрики, до 1984 року. У 1987 р. розроблений проект реставрації комплексу, автор проекту реставрації В.О.Полегкий.

В 1998 році переданий у користування Кам'янець-Подільському єпархіальному управлінню УПЦ.

Висновки. Брак писемних джерел побільшив вагу натурних досліджень костюлу, які виконала на початку 1960-х рр. історик архітектури і реставратор Є.Пламеницька. На даний час, будівля францисканського монастиря являється власністю релігійних громад Кам'янець-Подільського Єпархіального управління православної церкви. Зараз це церква Успіння Діви Марії.

ХХ століття принесло місту нові руйнації. Наприкінці століття ситуація змінилася. В 1977 р. місті було утворено Державний історико-архітектурний заповідник, якому 1998 р. було присвоєно статус національного. Після здобуття Україною незалежності храмам було повернено їх властиву функцію. Розпочалося масове їх відновлення й реставрація. Це вимагатиме додаткових зусиль і коштів, а поза тим розуміння, що на тлі величезних втрат, яких зазнала наша сакральна спадщина, упродовж всього історичного періоду, належить повернути храмам загублений дух історії, без якого вжене буде Кам'янець на Поділлі, як феномена духовної культури людства, а також відтворити колишній вигляд францисканського костелу, зовні та із середини.

Список використаних джерел

1. Грушевський М.С. Історія України-Руси / М.С.Грушевський. – В 11 т. – К. : Наукова думка, Т. 2, 1992; Т.4, 1993; Т.5, 1994.
2. Кам'янець-Подільський міський державний архів (Далі К-ПМДА). – Ф.315. – Оп. 1. – Спр. – 2473.
3. Пламеницька Є.М., Винокур І.С., Хотюн Г.М., Медведовський. Кам'янець-Подільський: Історико-архітектурний нарис / Є.М.Пламеницька, І.С.Винокур, Г.М.Хотюн, Медведовський. – Київ : Будівельник, 1968. – 120 с.
4. Пламеницька О. Християнські святині Кам'янця на Поділлі / О.Пламеницька. – Київ: Техніка, 2001. – 301 с.

5. Російський державний історичний архів. – Ф.796. – Оп.79. – Спр.741
6. Симашкевич М. Подольский Архиерейский дом / М.Симашкевич // ПЕВ. – №2-5. – 1879. – Отд. 2-й неофициальный.
7. Симашкевич М. Римское католичество и его иерархия в Подолии / М.Симашкевич – Каменец-Подольский, 1872. – С. 34.
8. Сецинский Е. Город Каменец-Подольский: Историческое описание / Е.Сецинский – Киев, 1895. – 247 с.

Summary. The article is devoted to the consideration of original founding in Kamianets-Podilsky of architectural complex of Franciscan monastery.

Keywords: Franciscan monastery, church, architecture, Kamianets-Podilsky.

УДК 377.8.016:78:17.0221

Мартинюк О.В., магістрант

Науковий керівник: **Лабунець В.М.**,

кандидат педагогічних наук, професор

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНО ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ СТУДЕНТІВ ПЕДАГОГІЧНИХ КОЛЕДЖІВ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН

Анотація. У статті розглянуто проблему формування ціннісних орієнтацій студентів педагогічних коледжів у процесі вивчення музично-теоретичних дисциплін та визначено можливі шляхи її вирішення.

Ключові слова: цінності, ціннісні орієнтації, професійно ціннісні орієнтації студентів педагогічних коледжів, музично-теоретичні дисципліни.

У сучасному світі постійно відбувається пошук нових людських орієнтирів у різних сферах розвитку суспільства – науці, культурі, мистецтві, зокрема музичному. Особливого значення в цьому процесі набуває вироблення нових цінностей та збереження традиційних.

Ціннісні орієнтації студентів педагогічних коледжів регулюють характер їхньої професійної спрямованості й від вибору тих чи інших цінностей значною мірою залежить їхня установка на діяльність у цій галузі.

Незважаючи на підвищений інтерес науковців до проблеми формування ціннісних орієнтацій студентів педагогічних коледжів в галузі

музичного мистецтва, багато її аспектів залишається не дослідженими, зокрема в процесі вивчення музично-теоретичних дисциплін. Тому **мета статті** – на підставі аналізу наукової літератури дослідити можливість формування ціннісних орієнтацій студентів педагогічних коледжів в процесі музично-теоретичних дисциплін.

Аналіз наукової літератури з проблем ціннісних орієнтацій особистості в галузі музичної культури дає певне уявлення про сучасний рівень розробленості питання. Досліджено зміст й основні компоненти ціннісних орієнтацій у художній сфері (В.Анненков, О.Дем'янчук, О.Олексюк, Р.Шульга та ін.), вплив соціокультурних чинників на формування ціннісних орієнтацій молоді в галузі музичної культури (В.Дряпіка, Г.Падалка, О.Семашко та ін.). Визначено певні аспекти формування професійно-ціннісних орієнтацій майбутніх педагогів-музикантів (В.Волкова, О.Плохотнюк та ін.), а також ураховуючи специфіку професійної діяльності майбутніх педагогів-музикантів, визначено поняття професійно ціннісні орієнтації студентів педагогічних коледжів як системоутворювальні компоненти цілісності особистості, що детермінують її ставлення до професійно-педагогічних цінностей, цінностей музичного виконавства та сприяють професійно-особистісній усталеності й забезпечують продуктивну педагогічну та музичну діяльність. Вагомого значення набувають такі професійно-педагогічні цінності, як суб'єкти музично-педагогічного процесу, музика як засіб розвитку особистості та вивчення музично-теоретичних дисциплін. Професійно ціннісні орієнтації сприяють формуванню готовності до вибіркової оцінної діяльності педагога-музиканта, мотивації того чи іншого ставлення до цінностей, творчій самореалізації майбутнього фахівця. Професійно ціннісні орієнтації мають яскраво виражений динамічний характер, що виявляється в прийнятті (або запереченні) та реалізації певних цінностей; посиленні (або зниженні) їх значущості; збереженні (або втраті) цих цінностей у часі. Професійно ціннісні орієнтації вибудовуються як за принципом ієрархічності, так і за принципом нелінійності. Професійно ціннісні орієнтації студентів педагогічних коледжів включають ставлення до: загальнолюдських та національних цінностей культури; цінностей, що характеризують професійну діяльність педагога-музиканта (цінності-знання, цінності-уміння та цінності-якості); цінностей, що характеризують особистісні якості педагога.

Досліджуючи процес вивчення музично-теоретичних дисциплін студентами педагогічних коледжів, що розглядається як дієвий чинник формування професійно ціннісних орієнтацій, було встановлено, що музика – це особлива форма відображення реальної дійсності, а харак-

теризують її як мистецтво часове, процесуальне, виразне та інтонаційне [1]. Особливість музики виявляється й у здатності впливати на фізіологічний і психічний стан людини, її духовний світ. Фізіологічна реакція слухача виявляється в зростанні її психофізіологічної активності. На думку психологів (А.Вашко, В.Петрушин, Л.Виготський та ін.), така реакція людини залежить від характеру музики й зумовлена змістом та стильовими особливостями художніх творів [5; 6].

Специфіка вивчення музично-теоретичних дисциплін виявляється у загально-професійних та спеціальних музичних здібностях, знаннях і вміннях. Основними дисциплінами музично-теоретичного циклу є теорія музики та сольфеджіо, а також гармонія, аналіз музичних форм, поліфонія, світова та українська музична література. На заняттях із цих дисциплін формуються вміння та навички, необхідні для здійснення професійно ціннісних орієнтацій студентів педагогічних закладів. Весь процес музично-теоретичної підготовки спрямований на оволодіння студентами комплексом практичних умінь, які необхідні для роботи. Формування професійних умінь здійснюється поетапно і, в кінцевому рахунку, переростає у майстерність і творчість [2]. Слід зазначити, що вміння як вияв майстерності ніколи не може бути механічним, адже це окремі дії, що утворюють продуктивну діяльність, пов'язану з вирішенням нетипових теоретичних і практичних завдань. Набуття знань, умінь, навичок можливе лише у процесі пізнавальної діяльності. Від того, як організовано процес пізнання, залежить інтенсивність мисленнєвої роботи суб'єкта і розвиток його здібностей, зокрема у музиканта: музичного слуху, темпо-метроритму, музично-слухових уявлень [7]. Музично-аналітична діяльність має специфічний характер і знаходить застосування у процесі вивчення музично-теоретичних і фахових дисциплін.

Аналіз теорії та практики процесу вивчення музично-теоретичних дисциплін як чинника формування професійно ціннісних орієнтацій студентів коледжів засвідчив важливість використання найкращих зразків різних видів і жанрів світового та національного музичного мистецтва; постійного вдосконалення вмінь та навичок з музично-теоретичних дисциплін; включення майбутніх фахівців у концертну практику. Використання в процесі вивчення музично-теоретичних дисциплін найкращих зразків різних видів і жанрів світового та національного музичного мистецтва безпосередньо сприяє засвоєнню студентом знань у галузі музичного мистецтва і, зокрема, розумінню його видів, стилів і жанрів. Окрім того, відбувається засвоєння виконавського репертуару з фахових дисциплін. Систематичне вдосконалення вмінь та навичок з музично-теоретичних дисциплін сприяє не тільки опануванню на високому рівні

технологічних аспектів виконавської підготовки, але й глибокому розумінню концепції музичних творів; удосконалення організації концертної практики як складова музично-теоретичного процесу – творчому розвитку майбутнього педагога-музиканта. Це дозволить активізувати навчально-пізнавальну та виконавську діяльність майбутніх педагогів-музикантів, піднести загальний рівень музично-теоретичних дисциплін в процесі їхньої підготовки у студентів педагогічних коледжів, що позитивно вплине на процес формування їх професійно ціннісних орієнтацій.

Зазначена проблема потребує подальшого наукового дослідження, зокрема розробки технології забезпечення поетапного формування професійно ціннісних орієнтацій студентів педагогічних коледжів шляхом включення їх в активний процес вивчення музично-теоретичних дисциплін.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном образовании и просвещении / Б.В.Асафьев – М.-Л. : Музыка, 1973. – 143 с.
2. Волкова В.А. Формирование профессионально ценностных ориентаций будущего учителя музыки : дис. канд. пед. наук :13.00.04 / Волкова Вера Андреевна. – Киев, 2000. – 189 с.
3. Дряпика В.І. Теорія і практика формування ціннісних орієнтацій педагога-музиканта : навч. посіб. для студ. мист. спец. вищ. навч. закл. / В.І.Дряпика. – К.-Кіровоград-Ужгород : Ліра, 2000. – 228 с.
4. Каган М.С. Человеческая деятельность (Опыт системного анализа) / М.С.Каган. – М. : Политиздат, 1974. – 328 с.
5. Лосев А.Ф. История эстетических категорий / А.Ф.Лосев, В.П.Шестаков. – М. : Искусство, 1965. – С. 258-293.
6. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / Медушевский В.В. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
7. Плохотнюк О.С. Формування професійно ціннісних орієнтацій студентів мистецько-педагогічних спеціальностей у процесі музично-виконавської діяльності : дис. канд. пед. наук : 13.00.04 / Плохотнюк Олександр Сергійович. – Луганськ, 2009. – 244 с.

Summary. *The paper considers the problem of formation values of students of pedagogical colleges in the process of music-theoretical subjects and identified possible ways to solve it.*

Keywords: *value, values, professional values student teachers' colleges, music theory courses.*

Мельник О.М., студентка VI курсу
Науковий керівник: Віштакенко О.Ф., асистент

ПРОБЛЕМА ПОШКОДЖЕНЬ ЖИВОПИСНИХ ПОЛОТЕН У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ РЕСТАВРАЦІЙНОЇ НАУКИ

Анотація. У статті проаналізовано два методи укріплення фарбового шару на прикладі конкретних реставраційних робіт.

Ключові слова: полотно, реставрація, укріплення, ґрунт.

Твір олійного живопису як багат шарова структура (основа, ґрунт, фарбові шари, лакове покриття) існує до тих пір, поки зберігається зв'язок між шарами. Порушення зв'язку відбуваються тому, що процес старіння в кожному з шарів відбувається по-різному. Старіння фарбового шару визначається повільним процесом висвітлення ліноксина у рослинних оліях. Плівка ліноксина, взята окремо, дуже міцна. Старіння ґрунту буде протікати по-різному в залежності від того, чи переважають у ньому клей або масла, а також від пошарової будови ґрунту. Відповідно і результат зміцнення багато в чому залежить від того, з чим доводиться з'єднуватися адгезиву – із зістареним клеєм або олією. З точки зору технології, ґрунт – наймінливіша частина структури картини. При виборі способу зміцнення слід враховувати властивості ґрунту, оскільки саме вони в більшості випадків визначають хід старіння і вид руйнувань.

Полотно у процесі старіння значно втрачає механічну міцність, деформуючись слідом за ґрунтом, при цьому зберігається здатність полотна реагувати на зміни температурного та вологісного режиму [3, с. 72].

Для ілюстрації наведемо приклад реставрації двох творів, укріплених без подальшого дублювання: копія з І.Бардо «Портрет князя М.Н.Волконського з родиною», 1788-1810 рр. та М.А.Молінарі «Портрет графа К.А.де-Бальмена», 1810-1812 рр. Ці твори відображають технологічні типи картин, характерні для другої половини XVIII- першої половини XIX ст., а ступінь їх руйнування і види пошкоджень достатньо типові й складні. До кожної з картин був застосований індивідуальний спосіб зміцнення [4].

«Портрет князя М.Н.Волконського з родиною» написаний на тонкому двошаровому ґрунті. Як продемонстрували мікроскопічні та мікрохімічні дослідження, нижній червоно-коричневий шар ґрунту – натуральний залізовмісний пігмент і крейда; верхній сірувато-зелений

шар – свинцеві білила, берлінська лазурь. Вивчення збереження картини підтвердило досить хороший стан полотна (в 1 кв. см міститься 13x17 ниток) навіть на згинах крайок. Однак ґрунт у процесі старіння став дуже крихким і потріскав. Мабуть, причиною, яка прискорила старіння картини, була волога, що потрапила на зворот полотна. Дія вологи викликала деструкцію і побіління фарб. Основний вид пошкодження реставрованого портрету – порушення зв'язку фарбового шару з ґрунтом і ґрунту з полотном. На всій поверхні картини було безліч закритого і відкритого здуття фарбового шару разом з ґрунтом. Всю центральну частину покривала мережа дрібних осипів фарбового шару. Складність завдання ускладнювалася необхідністю зберегти старовинний напис на звороті. Було запропоновано незвичайне рішення, що дозволило уникнути дублювання. Основні етапи технічної реставрації «Портрета князя М.Н.Волконського з родиною» полягали в наступному. Картина була закріплена на розсувному робочому підрамнику за допомогою паперових полів, приклеєних лише до крайок полотна. Вся поверхня фарбового шару була покрита ксилолом. Коли ксилол випарувався з поверхні живопису і зі звороту полотна, але ще залишався в мікротріщинах, було зроблено заклеювання цигарковим папером 5% риб'ячим клеєм, пластифікованим медом (1:1 до ваги сухого клею) і 0,5% ПФХН. Клей наносили тільки на поверхню фарбового шару за допомогою м'якого пензля до насичення травмованої поверхні. При проклейці старанно уникали потрапляння клею на осипи, щоб полотно в цих місцях не насичувалось клеєм. Заклеєну, але ще вологу картину прогрівали через байку і фторопласт теплою праскою протягом 25 хвилин, тримаючи її на вазі. Коли всі елементи живопису отримали достатню пластичність, що дало усадку, полотно розтягували розклинення робочого підрамника. Потім все ще вологу картину перевертали барвистим шаром вниз і пропрасовували всю поверхню зворотного боку через зволене і добре віджате полотно. Роботу вели швидко, праску тримали на вазі, щоб авторське полотно не намокало, а проходили тільки пари води. Одночасно виробляли легке розклинення підрамника, після чого картину перевертали фарбовим шаром вгору і пропрасовували на мармуровому столі (між поверхнею столу і картиною був покладений шар картону). Потім пропрасовували через шар сухої байки, як і раніше не торкаючись праскою до її поверхні. Коли всі здуття були укладені на розтягнутому до колишнього розміру полотні, перейшли до обробки картини по ділянках, починаючи з найбільш пошкоджених місць; пропрасовували через фторопласт, під яким знаходився шар сухої байки; тиск праски поступово збільшували. У міру висихан-

ня картини при пропрасовуванні знімали спочатку фторопласт, потім байку. Процес продовжували до повного висушування поверхні картини і склеювання здуття з полотном. Під час згладжування не просушені ділянки закривали поліетиленовою плівкою, щоб вони не висохли до обробки (температура праски при пропрасовуванні близько 80°C). Застосований метод зміцнення досяг мети. Порушені зв'язки фарбового шару і ґрунту з полотном були відновлені, колорит і загальна тональність залишилися незмінними, зворот полотна звільнений від забруднень, напис на звороті добре зберігся. Проходження клею в процесі роботи вдалося уникнути, і в подальшому дублюванні не було необхідності. Запропонований спосіб зміцнення вимагає дуже великої майстерності виконання, оскільки має бути проведений в один день. Даний спосіб може бути з успіхом застосований лише в тих випадках, коли фарбовий шар і клейовий ґрунт мають мікротріщини, що дозволяють клею проникати під фарбовий шар із ґрунтом [1].

До технологічної групи творів, виконаних на ґрунтах, основною частиною сполучного яких є клей, а кількість масла невелика, відноситься «Портрет графа К.А.де-Бальмена» А.Молінарі. Тонке дрібнозернисте полотно картини зберегло еластичність. Мікроскопічне дослідження ґрунту продемонструвало, що він двошаровий. Нижній шар, нанесений на полотно, складається з червоного залізовмісного пігменту і свинцевих білил; верхній – жовтий залізовмісний пігмент і свинцеві білила; сполучна – тваринний клей. Рентгенологічна щільність ґрунту невелика. Зв'язок ґрунту з полотном і фарбовим шаром не була порушена. Природне старіння ґрунту та фарбового шару викликала поява жорсткого середньосітчастого кракелюра особливо великого і піднесеного по краях картини. Деформація фарбового шару і ґрунту спричинила й деформацію полотна. Збереження картини було значно погіршене травматичними uszkodженнями: на полотні було 11 проривів, шість з них були раніше закладені за допомогою латок. Різний характер тканин, застосованих для латок, і клеючих речовин, якими вони були приклеєні (тваринний клей і свинцеві білила), свідчили про те, що картина реставрувалася кілька разів. Навколо всіх латок утворилася сильна застаріла деформація. Крім того, на поверхні полотна були вм'ятини, одна з яких, розташована під зображенням еполети, привела до утворення концентричного кракелюра. Фарбовий шар втрачено лише по краях проривів і незначно по нижньому краю. Поверхня живописного шару, що збігається з площею старого авторського підрамника, потерта і тому значно темніша основної частини картини. Дослідження фарбового шару в бінокулярну лупу дозволяє припустити, що ці зміни зроблені

автором картини по висохлому нижньому шару фарби. Реставратори мали вирішити важке завдання технічної реставрації: з'єднати краї проривів «в стик», не вдаючись до традиційного методу підведення латок; зробити загальне зміцнення фарбового шару, намагаючись уникнути дублювання, і обмежитися підведенням нових крайок.

Основні етапи технічної реставрації полягали в наступному. Спочатку заклали прориви, не заклеєні латками. Їх краї з'єднали «в стик» на ПВБ за методикою, детально описаної її авторами. Місця втрат фарбового шару і ґрунту щодо проривів заповнили лляними волокнами, просоченими 5% ПВБ. Після того, як прориви були закладені, приступили до зміцнення всієї поверхні картини. Зміцнювали на авторському підрамнику, який перед початком процесу був розсунутий клинками. Як адгезив застосовували 6% осетровий клей, пластифікований 6% бджолиним медом. Був обраний закритий спосіб зміцнення: пропрасовування через цигарковий папір і фторопластову плівку (температура праски при пропрасовуванні становила близько 80°C). Проходження клею на зворот полотна не спостерігалось. Гігроскопічність ґрунту дозволила водорозчинному клею легко проникнути в мікротріщини і повернути еластичність картині без додавання пінена або ксилолу в клей. В результаті зміцнення була повністю виправлена деформація, викликана латками і вм'ятинами, жорсткий піднятий кракелюр покладений хоча і в меншій мірі, ніж цього можна добитися при дублюванні, але достатньою для сприйняття поверхні як рівної площини. Таким чином, у подальшому дублюванні не було необхідності. Для підведення нових крайок портрет був закріплений на робочому підрамнику за допомогою паперових полів, одна сторона яких приклеювалася до картини, інша – до планки підрамника. Лише після цього був знятий основний підрамник. Авторські кромки залишалися вільними і не проклеюється при підведенні нових. На картину з підведеними реставраційними кромками з полотна накладали основний підрамник і закріплювали цвяхами. Після цього паперові поля видаляли і знову натягнули на основний підрамник картину злегка розбивали клинками. Подальша практика показала, що картина має не тільки прориви, але й вставки полотна, зроблені на ПВБ, витримує натяг на підрамник за допомогою звичайних кліщів. Після видалення записів навколо проривів, потоншення лаку і тонування втрат фарбового шару процес реставрації був закінчений і «Портрет графа де-Бальмена» демонструвався на виставці «Реставрація музейних цінностей в СРСР» в травні 1977 р. в Москві [2].

Список використаних джерел

1. Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Развитие принципов и методов / Алешин А.Б. – М. : 1989. – 160 с.
2. Гренберг Ю.И. Технология и исследование произведений станковой и настенной живописи / Гренберг Ю.И. – М. : ГосНИИР, 2000. – 200 с.
3. Кудрявцев Е.В. Техника реставрации картин / Кудрявцев Е.В. – М. : Издательство В. Шевчук, 2002. – 252 с.
4. Филатов В.В. Реставрация станковой темперной живописи / Филатов В.В. – М. : 1986. – 264 с.
5. <http://art-con.ru/node/276>

Summary. The article deals with the analysis of two methods of print coat fixation by the way of example of concrete restoration works.

Keywords: canvas, restoration, fixation, priming.

УДК 37.016:78

Молчанова І.В., студентка III курсу
Науковий керівник: **Восвідко Л.М.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Анотація. У статті розглянуті проблеми сучасної музичної освіти та можливі їх усунення.

Ключові слова: Спів на слух, спів з нот, музичне мистецтво, музичне сприймання, музична діяльність.

Основне завдання вчителя – прищепити дітям любов до музики, навчити їх виразно і свідомо співати пісні на слух і з нотам, розвивати творчу активність, виховувати здатність емоційно сприймати музику, формувати національну свідомість і самосвідомість на уроках музики. Саме таким має бути вчитель музичного мистецтва.

Якщо проаналізувати зміст традиційних занять з музичного мистецтва, побачимо, що більшу їх частину займає діяльність викладача: чи то опитування, виклад, закріплення, чи навіть контроль. При цьому в ході викладання матеріалу значну частину робочого часу вчитель витрачає на записи під диктування, а опитування полягає в переказі тексту пісні або життєвого і творчого шляху композитора. Ця одноманітність різко знижує пізнавальність навчального процесу, втрачається

інтерес школярів до предмета. Як же вийти з цього становища? Проголошений в освіті принцип варіативності дає змогу педагогам вибирати і конструювати навчальний процес на основі більш досконалих стратегій навчання і технологій із застосуванням яких вчитель має можливість будувати навчально-виховний процес, щоб він був ефективним в умовах сучасної школи і забезпечував ситуацію успіху.

При цьому необхідно, щоб вчитель, плануючи свою роботу, спирався на такі основні моменти як пробудження в учнів творчого ставлення до предмета, використання активних форм і методів навчання, які, безперечно, мають багато переваг. Вони викидають одноманітність посилюють інтерес до предмета, навчання, розвивають творче, продуктивне мислення, вчать культури спілкування, поліпшують міжособистісні взаємини, краще реалізують єдність навчання, виховання та розвитку учнів. Водночас під час використання активних форм і методів навчання підвищуються вимоги до вчителя, який сьогодні повинен виступати в ролі організатора.

Сьогодні гостро постає проблема вдосконалення форм організації процесу навчання, пошуку відповіді на запитання: «Як навчати, як створити умови для розвитку й самореалізації особистості в процесі навчання?» Цього можна досягти, перетворюючи традиційний урок на інтерактивний. Інтерактивні технології дають змогу учням формувати характер; розвивати світогляд, логічне мислення, зв'язне мовлення; виявляти й реалізовувати індивідуальні можливості; сприяють створенню атмосфери творчої співпраці.

Інтерактивні технології можна ефективно використовувати як під час засвоєння нових знань, так і під час застосування набутих знань, умінь та навичок. Це може відбуватися одразу після викладення вчителем нового матеріалу, замість опитування, на спеціальному уроці, присвяченому застосуванню знань, умінь і навичок або бути частиною уроку узагальнення.

Сьогодні виникає потреба введення в практику роботи вчителя музичного мистецтва таких технологій, що забезпечували б можливість перенесення акценту з вивчення самого предмета на його використання як засобу формування особистості учня, розвитку його самостійності, творчої ініціативи, стимулювання потреби в самовдосконаленні, виявленні моральної позиції, відповідальності за процес навчання. Із цією метою мають використовуватись в роботі вчителя музичного мистецтва методи та прийоми інтерактивного навчання [1, с.32].

Для логічного, поступового введення школярів до світу музичних образів використовується принцип образно-ігрового входження в му-

зику. Він складається з образно-ігрових ситуацій, що потребують перевтілень, посилення фантазії, уяви. Тут доречними є інсценування, ігри-драматизації, імпровізації, іншими словами, ми вчимося «зіграти пісню», «уявити звук», «намалювати музику».

Метою уроків музики в ЗОШ є – виховання музичної культури учнів як необхідної частини їх духовної культури.

Поняття «Музична культура» досить об'ємне. Воно включає:

- а) морально-естетичні почуття і переконання, музичні смаки і запити;
- б) знання, навички і вміння, без яких неможливо засвоїти музичне мистецтво (сприймання, виконання);
- в) музичні, творчі здібності, які визначають успіх музичної діяльності [3, с. 6].

Нині діюча програма з музики, розроблена під керівництвом О.Ростовського, має тематичну побудову: всі теми – це ніби східці, які ведуть учнів до оволодіння музичною культурою. В темах чверті послідовно розкривається особливості музичної мови, багатство і своєрідність її змісту, зв'язок з іншими видами мистецтва – живопис, література, особливості емоційного впливу музики [2, с. 12].

На уроках музики учні знайомляться з кращими зразками української народної музики, фольклору, творами композиторів-класиків, масовими піснями. Основою виховання музичної культури учнів є засвоєння саме класичної спадщини. Важливим завданням музичного виховання в школі є формування, як уже згадувалося, музичної культури учнів в процесі спілкування з музикою, внаслідок чого формуються їхні інтереси, погляди, смаки тощо. Доба технічного процесу розширила можливості слухання музики. Якщо декілька десятиріч тому уява про музику пов'язувалась лише з концертним залом, то в наш час – час новітніх технологій, це зовсім інакше. Застосування інформаційних технологій на уроках музичного мистецтва дозволяє значно підвищити ефективність музично-виховного процесу, стимулювати активність учнів, розширюючи арсенал дієвих форм роботи. Зрозуміло, що при цьому обов'язковим є системний підхід з урахуванням усіх структурних компонентів уроку. Учні розширюють свій музичний світогляд за допомогою телевізорів, магнітофонів, програвачів, комп'ютерів, аудіо і відеозаписів, касет і таке інше. В таких умовах музичне виховання набуває ще більшої значимості. Тут велика заслуга належить учителям. Розвиваючи здібність розуміти мову музики, відчуті її виразність, вчитель дає учням необхідні знання, навички та вміння, виховує інтерес до музики, формує естетичні смаки школярів.

Музичне сприймання розвивається не тільки в процесі слухання музики, а й на інших видах музичної діяльності. Тому дуже важливо, щоб учні набували навичок і вмінь під час співу, ритміки, гри на дитячих музичних інструментах, а також в процесі вивчення музичної грамоти, яка допоможе їм краще зрозуміти і виразно виконувати музичні твори. Бувають досить неприємні моменти в школі, коли вчителі мало уваги звертають на вивчення нотної грамоти, особливо у початкових класах, через те, що вони не мають належної музичної освіти. Тому на такі моменти слід звертати увагу, аби покращити навчально-виховний процес у школі.

Урок музики як основна форма навчально-виховного процесу включає в себе різноманітні види музичної діяльності учнів. Для уроків музики характерною рисою є особлива емоціональна атмосфера, адже «музика – мова почуттів»: вона хвилює, викликає певні настрої і переживання [4, с. 6].

На уроках музики в учнів мають розвинутиись: музичний слух, музична пам'ять, чуття ритму, уява, фантазія, набувати цілий комплекс вокально-хорових навичок, вмінь та знань, а вчитель музики, проводячи навчально-виховну роботу, формує погляди, переконання, запити, смаки, ідеали дітей. Тому учитель повинен бути широко освіченою особистістю, добре знати свій предмет, володіти знаннями методики музичного виховання, постійно вдосконалювати свій ідейно-теоретичний рівень, завжди бути у творчих пошуках, бути добрим психологом, прекрасним музикантом, вільно володіти інструментом, голосом, мати тонкий музичний слух, вільно читати з листа, імпровізувати, любити свій предмет, а головне – любити дітей.

Список використаних джерел

1. Ростовський О. Музична освіта в Україні / О.Ростовський // Мистецтво та освіта. – 2000. – №4. – С. 9-13.
2. Щиголева А.В. Застосування інтерактивних технологій / А.В.Щиголева // Мистецтво в школі. – 2011. – №9. – С. 5-7.
3. Лукін Ю.А. Мистецтво як інформаційна система. – М., 1995. – С. 6.
4. Комонько Д., Андрейко О. Возом до Європи або Дещо про шлях талановитих дітей України // За вільну Україну. – 2005. – 5 листопада. – С. 6.

***Summary.** The article deals with problems of modern music education and its possible elimination.*

***Keywords:** Singing by ear, singing the notes, muzchne art, music perception, musical activities.*

Мугира А.І., студентка V курсу
Науковий керівник: **Шулик А.Г.**, асистент

ОСОБИСТІТЬ У ТВОРЧОСТІ К.ФРІДРІХА І С.КУКУРУЗИ

***Анотація.** В статті подано короткий аналіз семантики образів у художніх творах С.В.Кукурузи «Думи мої, думи...» та К.Д.Фрідріха «Мандрівник над морем туману».*

***Ключові слова:** романтизм, гравюра, простір, динаміка, освітлення, тон.*

Сергій Васильович Кукуруза (3.02.1906-26.09.1979 рр.) – український і казахський художник-графік. За свої 73 роки життя і 42 роки творчої діяльності митець створив більше 2,5 тисячі робіт, брав участь у 130 всесоюзних і республіканських виставках. Станкова і книжкова графіка, агітаційний плакат, оформлення журналів і газет – до всього з успіхом доклав художник свого уміння, свого таланту. Він працював у найрізноманітніших графічних техніках: офорті і літографії, ліногравюрі і ксилографії. Художник використовував різноманітні жанри і тематику: казахські степи, подільська природа, російські краєвиди, а також сюжетні композиції, портрети. Графічна робота С.В.Кукурузи «Думи мої, думи...» є переспівом європейських течій, зокрема романтизму. Яскравим прикладом є одна із знакових картин романтизму Каспера Давида Фрідріха «Мандрівник над морем туману». Ці реалістичні роботи мають багато спільного та відмінного [3, с. 134].

Метою даної статті є порівняльний мистецтвознавчий аналіз композиційних та образно-змістових вирішень в творчих роботах С.Кукурузи та К.Фрідріха.

Творчість С.В.Кукурузи багатогранна. Її досліджували безпосередньо такі науковці: Н.О.Урсу, А.Г.Шулик, О.М.Завальнюк, О.Б.Комарницький, Л.В.Баженов та інші. Деякі його твори є переспівом традицій реалістичного мистецтва на загальноєвропейських художніх напрямках, образний та формальний аналіз яких мало досліджений, тому ця тема є актуальною.

Каспар Давид Фрідріх (5.09.1774-7.05.1840 рр.) – німецький живописець, представник романтичного пейзажу. У своїх роботах зображував, як правило, порослі лісом гори Баварії чи пустелю узбережжя Померанії з людськими фігурами, як би загубленими серед природи. К.Д.Фрідріх підпорядковував пейзажні мотиви ефектам розсіяного, та-

емничого мерехтливого освітлення (частіше місячного, ніж сонячного). Фрідріх втілював стихійну міць, грізну і майже містичну безмежність всесвіту, тонке співзвуччя сил природи рухам людської душі, почуття прориву в невідоме. Його пейзажі відрізняються суворою вивіреністю малюнка, чіткістю просторових планів, багатотою грою світлотіні [1, с. 73].

«Мандрівник над морем туману» – одна із знакових картин романтизму. На картині зображений мандрівник (сам художник), що стоїть на темній, крутій скелі. Він повернутий спиною до глядача, волосся розвівається на вітрі. Мандрівник дивиться на згустки туману, глибину гірських ущелин. Гострі піки подекуди підносяться над туманом, а вдалині видно гірські гряди. Над ними – небо в лініях хмар. Це живописне полотно – більше, ніж просто пейзаж. Тут природа являє собою зовнішнє вираження внутрішнього стану, настрою героя, зображеного на передньому плані. Гори і хмари є частиною душі героя. Композиція картини відображає тенденцію, яка простежується в роботах Фрідріха після 1816 року, коли художник намагається створити між близьким і далеким, кінцевим і нескінченним. Природа в його творінні існує як метафора долі людини. Сам персонаж відображений тільки як мрійливий силует на тлі піднесеного творіння природи. Робота відрізняється строгістю малюнка, чіткою ритмікою композиції, тонким колоритом, багатими ефектами світлотіні.

С.В.Кукуруза у своїй ліногравюрі «Думи мої, думи...» обирає образ поета, художника, політичного діяча Т.Г.Шевченка. Художник розділяв думки про трагічність української долі Шевченка і тому цей образ для нього має велике значення. Так як і для К.Д.Фрідріха, який у своєму живописному полотні написав подорожнього, як людину з найкращими якостями. Персонажі на обох роботах стоять на скелі, зображені в природному середовищі, наповненому повітрям і глибоким простором. Це не просто пейзажі. В них природа являє собою зовнішнє вираження внутрішнього настрою героя. Пейзажі несуть на собі печатку меланхолії, заліті нетутешнім світлом, вони здаються містичними, нереальними, хоча написаними, головним чином, з натури. Компоненти пейзажу є частиною душі героїв, як і він сам є частиною їх.

Фрідріх і Кукуруза звертають увагу на вирішення задач передачі простору, динаміки, стану освітлення, атмосферних явищ, колористичної погодженості фарб природи. Використовуючи пейзаж, вони прагнули відобразити свої глибокі емоційні переживання. Завдяки світлотіньовій передачі пейзажам надано особливу поетичність. Ці роботи по своєму передають містичну атмосферу їх мистецтва.

Цетрами композицій є постатті особистостей, які майже силуетно віділяються на площині мистецьких творів. Вони однозначно є багатоплановими, де перший план – особистості, а інші – природне середовище. Зображуючи тривимірний світ, художники вміло виконали завдання відображення об'ємно-пластичних якостей зображуваних об'єктів та побудови простору робіт. Завдяки розбивки на плани відчувається глибина композицій. С.Кукуруза та К.Фрідріх з особливою ретельністю зупиняються на деяких деталях зображення, засвідчуючи своє бачення надати образу інтимність і індивідуальність. Абсолютна врівноваженість при асиметрії, епічна велич при динамічному ритмі, точно знайдене відношення колірних плям, відчуття теплохолодності повітря – це роботи великих майстрів. В залежності від різної манери виконання, техніки, матеріалу художні твори виконані на високому мистецькому рівні.

Підводячи підсумки, можна констатувати, що творчі композиції С.Кукурузи «Думи мої, думи...» та К.Фрідріха «Мандрівник над морем туману» мають багато спільних рис. Вони є результатом напружених пошуків художниками власної художньої мови, індивідуальних засобів вираження мистецьких категорій. Твори художників наповнені глибоким філософським змістом і вимагають від глядача зосередженості, уважності та вміння асоціативно пов'язувати художні образи з реаліями дійсності.

Біографія С.Кукурузи, самотність розвитку творчого шляху, малодосліджений доробок самого художника крізь призму загальноєвропейських мистецьких течій відкриває перспективи подальшого культурологічного та мистецтвознавчого аналізу й вирішення багатьох дотичних питань.

Список використаних джерел

1. Азадовский К.М. Пейзаж в творчестве К.Д.Фридриха / К.М.Азадовский // сборник: Проблемы романтизма. – М, 1971. – 350 с.
2. Баженов Л.В. Поділля в працях дослідників і краєзнавців XIX-XX ст. : Історіографія. Біобібліографія. Матеріали. – Кам'янець-Подільський, 1993. – С. 255-256.
3. Ільїнський В.М. Художник Сергій Васильович Кукуруза / В.М.Ільїнський // Духовні витоки Поділля: творці історії краю: матеріали міжнародної науково-практичної конференції (9-11 вересня 1994 р., м. Кам'янець-Подільський). – Хмельницький : Поділля, 1994. – С. 134-137.

Summary. *The article gives a brief analysis of the semantics of images of works of art S.V.Kukuruza «Thinking my thoughts...» and K.D.Friedrich «Wanderer above the sea fog».*

Keywords: *romanticism, engraving, space, dynamics, lighting, tone.*

Муляр М.І., студентка ІV курсу
Науковий керівник: Підгурний І.С., старший викладач

ЕСТЕТИКА КОМП'ЮТЕРНОЇ ВЕРСТКИ

***Анотація.** Стаття висвітлює способи уникнення поліграфічних помилок і верстки красивого і зручного для читання тексту.*

***Ключові слова:** типографіка, верстання, висячі рядки, коридори, стрибаючі горизонти, коректура.*

Сучасна поліграфія перебуває у стрімкому розвитку. Винятково швидкими темпами змінюється поліграфічна техніка і технології.

Це дає можливість будь-кому, хто знайомий з комп'ютером друкувати все від дрібної поліграфічної продукції до солідних видань.

Кожен може купити усе, що необхідно поліграфічному дизайнеру для роботи, – персональний комп'ютер і програмне забезпечення для верстки. Немає потреби замовляти у когось виготовлення візитної картки, рекламного модуля, повноколірного буклету, інформаційного бюлетеня, документа великого розміру, призначеного для друку чи електронного файлу.

Все це можна зробити самостійно, за власним комп'ютером. «Зручно, що дизайн «зроби сам» став можливим, але майстерності необхідної для цього набути набагато складніше, ніж придбати обладнання. Програмна верстка – це лише інструмент ремісника, а не саме ремесло» [3, с. 16].

Раніше набором тексту займалися друкарі, які знали і суворо дотримувались правил набору і верстки. У наш час незнання правил, або їх ігнорування призводить до того, що друкowana продукція рясніє висячими рядками, коридорами в тексті, невиразними заголовками, стрибаючими горизонтами, занадто великими абзацними відступами, вінегретом із шрифтів, недоцільними спецефектами та іншими поліграфічними ляпами, а також суржилом і навіть орфографічними помилками.

Метою цієї роботи є висвітлення помилок комп'ютерної верстки і способи їх усунення. На превеликий жаль вони нас атакують звідусіль: з газет, буклетів, біг-бордів, а особливо, з рекламних оголошень.

Розв'язання проблеми естетики верстки висвітлює Роджер Паркер [3] у своїй книзі «Как сделать красиво на бумаге», яка перевидавалась шість разів і майже два десятиліття є настільною книгою поліграфічного дизайнера. «Жива типографіка» Олександри Королькової [1] є найкращим і найцікавішим підручником для студентів-дизайнерів. Проблеми ком-

п'ютерної верстки найповніше розкриває Крайнікова Т.С. [2] у підручнику «Коректура». Сава В.І. [4] розкриває основи техніки творення книги у своїй праці.

Верстання – монтаж сторінок книги, журналу чи газети за визначеним розміром з тексту, ілюстрацій та інших елементів, потрібних для видання [4, с. 126].

У процесі верстання друкар розміщує і обробляє текст найзручнішим для читача способом. Гарно зверстаний текст відрізняється оптичною рівномірністю (рівним сірим тоном, який не мерехтить в очах) і відсутністю небажаних пауз, які відволікають увагу читача. Такими паузами є: висячі рядки, перенос в кінці непарної сторінки, кілька переносів підряд, кілька пробілів розміщених один під одним [1, с. 194].

«Висячі рядки» і «коридори». Висячий рядок – кінцевий рядок абзацу, розміщений першим зверху сторінки, або початковий рядок абзацу, розміщений останнім, нижнім рядком на сторінці [4, с. 75]. Тобто сторінка не повинна починатися неповним кінцевим рядком і закінчуватися абзацним. Висячі рядки порушують змістовий поділ тексту і руйнують прямокутник смуги набору. В сучасних редакторах верстки є функція «Заборона висячих рядків», як правило за рахунок висоти колонки. Кінцевий рядок абзацу повинен мінімум у півтора рази перевищувати величину абзацного відступу [2, с. 180]. Від коротких кінцевих рядків (на відмінну від висячих) доводиться позбуватись вручну. Останній рядок непарної сторінки не повинен закінчуватися переносом. В суміжних рядках міжслівні пробіли не повинні різко різнитися між собою за шириною. В трьох чи більше суміжних рядках міжслівні пробіли не повинні розташовуватися один під одним по вертикалі чи по нахиленій лінії, утворюючи так звані «коридори» чи «сходи», які псуєть загальний вигляд сторінки і ускладнюють читання.

Заголовки і підзаголовки. Вони повинні бути значно більшого розміру, а часто ще й насиченішими ніж текст до якого вони належать. Якщо контраст між заголовками і текстом не достатній, сторінка здається сірою, тому такі «заголовки, які шепочуть» не здатні привернути увагу читача до свого тексту.

Тісні рамки. Між текстом і рамками повинно бути достатньо вільного місця, занадто щільна упаковка тексту в рамці і занадто туге обгортання рамок чи фотографій текстом породжують неприємне відчуття тісноти [3, с. 289].

Стрибаючий горизонт. Всі колонки багатосторінкового документу слід починати на однаковій відстані від верхнього краю сторінки. Якщо колонки починаються не на одному рівні виникає ефект «стри-

баючого горизонту». Нерівність верхнього краю сторінки ускладнює сприйняття тексту і руйнує цілісність публікації.

Заголовки на дні. Варто слідкувати за тим, щоб заголовки не виявились занадто близько до нижнього краю колонки. Якщо від краю сторінки заголовки відділяє всього один-два рядки тексту він сприймається потопаючим і здається, що продовження веде в нікуди...

Текстові блоки неправильної форми. Новаторські прийоми в оформленні текстових блоків прийнятні тільки якщо вони відповідають назві публікації і текст є зручним для читання. Надати тексту форму ромба, хмаринки чи північного оленя це звичайно класно, але подібні спецефекти можуть суттєво погіршити ефективність передачі повідомлення в загальному. Найкраще за все читати текст вирівняний по лівому краю, якщо рядки не мають постійної межі зліва, то на читання витрачається більше часу, оскільки щоразу доводиться знову шукати очима початок.

Зловживання поворотом тексту. Повернутий текст найкраще підходить для коротких лозунгів, або заголовків-приманок. Такий текст дуже важко читати особливо, якщо його багато і він набраний дрібним шрифтом. Читачам доведеться нахилити голову, крутити документ, або взагалі пропускати такі місця [3, с. 294].

Надлишок шрифтів. Не варто створювати вінегрет із різних гарнітур, кеглів і накреслень. Коли у текстовому блоці використовується багато гарнітур він виглядає заплутаним і не професійним. Слід розміщувати інформаційні блоки у відповідності із їх важливості і використовувати для набору лише кілька ретельно підібраних шрифтів. Варто пам'ятати, що кожна нова гарнітура, кегль, або накреслення уповільнюють процес читання. Не достатня різноманітність гарнітур теж може зіпсувати дизайн, якщо на сторінці багато тексту, причому крім заголовків є і основний текст і все набрано однією гарнітурою то виглядатиме це дуже нудно. Крім того досить складно буде виділити важливу інформацію, тому застосування декількох гарнітур вимагає почуття міри [3, с. 301].

Недоцільні спецефекти. Не слід зловживати декоративними шрифтами та спеціальними графічними ефектами. Нічим не можна замінити виразний дизайн. Але застосування спеціальних ефектів задля їх самих робить публікацію несерйозною і вимученою.

А щоб позбутися суржику і орфографічних помилок, поліграфічним дизайнерам варто частіше користуватися словником, як писав М.Рильський: «...Не бійтесь заглядати у словник: це пишний яр, а не сумне провалля...».

Поліграфічним дизайнерам та усім прихильникам дизайну «зроби сам» слід врахувати, що приступаючи до виготовлення поліграфічної продукції необхідно оволодіти прийомами макетування, дотримуватися встановлених правил комп'ютерної верстки і ясно усвідомлювати завдання, що стоять перед ними: сприяти найбільш повному виявленню змісту надрукованих матеріалів та полегшити їх сприйняття і не допускати вище перелічених помилок.

Список використаних джерел

1. Королькова А. Живая типографика. / А.Королькова – М.: Index Market, 2007. – 224 с.
2. Крайнікова Т.С. Коректура: Підруч. / Т.С.Крайнікова – К. : Наша культура і наука, – 2005. – 252 с.
3. Паркер Р. Как сделать красиво на бумаге. Пер. с англ. / Р.Паркер – СПб : Символ-Плюс, 2008. – 384 с.
4. Сава В.І. Основи техніки творення книги: Навч. посіб. / В.І.Сава – Л. : Каменярь, 2000. – 136 с.

Summary. The article shows us the way how to avoid printing errors and mark up the text comfortable and easy to read.

Keywords: typography, layout, hanging lines, corridors, jumping horizons, proofreading.

УДК 378.147-057.87:786

Остафійчук А.В., студентка II курсу
Науковий керівник: Лабунець В.М.,
кандидат педагогічних наук, професор

ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ УЧНЯ-ГІТАРИСТА ШКОЛИ МИСТЕЦТВ

Анотація. У статті окреслено оптимальні шляхи формування виконавської апарату учня-гітариста школи мистецтв у процесі його музично-виконавської підготовки, розкрито головні напрямки у цій сфері.

Ключові слова: педагогічна діяльність, інструментальна підготовка, виконавський апарат, творча активність.

Основне завдання у процесі вдосконалення виконавського апарату гітариста має бути спрямоване на широке використання методів та механізмів регулятивного характеру для поглиблення рефлексивного роз-

витку особистості, максимального аналізу та усвідомлення її індивідуальних рис в процесах музичного навчання. У зв'язку з цим вагомого значення в удосконаленні виконавської діяльності майбутнього інструменталіста набуває переорієнтація освіти на гуманістичний напрямок.

Сам виконавський апарат не можна ототожнювати з виконавською технікою, яку потрібно розглядати лише як один з модулів його виявлення. Виконавський апарат визначається як сукупність технічно-інструментальних та художньо-інтерпретаційних умінь, сформованих на основі особистісних якостей музиканта. В даному понятті інтегруються такі психофізіологічні сутності: слухова, рухова, емоційна та інтелектуальна. На основі слухових та рухових здібностей музиканта-інструменталіста формується технічний комплекс виконавського апарату гітариста, що охоплює набуття технічних умінь та навичок. Емоційно-естетичні та інтелектуальні якості становлять основу художнього комплексу виконавського апарату музиканта-інструменталіста. Таке структурування виконавського апарату необхідне для поетапного удосконалення обох комплексів та виявлення механізму їх взаємозв'язку.

Таким чином, виконавський апарат формується на ґрунті виконавського досвіду як компоненту особистісної структури. «Виконавський досвід є результатом минулої діяльності (засвоєння знань, вмінь і навичок художньо-педагогічної практики), а також відправна точка подальшого професійного самовдосконалення» [1, с. 97].

Важливим завданням, яке ставиться перед носіями нової парадигми освіти є завдання «управління рефлексією, – а отже, вироблення технології такого управління» [2, с. 63].

Основоположним у новому напрямку освіти є перенесення акценту зі знань спеціаліста на його людські якості, тобто глибинне пізнання психофізіологічної основи особистості для її підготовки до майбутньої професійної діяльності і звідси (і з цієї точки зору), розгортання, розвитку, надбання знань, умінь, навичок [3, с. 131].

Творчість і процес творення складає предмет зацікавлення багатьох наук гуманістичних та суспільних (психологія, соціологія, антропологія й педагогіка тощо). У зв'язку з цим, розуміння цього явища вимагає міждисциплінарного підходу. Треба взяти до уваги, що навіть на ґрунті психології не вдається звести проблематику творчості до одного простору чи до однієї парадигми дослідження, оскільки вона торкається процесів пізнавальних, процесів емоції та мотивації особистості та індивідуальних відмінностей.

Для розширення та удосконалення методологічних основ музичної освіти дуже важливим є переорієнтація мистецької освіти на гуманіс-

тичні тенденції, і у зв'язку з цим, новий погляд на знання, вміння, досвід, котрі мають наповнюватися здатністю думати, усвідомлювати, почувати, шукати нові рішення. «Інакше кажучи, ніяка творчість неможлива без рефлексії, зокрема і педагогічна: професійна рефлексія – пошук, оцінка, обговорення з собою власного досвіду, реального й уявного» [2, с. 63].

Отже, нова парадигма освіти дає широке коло нових методів та механізмів (проектування, рефлексія, моделювання), а також насичення новим змістом понять художньо-естетичного конструювання виховного процесу (художньо-образне мислення, аналітично-синтетична діяльність), що в свою чергу розширює межі досліджень музично-виконавської діяльності у музичній освіті, дає їй можливість глибше та більш конкретно-науково пояснити процеси та явища, котрі у музично-виконавській діяльності виносилися за рамки пояснювального, аналітичного, логічно зрозумілого.

Відомо, що виконавець у своїй психофізичній єдності в процесі виконавської діяльності зливається з інструментом в одне ціле. Тому, бажаючи створити сприятливі умови для творчості, для виконавської діяльності на рівні майстерності, необхідно вдосконалювати як внутрішню (психічну), так і зовнішню (фізичну) сторони виконавського апарату учня-гітариста.

В царині проблем удосконалення виконавського апарату учня-гітариста ці чинники стають засадними, зокрема, пріоритетного значення набувають рефлексійні процеси.

Базуючись на аналізі методів навчання гри на музичних інструментах та на аналізі новітніх психолого-педагогічних праць, стає очевидно потреба розвитку рефлексії музиканта-інструменталіста як основи процесу вдосконалення складових його виконавського апарату, і на цих засадах формування виконавської майстерності.

Усе це дає поштовх до переосмислення розуміння виконавського апарату музиканта-інструменталіста та трактування його не як суто професійно-функціональної системи, а як системного утворення, що ґрунтується на основі пізнання педагогом особистісного досвіду учня для його підготовки до майбутньої інструментально-виконавської діяльності.

Список використаних джерел

1. Талалай Б.Н. Формирование исполнительских двигательных навыков при обучении игре на музыкальных инструментах : Автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.02 / Моск. гос. муз. – пед. ин-т им. Гнесиных. / Б.Н.Талалай. – М., 1982. – 20 с.

2. Науменко С.І. Психологія музичності та її формування у молодших школярів: Навч. посіб. / С.І.Науменко. – К. : КДШД993. – 160 с.
3. Назаров И.Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. / И.Т.Назаров. – Л. : Музыка, 1969. – 134 с.
4. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: Навч.посіб. для ВНЗ. / О.П.Рудницька. – К. : Інтерпроф., 2002. – 270 с.

Summary. In the article we outlined optimum ways of forming of performance to the vehicle of future music of general school master in the process of his instrumental preparation, main directions are exposed in this sphere.

Keywords: pedagogical activity, instrumental preparation, performance vehicle, creative activity.

УДК 72.04:726.74

Павлюк А.А., студентка VI курсу

Науковій керівник: **Урсу Н.О.**,

доктор мистецтвознавства, професор

СТАНОВЛЕННЯ ТА ЕКЗИСТЕНЦІЯ ФРАНЦИСКАНСЬКОГО ОРДЕНУ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ПОДІЛЛЯ

Анотація. Стаття присвячена розгляду виникнення та розвитку архітектурних комплексів францисканського ордену на території Поділля.

Ключові слова: францисканський орден, костел, архітектура, Поділля.

Постановка проблеми. На українських землях францисканці з'явилися приблизно у другій чверті XIV ст. Ченці мали підтримку польського короля Казимира III Великого і Владислава Опольського. З 1409 року, після конфлікту Владислава II Ягайла з львівськими францисканцями, орден був позбавлений державної підтримки. На українських теренах францисканцям належало 20 монастирів із невеликими землеволодіннями. Окремі місії цього ордену існували до початку XVIII століття. Наприкінці XIX століття францисканці були повністю витіснені російською адміністрацією з Правобережної України. Осередки ченців на західноукраїнських землях діяли до 1946 року. Серед науковців, які досліджували історію францисканців, можна назвати: Ю.Сіцинського, О.Пламеницьку, Є.Пламеницьку, Ю.-А.Ролле, Д.Гу-

льдмана та ін. Проте, поза увагою залишались питання комплексного дослідження виникнення та існування ордену на теренах Поділля. Тому, *мета статті* – розгляд становлення та екзистенції францисканського ордену на території Поділля.

Виклад основного матеріалу. Точну дату, коли францисканський орден з'явився на території Поділля визначити важко, серед опрацьованих джерел вона різниться у кілька десятків років, але приблизно вона збігається на середині XIV століття. На українську землю перший францисканець прибув у 1245 році, з місією від папи призупинити татарську навалу, яка зайняла майже цілу Азію та рушила на Європу. На терени Поділля католицизм прийшов в другій половині XIV ст., коли господарі Поділля звернулись до Папи Урбана VI з проханням встановити для їхніх земель латинську дієцезію зі столицею у Кам'янці-Подільському. Папа доручив провести відповідний процес між 1379-1384 рр. Докладно невідомо, коли саме було виконане папське завдання, але польські дослідники припускають, що заснування дієцезії відбулось перед 1386 р. [6, с. 357]. 1300 рр. – саме в цей період датується перша згадка про появу братів францисканців у Кам'янці-Подільському, та зведенні кляштору, котрий складався з костелу Успіня Діви Марії, монастирських келій (Будинок Архієрея) і будинку для гостей. Архітекторами якого вважаються Ян де Вітте, пізніше до перебудов долучився Симон Учта [1, 4, с. 135].

Первісний костел Діви Марії був дерев'яним. Його зведення Є.Сіцинський відносить до початку XV ст. [8, с. 167]. В сучасних дослідженнях існує думка, що це найдавніший мурований костел Кам'янця, побудований в другій половині XIV ст. Кляшторні будівлі й надалі залишалися дерев'яними; мурованими вони стали лише у XVIII ст., після звільнення Кам'янця від турків. Будівництво мурованого костелу більшість дослідників пов'язують з пожежею 1420 р. Первісно, це був однонавовий костел готичної побудови з гранчастою апсидою зі східного боку і входом – з західного. Упродовж XV-XVI ст. костел розширявся: із заходу прибудована вежа-дзвіниця, до північного фасаду – каплиця [3, с. 68]. Реконструкція 1717-1753 рр. змінила архітектурний вигляд споруди. Переосвячення костелу в 1799 р. на Архієрейську церкву спричинило до нових реконструкцій, що мали за мету надати архітектурі споруди «московського характеру». З цією же метою проводились роботи у 1833-1835. У 1936 році переданий НКВС, в повоєнний час храм використовувався під промислові потреби. У 1998 р. костел освячений на Свято-Успенський собор Кам'янець-Подільської і Городоцької єпархії.

Наступний, за своєю значимістю є костел францисканців у Городку. Перша згадка про існування в місті дієцезії з власним єпископом Олександром датована 1406 р. Вже 1496 р. братами Андрієм та Міхалом Новодворськими, власниками тодішнього Городка, біля власного замку, побудовано перший в місті костел під покровом св. Анни. Костел побудовано дерев'яним, та у 1550 р. орди кримських та ногайських татар, вщент зруйнували його, вчинивши жакливу пожежу, в котрій згинув і костел. 1589 р. Микола Гербурт побудував новий мурований костел Пресвятої Діви Марії. На старому ж місці побудували новий філіальний костел у вигляді каплиці, під покровом св. Анни. Перенесла парафія й турецьку неволю, хоча після неї костели були в жакливому стані. Візитація кам'янецького єпископа Стефана Рупневського з 1718 р. подає такі відомості: «Особисто візитуючи грудецький костел, знайшли в Грудку другий костел, мурований, але в дуже запушеному стані, жодної оздоби не маючий». Місіонериза роки «володарювання» турків виїхали з Городка. На початку XVIII ст. власниками Городка Замойськими було проведено відбудову міста та костелу Пресвятої Діви Марії. Щодо храму св. Анни, то його в 1720 р. передано ордену францисканців.

Величний костел – головна архітектурна домінанта міста у Збаражі. Брати менші з'явилися тут у 1625 році на запрошення князя Єжи Збарзького, каштеляна краківського. Він збудував для них дерев'яний монастир у Старому Збаражі та з 1627 року розпочав будівництво мурованих костелу та монастиря. З 1636 року Збараж належить до магнатів Вишньовецьких, після яких справу будови продовжив князь Януш Корибут Вишньовецький з дружиною Євгенією. У 1637 року княгиня Вишньовецька підписала акт заснування монастиря і повністю оздобила його за власні кошти.

В 1675 році татарські завойовники захопили замок, спалили костел та монастир і вбили 3 францисканців. Замок відбудував Дмитро Вишньовецькі, а величний костел, якому надали титул св. Антонія, який зберігся дотепер, було зведено лише в 1723 року з допомогою Юзефа Потоцького та його сина Станіслава, воєводи Київського [5, с. 268].

Костел було освячено 2 серпня 1755 року єпископом Луцьким Антонієм Еразмом Волловичем. Монастир було збудовано майже одночасно з замком, але зберігся комплекс в дещо іншому вигляді. Комплекс монастиря у 1755 року було реконструйовано в ренесансно-барочному стилі і складався він з: костелу, келій і башти з брамою. В інтер'єрах було застосовано так званий «ілюзорний живопис». На даний час, костел як пам'ятка культури, знаходиться під охороною Національного історико-

архітектурного заповідника «Кам'янець», а монастир знову відібрала державна влада і знову використовує не за призначенням.

Ще один осередок францисканців знаходився в Гусятині, який 1559 року отримує Магдебурзьке право істає власністю Яна Сверча з Вільхівця, що збудував в місті оборонну фортецю з метою затримання татарських нападів. Пізніше, у 1574 році, Гусятин перейшов у власність польського магната Каліновського. 1610 року Валенти Олександр Каліновський віддає братам францисканцям, побудований ним у Гусятині малий, дерев'яний храм та монастир. У 1759 році місто стало власністю Міхала Потоцького – волинського воєводи. У 1809-1815 роках Гусятин був досить значним торговим центром, через нього проходив шлях з Тернополя до Кам'янця-Подільського. Костел Різдва Пресвятої Діви Марії – комплекс споруд, який міг би бути прикрасою центру міста. Ангел плаче над входом до храму. Він прекрасний. Він такий величний і такий великий. Він стомлений своєю долею, з нього зробили каліку, але він вистояв. Ліворуч від вівтаря знаходиться герб родини Каліновських, праворуч теж був герб, але його було знищено, бо за гербами шукали скарби. Гусятин належав Кам'янець-Подільській дієцезії до 70-80-х років XVIII ст. Пізніше кілька десятків років тривав процес перепідпорядкування його Львівській архієпископії, який завершився у 10-х роках XIX ст. Потім знову – Кам'янецькій (1610-1788, 1938-1946). Нині, як і до війни, Гусятин належить до Львівської архієпископії.

31 січня 1610 року Валенти Олександр Каліновський, з 1614 року генерал подільських земель, віддав братам (бернардинам) збудований невеликий дерев'яний монастир і костел. Півроку пізніше, 18 червня, він дарує їм фундаторський акт. Фундацію прийняв провінціал Бонавентура Кржецек. Брати відразу ж взяли за будівництво кам'яного костелу та монастиря. Після смерті фундатора у 1620 році роботами керував його син Марцін Каліновський, майбутній коронний гетьман.

12 грудня 1625 року в монастирі оселилося 12 братів. Монастир отримав титул конвенту. Тоді ж було закінчено й будівництво барочного костелу середнього розміру. Двоповерхова споруда монастиря примикала до храму. У 1645 році мешкало тут 20 братів. Брати заснували в місті два братства: св.Франциска та св. Анни. В костелі знаходився образ Божої Матері італійської школи, дар родини Каліновських, що отримали його від одного з варшавських папських нунціїв.

У 1648 році Уршуля Каліновська, побоюючись нападу козаків, сховала образ та коштовності з костелу. У 1655 року вона дала докладний опис всіх предметів та під присягою зобов'язала себе та своїх спадко-

емців повернути коштовності, коли прийде час, а у 1648 році монастир було зруйновано. Постійні татарські напади не давали довгий час можливості зробити ремонт як належить, а турецька загроза взагалі змусила братів залишити місто.

Довгі роки монастир стояв пусткою, у 1672 році Поділля потрапляє в руки турків. В 1680 року лишилися лише голі костельні стіни. Брати повернулися в свою обитель лише 22 вересня 1690 року, після особистого втручання провінціала Даніеля Фольцикевича. Костел був руїною без фасаду та склепінь. Лише енергійний Францішек Помаранський у 1723 року прискорив відбудову та подарував у 1724 року костелу образ Матері Божої Гусятинської. 24 червня 1788 року cesар Йосиф II видав декрет, який призначав гусятинський монастир до касації. Брати залишили Гусятин. Костел стає парафіяльним, монастир переробили на плебанію. Повернення храму віруючим відбулося в 90-ті роки ХХ століття після розпаду тоталітарної комуністичної системи.

Висновки. Один з найцікавіших періодів в історії та архітектури України, припадає на кінець XIV століття. Починаючи з цього періоду західних землях, які менше за інші потерпіли від монголо-татарської навали, зростають міста, розвиваються ремесла й торгівля. Пожвавлюються економічні й культурні зв'язки із Заходом, передусім з країнами Центральної Європи. В українські міста прибуває багато поселенців, які принесли в мистецтво, а зокрема в архітектуру, нові стильові форми. Францисканський орден був досить поширеним у Європі, він постачав католицькій церкві кардиналів, навіть пап, а також нові віяння у культуру. Переконалим свідченням тодішньої могутності католицької церкви була організація нею Хрестових походів проти сарацинів та еретиків. Ідея «захисту християнського світу від невірних» стала також прапором християнського світу. У Європі тоді, як відомо, панувала готика. Однією з відмін її, характерною саме для середньоевропейського терену, було цегляно-кам'яне будівництво, яке поступово полонило і українські землі. Стиль катедральної готики кінця XIV-першої половини XV століття був другим великим обсягом монументального мистецтва України після Києво-руської доби. Узагальнивши досвід попередніх досліджень за представленою тематикою і результати власних розвідок, можна констатувати, що католицька культова архітектура Поділля має ряд характерних особливостей.

Список використаних джерел

1. Грушевський М.С. Історія України-Руси / М.С.Грушевський. – В 11 т. – К. : Наукова думка. – Т. 2, 1992; Т.4, 1993; Т.5, 1994.

2. Кам'янець-Подільський міський державний архів (Далі К-ПМДА). – Ф.315. – Оп.1. – Спр. 2473
3. Пламеницька О.А. Християнські святині Кам'янця на Поділлі / О.А.Пламеницька. – К. : Техніка, 2001. – 301 с. : іл.
4. Пламеницька Є.М. Кам'янець-Подільський: Історико-архітектурний нарис / Є.М.Пламеницька, І.С.Винокур, Г.М.Хотюн, Медведовський. – К. : Будівельник, 1968. – 120 с.
5. Всеобщая история архитектуры: В 12 томах. – Том 4. Архитектура Западной Европы. Средние века. – Ленинград-Москва, 1966. – 693 с.
6. Російський державний історичний архів. – Ф.796. – Оп.79. – Спр.741.
7. Симашкевич М. Подольский Архиерейский дом / М.Симашкевич // ПЕВ. – №2-5. – 1879. – Отд. 2-й неофициальный.
8. Симашкевич М. Римское католичество и его ієрархія в Подолії / М.Симашкевич. – Каменец-Подольський : Тип. Подол губ. упр., 1872. – 469 с.
9. Сецинский Е. Город Каменец-Подольский. Историческое описание / Е.Сецинский. – К. : Тип. С.В.Кульженко, 1895. – 247 с. : ил.

Summary. *The formation and existence of the Franciscan orden cultural space of Podillya. The article is devoted to the consideration of the origin and development of the architectural complexes of the Franciscan order on the territory of Podolia.*

Keywords: *Franciscan order, Church, architecture, Podolia.*

УДК 37.016:785.1

Панчук Б.Є., студентка II курсу
Науковий керівник: Лабунець В.М.,
 кандидат педагогічних наук, професор

ФОРМУВАННЯ В УЧНІВ ЗАГАЛЬНООСВІТНЬОЇ ШКОЛИ ІНТЕРЕСУ ДО АНСАМБЛЕВОГО МУЗИКУВАННЯ

Анотація. *У статті висвітлено низку положень, які присвячені проблемі формування в учнів загальноосвітньої школи інтересу до спільного музикування на народних інструментах.*

Ключові слова: *музичний інтерес, музично-виконавська діяльність, творча активність, навчально-виховний процес.*

Цілеспрямований музично-естетичний розвиток здійснюється у різних формах шкільної музичної освіти. Однією з форм музично-естетичного виховання школярів є музикування на народних музичних інструментах. Однак у розвитку цієї форми, поруч із загальновизначеними успіхами і досягненнями, останнім часом визначились деякі соціальні явища і процеси, що вимагають теоретичного і практичного розв'язання. Найбільш гостре з них – помітне зниження інтересу до даного виду музикування.

Разом з тим, формування інтересу до музикування на народних інструментах як педагогічна проблема набуває важливого значення особливо у тій її частині, яка безпосередньо пов'язана з вихованням особистості школяра, оскільки багатство інтонаційних і виразових можливостей, простота засвоєння, здатність легко об'єднувати виконавців у ансамблі збільшує значення цих інструментів в музично-естетичному вихованні. Завдяки доступним виконавським можливостям народні інструменти привертають увагу учнів, мобілізують творчі здібності, стимулюють розвиток музичних смаків.

Музичний інтерес вчені розглядають як вибіркове емоційно-пізнавальне ставлення до музичного мистецтва. Його унікальність полягає в особливій ролі емоційного і вольового компонентів у загальній структурі інтересу, що створює передумови для вдосконалення процесу музикування.

Як відомо, діяльність – основа детермінації психічного і духовного розвитку особистості. Тільки у діяльності можуть розвиватися здібності людини, її унікальні можливості як соціального індивіду, як особистості. Її розуміють як внутрішню, психічну, так і зовнішню, фізичну активність людини, що регулюється усвідомленою метою.

Приймаючи вихідні положення цієї теорії, ми розглядаємо її перш за все в контексті розвитку особистості, тому у поняття «навчальна діяльність» вкладаємо більш широкий зміст, застосовуючи його в якості виховання учнів, формування їх духовного світу, інтересів і потреб.

Дієвим мотивом стає також інтерес до самого процесу цієї діяльності, до отримання певних позитивних результатів, наприклад, інтерес до вивчення пісні, коли учень вивчає її не тому, що цього вимагає вчитель, а заради інтересу, заради отримання емоційного задоволення від подолання труднощів, заради радості від вдалого пошуку і внесення нових елементів у інтерпретацію пісні.

Музикування школярів можна вважати комплексним процесом, оскільки він має різноманітні форми: рух під музику, спів, гра на музич-

них інструментах, драматизація пісенного матеріалу, імпровізація тощо. Головною якістю цього процесу є виразність виконання, тобто здатність безпосередньо передати емоційний зміст музики, зберігаючи свосередність інтерпретації.

Доцільність комплексного підходу в музично-естетичному вихованні школярів підтверджується розробленою в сучасній психології теорією «компенсації здібностей особистості», згідно якої відносна слабкість будь-якої здібності може бути компенсована іншою, більш розвинутою у дитини. Це повною мірою відноситься й до розвитку музичних здібностей. Тим самим психолого-педагогічна думка в галузі методики музичного навчання підійшла до усвідомлення необхідності виходу за межі вузькоспеціальної, інструментально-виконавської підготовки музиканта-початківця і включення школярів у різнобічну музичну діяльність, здатну задовольняти їх духовні запити і потреби, реалізувати індивідуальні нахили і можливості. Отже, ефективність формування музичного інтересу залежить від педагогічно організованої різноманітної діяльності учнів, спрямованої не тільки на виконання (гра на музичних інструментах), а й на слухання, бесіди про мистецтво, музичні ігри тощо, тобто на використання як об'єктивних умов музичного розвитку, так і можливостей дітей.

Враховуючи основні положення цієї теорії, долучення школярів до народної музики і музикування на народних інструментах на основі різноманітних видів музичної діяльності розглядалося нами як необхідна умова, яка забезпечує формування музичних інтересів.

Як засвідчує педагогічний досвід багатьох методистів, особливу складність для музикантів-початківців представляє перший етап роботи над музичним твором – розбір нотного тексту. Зумовлено це тим, що у дітей шкільного віку вольові якості розвинуті слабо і складності стають особливо важкими. Разом з тим, початковий період навчання гри на музичному інструменті визначає шляхи досягнення подальшого успіху, тому необхідно започаткувати основні вміння і навички, які стають підґрунтям плідного музикування.

Отже, проблема формування інтересу до музикування виявляється досить складною і вимагає особливої уваги з боку вчителя. Процес формування і розвитку музично-пізнавального інтересу має бути не тільки цілеспрямованим, але й керованим. Його необхідно організовувати з урахуванням різноманітних дидактичних принципів, серед яких важливе місце належить принципам систематичності, послідовності та доступності.

Список використаних джерел

1. Бабенко Л. Методы и приемы формирования интереса к народной музыке у детей младшего школьного возраста // Муз. воспитание в школе. – Вып.14. – М. : Музыка, 1978 – С.12-23.
2. Бібік Н.М. Формування пізнавальних інтересів молодших школярів. – К. : 1997. – 96 с.
3. Болгарський А.Г. Народно-інструментальне виконавство – важливий фактор музичного виховання дітей в загальноосвітній школі // Мистецтво у школі. Зб. статей. – К. : Обрій, 1996. – с. 3-5.
4. Киричук О.І. Навчальні інтереси молодших школярів. – К. : Рад. школа, 1982. – 126 с.

Summary. In the article the row of positions is reflected, what devoted to the problem forming at the students of general school of interest to general mouzicouvannya on folk instruments.

Keywords: Musical interest, activity musical-carrying out, and creative activity, educational-educate process.

УДК 741.02

Пастушак В.В., студент V курсу
Науковий керівник: **Шульц Н.А.**, асистент

МАДОННАРИ. ОБ'ЄМНІ МАЛЮНКИ

Анотація. Стаття присвячена розвитку вуличного мистецтва; матеріал висвітлює особливості створення оптичної ілюзії художниками-мадоннари.

Ключові слова: вуличне мистецтво, крейда, перспектива, проєкція анаморфування.

Мистецтво – одне із найважливіших і найцікавіших явищ у житті суспільства, невід'ємна частина людської діяльності, яка відіграє значну роль в розвитку не тільки окремої особистості, але й суспільства. Суть мистецтва визначається тим, що воно являє собою найбільш повну та дієву форму естетичного усвідомлення навколишнього світу. Мистецтво прийняло різноманітні форми, щоб втілити всі ідеї, думки, почуття людей, не у вигляді абстрактних понять, а в цілком конкретній формі. Для цього у мистецтва є особливе, тільки йому властивий засіб – художній образ. За допомогою художніх образів мистецтво передає ідеї в єдності змісту і чуттєвих форм. Проте, художній образ постає

зовсім різним у різних видах мистецтва. Кожен вид мистецтва має свою специфіку, ставить власні завдання і створює для їх вирішення свої кошти і прийоми. Всі види мистецтва мають свою власну мову та певну своєрідність художніх можливостей. Зокрема це має пряме відношення і до вуличного мистецтва [1, с. 17].

Мета статті – проаналізувати розвиток вуличного мистецтва, а також розгляд особливостей створення оптичної ілюзії художниками-мадоннарі.

У XVI столітті в Італії виникла течія вуличного живопису, яка існує уже понад чотириста років. У ті часи ціла армія вуличних художників-аматорів кочувала по всій країні з міста в місто, з одного свята на інше, розважаючи народ за невелику плату зображеннями різних релігійних сюжетів прямо на вимощених бруківками середньовічних площах. Оскільки центральним об'єктом творчості вуличних художників була Мадонна, їх і прозвали італійським словом *madonna*. Так їх називають і зараз. Правда, в давнину вони користувалися, на відміну від сучасних мадоннарів, не кольоровою крейдою, а дерев'яною стружкою, різнобарвним піском і пелюстками квітів. Ця техніка до цих пір збереглася в католицьких країнах – тій же Італії, Іспанії, Центральній і Південній Америці. Твори тих перших художників до нас, звичайно, не дійшли, залишилися лише свідчення, що вони користувалися великою популярністю в народі і що часом не соромились займатися цим «низьким» жанром навіть справжні майстри. Наприклад, відомо, що таким способом заробляв собі на хліб навіть Ель Греко, подорожуючи з Італії до Іспанії.

Поступово мадоннарі стали зникати з вулиць італійських міст, і здавалося, що їх барвисте, але ефемерне мистецтво назавжди поринуло в минуле. Але несподівано воно повернулося в наші дні, набуваючи з кожним роком все більшої популярності. Фестивалів, конкурсів, присвячених вуличному мистецтву, місцевих і міжнародних, сьогодні не злічити. Почалася нова мода знову ж таки з Італії. У 1972 році в невеликому містечку Граціє-ді-Куртаноне пройшов перший у світі фестиваль вуличного живопису, що мав такий великий успіх у публіки, що з тих пір він там проводиться щороку і вважається найпрестижнішим. Крім Італії фестивалі влаштували в Німеччині, Голландії, Франції, потім їх стали проводити в США і Канаді, і навіть в Австралії та Новій Зеландії. Географія вуличного живопису продовжує розширюватися і зараз – з недавніх пір конкурси та фестивалі проходять на Тайвані, в Гонконзі, Стамбулі [3].

Найбільший ефект цього мистецтва можна повною мірою оцінити, розглядаючи зображення через ширококутний об'єктив фотокамери [5].

На відміну від інших видів мистецтва, коли художник в процесі роботи може відійти на деяку відстань, щоб побачити те, що виходить, вуличний живопис унікальний тим, що автор повинен підсвідомо бачити все зображення цілком, працюючи над маленькою деталлю [6].

Наша схильність зору до самообману відкриває можливості створення художніх ефектів. Ось чому уявлення про особливості і парадокси зору необхідно всім, хто малює на полотні або екрані. Це використовує і Курт Веннер в своїх малюнках на асфальті.

Курт Веннер – знаменитий американський художник, інтерпретує класицизм епохи Відродження в зовсім іншій інтерпритації. На відміну від інших сучасних художників Веннер злив воедино образотворчу спадщину минулого з творчою фантазією і новаторством двадцять першого століття.

Його роботи не копіюють і не імітують великих художників, а по справжньому відкривають нове століття Ренесансу.

Роботи Веннера не прив'язані до полотна і не обмежуються рамками. Він придумує і втілює в життя як довготривалі картини та архітектурні проекти, так і візуальні ілюзії. Від розкішних фресок і картин в громадських місцях або приватних резиденціях до вражаючих уяву об'ємних малюнків на асфальті.

Унікальний підхід привертає увагу глядача до деталей, якими наповнені роботи британського художника Джуліана Бівера, який малює крейдою на тротуарах дивовижно реалістичні тривимірні зображення більше 10 років. Його малюнки створюються із застосуванням анаморфної проекції і кидають виклик законам перспективи. Таємниця полягає в тому, що потрібно встановити камеру на штативі, зафіксувавши в одній точці, і перевіряти кожний елемент, який виконується. Це в дійсності тільки гра з перспективою, щоб змусити зображення виглядати не так, як воно є насправді. Автор промальовує деталі на папері, особливу увагу приділяючи проекції анаморфування, – саме вона відповідає за подальшу тривимірність картинки, яка виникає, коли дивишся на неї під певним кутом. Не знайшовши цього кута, людина просто буде бачити розтягнуту, деформовану кольорову пляму, що віддалено нагадує малюнок [4].

Відомі ілюзії спонукали багатьох вчених і художників до створення власних версій оптичних ілюзій. Деякі з цих робіт не більш ніж просто забава, інші представляють собою видатні досягнення творчої думки, але об'єднує їх одне – здатність розважити глядача і напружити його розум. У XVII столітті в стилі барокко часто використовувалася суміш архітектури і ілюзійного зображення. Стоячи в певному місці, людина навіть не помічала, як архітектурні елементи переходять в ілюзію.

Вуличний живопис приваблює демократизмом місця: тротуари – не майстерня художника, не галерея і не музей. Тут з’являється унікальна можливість далекій від мистецтва людині безпосередньо спостерігати за процесом створення твору, який зовсім недовговічний. Адже стільки часу і сил витрачається на збільшену копію з картинки, яка завтра зникне назавжди. Дощ, сніг, перехожі і машини назавжди знищують працю художника. Street painting – свого роду мистецтво на годину. «Полотна» з часом зникають або їх просто стирають, а відображеними вони залишаються лише на фотографіях і відео.

Мистецтво вуличного живопису – мадоннарі несподівано повернулося в наші дні, набуваючи з кожним роком все більшої популярності [5].

Список використаних джерел

1. Білецький П.О. Мова образотворчих мистецтв / П.О.Білецький. – К. : Радянська школа, 1973. – 127 с.
2. Каретникова И.А. Художники-графики. Коротко об искусстве графики / И.А.Каретникова, М.А.Климова. – М. : Знание, 1964. – 160 с.
3. <http://www.317.com.ua/photo/madonnary.html>
4. <http://www.kulturologia.ru/blogs/210209/10707/>
5. <http://www.netlore.ru/trexmernye-risunki-na-asfalte>
6. <http://stomaster.livejournal.com/2208449.html>

Summary. An article is devoted to the development of street art; the material represents peculiarities of optical illusion's creation by madonnari artists.

Keywords: street art, chalk, perspective, projection, anamorph.

УДК 72.012:712

Паталашко К.В., студентка IV курсу

Науковий керівник: Підгурний І.С., старший викладач

ЕСТЕТИКА ДИЗАЙНУ В ЛАНДШАФТНІЙ АРХІТЕКТУРІ

Анотація. У статті висвітлюється роль садово-парково оформлення ландшафту.

Ключові слова: ландшафтний дизайн, антропогенний дизайн, компоненти ландшафту, еколого-естетичність.

Ландшафтна архітектура мистецтво проектування і створення гармонійно організованого середовища відкритих просторів, що поєднує

як природні, так і антропогенні (техногенні) елементи ландшафту. Середовище відкритих просторів, що формується архітекторами, представляють сади і парки, лісопарки, курортні зони, національні парки, історичні ландшафти, площі, вулиці, внутрішньоквартальні території міст та інших населених пунктів.

Знаменно, що приводом для появи терміну «ландшафтна архітектура» стало проектування перших національних парків у США в 70х роках XIX століття. Проте мистецтво створення відкритих архітектурних просторів відомо з давніх часів. Його історія налічує не одне тисячоліття. Головними джерелами, що жили ландшафтну архітектуру, були садово-паркове мистецтво та містобудування. Гармонійне єднання рукотворного і природного в культурному ландшафті – основна мета ландшафтної архітектури [3, с. 181].

Серед її «будівельних матеріалів» найважливішу роль відіграють природні компоненти ландшафту: літогенні основи (включаючи пластику рельєфу), вода, ґрунти, рослинність, повітряне середовище. Принцип природно-антропогенної адаптивності має в ландшафтній архітектурі першорядне значення. Оптимальна «вписаність» архітектурних об'єктів у структуру вихідного природного ландшафту важливий критерій ландшафтного проектування.

Середовище відкритих просторів повинна бути функціонально доцільною і естетично досконалою. Користь і краса, незмінні орієнтири ландшафтного архітектора. Яка ж роль ландшафтного дизайну в ландшафтній архітектурі? Термін дизайн (design) в перекладі з англійської означає проект, креслення, малюнок [1, с. 15]. Цим терміном визначається художнє конструювання предметного середовища за законами краси і функціональної доцільності. У недавньому минулому дизайн розглядався переважно як процес естетичного і функціонального вдосконалення масових виробів промислового виробництва: автомашин, верстатів, інструменту, предметів побуту, взуття, одягу і т.п.

Останнім часом цей термін стали трактувати ширше. Він органічно увійшов і в ландшафтну архітектуру. Ландшафтний дизайн це творча діяльність, спрямована на формування предметно просторового середовища прийомами і засобами ландшафтної архітектури, художнє конструювання деталей культурного ландшафту. У зв'язку з цим ландшафтний дизайн слід розуміти як розділ ландшафтної архітектури, орієнтований на еколого-естетичне облаштування (оздоблення) відкритих (незабудованих) просторів антропогенних ландшафтів.

Дизайн багато в чому формує зовнішній вигляд – пейзаж архітектурно спроектованого ландшафту, який служить еколого-естетичним се-

редовищем людини під час її перебування поза приміщенням. Його мета естетизація і забезпечення комфортності міських вулиць і площ, садів, парків, лісопарків, автомагістралей і т.п. Головним об'єктом ландшафтного дизайну, як правило, є екологічний каркас господарсько освоєної території різного роду зелені насадження, водоймища. Особливо велика роль ландшафтного дизайну в художньому конструюванні відкритих просторів міських, рекреаційних та інших геосистем.

Геосистеми іншого функціонального призначення, наприклад сільськогосподарські, промислові, енергетичні, транспортні, також мають потребу в ньому.

Теоретичною основою ландшафтного дизайну служать загальні правила художньої композиції культурного ландшафту. Вони вимагають гармонійного поєднання форми, фактури, кольору, масштабу, пропорційності, симетрії-асиметрії, ритму, контрасту його композиційних елементів. Паралельно вирішуються проблеми тимчасової організації ландшафту. Динамічність середовища визначається фенологічними фазами рослин, сезонними змінами погоди і ландшафту, рухом води, непостійністю кольору і освітленості.

Тому під ландшафтним дизайном слід розуміти художнє конструювання відкритого ландшафтного простору, як в територіальному, так і часових аспектах. Витоки сучасного ландшафтного дизайну варто шукати в садово-парковому мистецтві. Вироблені ним протягом віків закони, правила, норми і в наш час відіграють визначальну роль у художньому оформленні антропогенного ландшафту.

Список використаних джерел

1. Арманд Д.Л. Наука про ландшафт. / Д.Л.Арманд. – М. : Наука, 1975. – 350 с.
2. Боговая І.О., Фурсова Л.М. Ландшафтне мистецтво. / І.О.Боговая, Л.М.Фурсова. – М. : Агропромиздат, 1988. – 278 с.
3. Вергунов А.П., Горохів В.А. Садово-паркове мистецтво Росії від витоків до початку ХХ ст. / А.П.Вергунов, В.А.Горохів. – М. : Культура, 1996. – 345 с.
4. Вергунов О.П., Денисов М.Ф., Ожегов С.С. Ландшафтне проектування. / О.П.Вергунов, М.Ф.Денисов, С.С.Ожегов. – М. : Вища школа, 1991. – 150 с.

Summary. The article reveals the role of landscape design.

Keywords: lanshaftniy design, antropogeniy design, component's of lansftu, ecologo-aesthetically beautifulness.

Паюк С.С., студентка II курсу
Науковий керівник: Чайка С.В.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ЗНАЧЕННЯ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ В СИСТЕМІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ

***Анотація.** У статті описано значення народної творчості в системі національної освіти та виховання.*

***Ключові слова:** народна творчість, освіта, виховання, нація, Україна.*

Пошуки перспектив національно-культурного розвитку країни у найближчому майбутньому повинні спиратися на сучасну модель розвитку цивілізації, в якій людині відводиться головне місце.

Сучасне розуміння народної культури в контексті соціальної історії розглядає її як систему життєвих орієнтацій людини, як реальний зміст свідомості кожного члена суспільства. З цього випливає, що національна культура – це сфера духовної, ціннісної, комунікативної організації суспільства, що визначає норми поведінки, мислення, почуттів різних верств населення і нації в цілому. Кожна нація має свій власний досвід культурного і духовного будівництва, який зумовлений генетичним кодом співвідношень функціональних та інформативних чинників.

Без повної передачі етнокультурної інформації, без засвоєння етнокультурної традиції, духовних багатств народу неможливо розраховувати на національне відродження України. Бо кожна прогалина в передачі цієї інформації неминуче призводить до збіднення етносу, а відтак і до кризи всього суспільства.

Саме виховання на народних традиціях, на любові до рідної мови, народної культури впроваджував відомий український педагог та письменник XIX століття О.Духнович. На подібних засадах стояв і К.Ушинський. Процес становлення гармонійно розвиненої особистості багатогранний та складний. Важливим моментом у цьому процесі є гуманістичне виховання, передусім засобами національної культури. Чим вища культура народу, тим більше він звертається до витоків своєї творчості, в якій сконцентровані наслідки діяльності багатьох поколінь і збереглися найкоштовніші духовні скарби людства.

Усна народна творчість протягом тисячоліть була чи не єдиним засобом узагальнення життєвого досвіду народу, втіленням народної мудрості, народного світогляду, народних ідеалів. У фольклорі знайшли відображення не лише естетичні й етичні ідеали народу, а й історія, філософія, психологія, дидактика, тобто все, чим він жив, що бажав передати наступним поколінням. В усній народній творчості втілені всі великі ідеали добра, краси, правди. Створюючи образ ідеального героя, народна пам'ять діє вибірково: відкидає все, що може принизити його, і додає, гіперболізує ті риси, які звеличують, роблять вчинки гідними наслідування. Справжнє народне мистецтво, зазначали видатні діячі культури (М.Гоголь, Л.Українка, І.Франко), завжди просте, образне і майже фізично відчутне. Найістотніші ознаки фольклору – усність, варіативність, анонімність, колективність, традиційність.

Найсуттєвіший чинник народної творчості – усність, що зумовлювала вдосконалення форм передачі інформації, з одного боку, та розвиток і вдосконалення людської пам'яті – з другого. Дослідники одно-стайно сходяться на тому, що фольклор є мистецтвом пам'яті. Фольклор не тільки інформує, він повчає, оцінює, наставляє, тобто в ньому завжди наявна емоційна оцінка героїв. У фольклорі важливими є не тільки слова, «а й тон, висота тону, модуляція, темп, які пов'язують слова між собою, важлива мелодія, прихована за словами, пристрасність за цією мелодією, особистість за цією пристрасністю, тобто все те, що не виражається словами, але реально існує» (Брандес М. стилістическийанализ. – М., 1971. – с. 127). Сьогодні, в час повернення народів витворених ним упродовж віків духовних цінностей, слід поновому і неупереджено переглянути всі сфери народної культури. Перед нами, як показує світова практика, відкривається широка перспектива заглиблення у процеси творчості, без яких неможливе розуміння національної сутності мистецтва.

Як відомо, народна творчість є одним із найдійовіших чинників виховання патріотичних почуттів, служіння Україні. Фольклор і література формують у підрастаючого покоління ідеали прекрасного, прищеплюють високі, благородні якості характеру. Без врахування можливостей літератури і фольклору не варто говорити про виховання національної самосвідомості, громадянського обов'язку молоді. Отже, одним із найважливіших завдань сьогодення має бути не лише вивчення і використання виховного досвіду народу, а й теоретичне визначення змістових характеристик особи, яка повинна стати метою виховання в нашому суспільстві.

Список використаних джерел

1. Лозко Г.С. українське народознавство. 3-є вид. – Х. : Видавництво «Диво», 2005. – 472 с.
2. Лановик М. Б., Українська усна народна творчість. Підручник. – 3-є вид. – К. : Знання-Прес, 2005. – 591 с.

Summary. This paper describes the importance of folk art in the System of National Education.

Keywords: folk art, education, training, nation, Ukraine Finding prospects for national and cultural development in the near future should be based on the current model of civilization, where man is given center stage.

УДК 785.13 (09)

Прох М.З., студентка III курсу
Науковий керівник: **Борисова Т.В.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

ЕВОЛЮЦІЯ ВІЙСЬКОВОЇ МУЗИКИ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СВІТОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Анотація. У статті висвітлюється історичний аспект становлення і розвитку військової музики. Розглядаються питання виникнення окремих жанрів військової музики, вивчаються її різновиди.

Ключові слова: військова музика, історичні витоки, ритуали, ратна музика, інструментарій, виконавство, жанри військової музики.

Феномен «військова музика» постає на перетині двох пластів людської життєдіяльності – з одного боку, військової культури, яка, згідно грецькою міфологією, знаходилась під патронатом бога Ареса, та музично-виконавської творчості, якою опікувався бог Аполлон і музи. Як відомо, військова культура – це надзвичайно багатозарове поняття, яке включає цілий комплекс складових, зокрема, професійну військову майстерність, військову етику, естетику, правову культуру тощо. Не можна не помітити, що важливою, якщо не визначальною, рисою військової культури є її ритуальність.

Військові ритуали мають надзвичайно глибокі історичні витоки, вони формувалися, починаючи від найдавніших часів культурного розвитку людства і займають чільне місце у сучасній військовій культурі. Ритуал /від лат. *ritualis*/ – особлива програма поведінки, у якій акту-

алізується зв'язок з минулими нормами життя предків, їх військової звитяги і подвиги. У даному контексті доцільно, на нашу думку, навести висловлювання італійського письменника і вченого Доменіко Чамполі, який, характеризуючи українське козацтво, зазначав: «Своїм іменем і серцем козак ніс волю. І свідомість волі робила з нього *войовника і поета*. Він є зразком творчого героя... Шабля – його хрест, перемога – його бог, а пісня є його молитва» [2, 12]. Такий козак-воїн, козак-патріот, захисний рідної землі, могутній та незламний лицар став головний героєм українських міфів, легенд, народної творчості, адже споконвіку подвиг не тільки відбувався і фіксувався у свідомості. Він обов'язково мав бути оспіваним, отже, увічненим.

Джерела виникнення української військової музики сягають ще доби Київської Русі. Слід зауважити, що загалом музичний побут княжого двору відзначався багатством і різноманітністю. Так, відомо, що при дворі князя був цілий штат руських та іноземних музикантів-умільців. Особливе значення у період Київської Русі мала так звана ратна, тобто військова музика, яку виконували за допомогою труб, сурм і бубнів. З піснями вирушали русичі у воєнний похід, а у супроводі ритмічних звуків бубнів та труб-сурм вступали в бій з ворогом, з піснями святкували перемоги.

Найбільш яскравим представником є славнозвісний Боян – співець XI століття, який жив при дворі Святослава Ярославича, і якого згадує автор «Слова о полку Ігоревім». Боян оспівував діяння та подвиги Ярослава Мудрого, Мстислава Володимировича, Романа Святославича, акомпануючи собі на гусях.

Літописні джерела неодноразово згадують й використання музичних інструментів у військових походах. Так, відомо, що у 968 р. руський воєвода Претич гучними звуками сурм налякав печенігів, що обложили Київ. Труби та бубни згадує й літописець в описі Липецької битви 1216 р. [3].

Що стосується Західної Європи, то згодом, у XIV-XV ст., коли активізувалося військове життя у ряді країн (Швеція, Пруссія), виникла потреба у музичному супроводі організації руху військ. Це спричинило виникнення одного із найпопулярніших жанрів військової музики, як марш. Так, відомо, що марш сформувався в епоху пізнього середньовіччя на основі похідної пісні в т. ч. пісень хрестоносців, ландскнехтів, військових сигналів, деяких форм танцювальної музики, за характером близьких маршу (полонез, інтрада). Незабаром для виконання переважно маршової музики були створені цілі військові інструментальні капели з дерев'яних і мідних інструментів, поновлені в кінці

XVIII ст. ударними інструментами з т. з. «яничарської музики». Спочатку марш складався з 8-16 тактів. В середині XVIII ст. за зразком деяких танцювальних жанрів (менует) в нього було введено більш співвуче тріо. З розвитком музичної культури та оркестрових засобів 3-х частинна форма маршу стає більш цікавою, багатшою в мелодійному і гармонійному відношенні. Поступово в різних родах військ утворюються певні типи військового маршу. З кінця XVII ст. в кожному полку більшості держав Західної Європи був свій марш.

У XVIII ст. марш увійшов до репертуару військових оркестрів російської армії. Незабаром і в російській армії майже у кожному полку існував власний марш, який був його своєрідною музичною емблемою.

Щодо України, то з утворенням козацько-гетьманської держави на її території сформувалася полкова система й, відповідно, військова музика також відіграла провідну роль в суспільному й культурному житті полкових міст. У цей історичний період, в залежності від завдань і умов застосування, визначилися основні різновиди української військової музики другої половини XVII ст.: офіційно-церемоніальна, службово-стройова, сигнально-фанфарна, побутово-розважальна та концертна військова музика. Цікавим фактом, що засвідчує надання військовій музиці особливого статусу є те, що полкова старшина надавала охоронні документи музичним цехам та військовим музикантам, що діяли на території козацько-гетьманської держави. До таких актів, зокрема, належать листи прилуцьких полковників Лазаря Горленка, Івана Стороженка, Дмитра Горленка та Івана Носа [4].

Варто додати, що призначення на посаду нового полковника обов'язково супроводжувалося урочистою церемонією: на центральній площі полкового міста збирався весь полк, разом із полковою старшиною, прапорами і полковою музикою. Новообраному полковнику вручали знаки полковницької влади, а цей урочистий обряд обрання супроводжувала відповідна музика.

Служба полкових музикантів прирівнювалася до військової, тому вони й називалися полковими військовими музикантами. До складу полкових військових музикантів належали трубачі, сурмачі, литаврщики та виконавці на пищавах. Полкових музикантів очолював старший музикант, який теж був виконавцем, найчастіше – трубачем. Служба військових музикантів тривала декілька років, а іноді й десятки років. Кадри полкової військової музики поповнювалися із вихованців полкових артилерій, а також з Генеральної військової артилерії. Крім того, із полкових військових музикантів поповнювали штат Генеральної військової музики.

Особливою частиною військового життя були походи. В основному в похід вирушала полкова музика, похідна канцелярія та похідна церква. До участі у поході запрошувалися полкові музиканти, найчастіше трубачі та співаки-заспівувачі. Про надіслання таких виконавців поступали розпорядження з Генеральної військової канцелярії до полкової старшини.

Такий стан функціонування генеральних та полкових військових музикантів, їх професійна діяльність на території Лівобережжя існувала до 1764 року. Нові заходи Павла I докорінно змінили стан військової музики в Україні. На початку 1797 р. були ліквідовані полкові хори та оркестри.

В незалежній Україні спеціальна Військово-оркестрова служба Збройних Сил України була сформована директивною начальника Головного штабу Збройних Сил України в травні 1992 р. на базі військово-оркестрової служби Київського військового округу, яка мала велике музично-історичне минуле. Репертуар оркестрів насичений великою кількістю українських маршів і пісень вітчизняної військово-патріотичної тематики.

Загалом, військова музика є незамінною частиною історії і традицій української землі. Військові оркестри підвищують моральний дух, беруть участь у суспільних заходах, у наборі молодого поповнення для армійських лав, відіграють важливу роль у збереженні традицій урочистих ритуалів, їх музика пронизана відчуттям гордості за свою велику Батьківщину і глибоким усвідомленням того, що «... усі нардепи не зрушать армій, якщо марш не дадуть музиканти» [2, с. 15].

Список використаних джерел

1. Борисенко В.Й. Курс української історії: з найдавніших часів до ХХ століття. Навчальний посібник. – К. : Либідь, 1996. – 430 с.
2. Художня культура України (від найдавніших часів до початку ХХ ст.): Посіб. для вчителів / Л.М.Масол, С.А.Ничкало, О.А.Комаровська. – К. : Ранок, 2001. – 119 с.
3. <http://vdk-lisv.at.ua/>
4. <http://military-art.com.ua/news/2008-09-08-28>

Summary. *This article highlights the historical aspect of the formation and development of military music. The questions of particular genres of military music, studied its variations.*

Keywords: *military music, historical origins, rituals, battle music, tools, performance, genres of military music.*

Прох М.З., студентка III курсу

Науковий керівник: Бец О.Д., доцент

НАТХНЕННИЙ ПІСНЕТВОРЕЦЬ УКРАЇНСЬКИЙ КОМПОЗИТОР ОЛЕКСАНДР ІВАНОВИЧ БІЛАШ

***Анотація.** У статті висвітлюються особливості пісенної творчості видатного українського композитора ХХ століття Олександра Івановича Білаша.*

***Ключові слова:** композитор, симфоніст, принцип симфонічного мислення, співанка, пісня, солоспів, народнопісенна основа.*

*«Переді мною клавiшi лежать
У строгому порядку – чорні й білі.
Хлоп'ята-пальці весело біжать.
У сад мелодій врати звуки спілі...»*

О.Білаш

Математики запевняють, що в основі будь-якого художнього твору лежить зашифроване зерно інформації. Виходячи з цього, твір композитора – теж інформація. Вона відкриває не лише внутрішній, емоційний світ, не лише манеру й «почерк», а й «географію» автора – звідки він родом, чиєї він матері-землі син. Подібні асоціації виникають після прослуховування більшості пісень Олександра Білаша, якому, за словом поета Бориса Олійника, «пощастило народитися у Градизьку на Полтавщині, в акваторії, означеній такими творчими вершинами, як М.Лисенко, М.Калачевський та брати Майбороди з одного боку, І Котляревський, М.Гоголь, Панас Мирний та О.Гончар – з іншого».

Отож народився Олександр Білаш у співучій селянській сім'ї шостого березня 1931 року. Пізніше, коли Сашко із рудучубого непосидючого хлопчика виросте в Олександра Івановича – відомого композитора і в складі делегації потрапить до Лондона, котрийсь із допитливих кореспондентів запитає: «Правда, що ваші батьки були музикантами, що змалечку ви грали на фортепіано і талант ваш – вплив їхніх генів?» «Не зовсім, – відповідь газетяру композитор Білаш, – батьки мої були колгоспниками, тож за генами я більше – хлібороб. Вони просто любили пісню й музику, як і весь мій народ це любить. Щодо музичного інструмента – ви маєте рацію: у мене він був. Тільки не рояль фірми «Зейлер» і не піаніно марки «Беккер», а саморобна гармошка на два басы й вісім голосів, виготовлена градизьким майстром-музикою Антоном Гапоненком...»

Впертість, без сумніву, вроджена й вихована благородною метою, виявлялася в багатьох конфліктних епізодах Білашевої біографії. Коли він, дев'ятикласник, сільський самородок-музика, що самотужки опанував гру на баяні, вирішив стати справжнім музикантом, зупинити його було неможливо. Білаш їде в Полтаву, де його не приймають в Полтавське музичне училище. Він тут же їде на товарняку до Києва, вступає до музичної школи для дорослих, вчиться вечорами, а вдень заробляє на прожиток різними способами. По закінченню він вступає до Житомирського музичного училища, яке відкриває дорогу до консерваторії. Нелегкою працею молодий маєстро здобуває все, що було плановано здобути. В 1956 році він закінчує композиторський факультет Київської консерваторії ім. П.Чайковського. Дипломна робота – симфонічна поема «Павло Корчагін».

Починаючи як симфоніст, юний композитор виявляє надзвичайну зрілість і винахідливість, уміння розвивати й поєднувати суперечливі мотиви, здатність до цілісного й діалектичного охоплення широкого тематичного полотна. Безперечно, його пізніші успіхи в пісенному жанрі обумовлені принципом симфонічного мислення.

Жартівливою співанкою «Три подружки синьоокі» на слова В.Шевчука починається Білаш – піснетворець. Це перша вдала спроба молодого автора. До неї написано багато пісень, одначе вперше тут зблиснув талант, який згодом засяє в багатьох його пісенних шедеврах. Берімо будь-яку пісню Білаша з тих, що полюбилася народіві, вона завжди будується на особистих переживаннях, завжди нагадує сповідь зворушеного й правдолюбного серця.

Таїна Білашевого таланту – відчутний душею зв'язок з українською народною мелодикою. Не цитата з народної пісні, не стилізація під фольклорну мелодію, а цілком оригінальна всіма приспіваними й загальним тоном – кожна видатна пісня Білаша з'являється в ореолі народності. Одначе народна основа сама собою – не вирішальний чинник безмежної популярності кращих Білашевих пісень. Вона діє в сукупності з багатьма іншими факторами й насамперед з трепетно-сучасною змістовою загостреністю, з громадянською й філософською думкою, що закладена в обраному композитором поетичному слові. Білаш уміє розгадувати поезію, оцінювати її музичні якості, підбирати ключі до складних текстів. Впізнавання слова, з якого може народитися пісня, в нього проходить блискавично.

Кожна вдатлива пісня Білаша має своє обличчя. Її не сплутаєш з творами інших композиторів, але дивина його мистецької самобутності полягає і в тому, що, маючи певні спільні риси, його солоспіви й хо-

ри зовсім не схожі один на одного. Пісні-оди й пісні-усмішки, пісні-роздуми й пісні-заклики, пісні-реквієми й пісні-танці, різновиди народнопісенної стихії й нові естрадно-концертні пісенні з'яви, де вирує українська ритмо-мелодика в поєднанні з джазовою, все доступне Білашевому новаторському переосмисленню, в кожному жанровому й під жанровому законі композитор знаходить своє, до нього і в нього ще не бувале, свіже творче вирішення.

З іменем Білаша пов'язаний новий етап розвитку пісні на Україні, який продовжує й збагачує традиції її основоположників і великих майстрів К.Стеценка, Я.Степового, А.Кос-Анатольського, П.Майбороди. Разом зі своїми сучасниками І.Шамо, Є.Станковичем, Л.Дичко та І.Покладом створював історичну пісенну атмосферу, в якій ростуть і виховуються нові люди. Багато хто з них настроює свої душі лагідністю його любові до матері та мужністю його любові до Батьківщини.

Список використаних джерел

1. Немирович І.О. Олександр Білаш. – К. : Музична Україна, 1979.
2. Немирович І.О. Окрилений піснею (Про композитора і поета О.Білаша) // – Київ, 1983. – №11

***Summary.** This paper highlights the features of song the famous Ukrainian composer of the twentieth century by Alexander Ivanovich Bilash.*

***Keywords:** composer, symphonies, symphonic thinking principle, songs, song, Solosing, traditional folk basis.*

УДК 37.015.31:7

Прох М.З., студентка III курсу

*Науковий керівник: Лабунець В.М.,
кандидат педагогічних наук, професор*

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

***Анотація.** У статті окреслено шляхи підвищення естетичної культури молоді, обґрунтовано систему навчання і виховання учнів, яка базується на врахуванні сучасних вітчизняних і світових тенденцій у розвитку педагогічної освіти, нових теорій і концепцій, перспективних духова-творчих естетичних орієнтацій.*

Ключові слова: естетична культура, навчально-виховний процес, емоційна сфера, естетичний вплив, сприйняття, художньо-творча діяльність.

Формування творчого ставлення школярів до мистецтва, до навколишнього середовища, вироблення високої культури його сприйняття учнями різного віку – найважливіші завдання, які мають бути розв’язані в галузі естетичного виховання. Естетичне в навколишній дійсності та творах мистецтва завжди впливає на особистість людини в цілому: на його світогляд, моральні якості, художні погляди, смаки, емоційну сферу. Якість і рівень естетичного впливу визначаються не тільки своєрідністю естетичних впливів, але й особливостями духовного світу особистості, її пізнавальних процесів, рівнем розвитку естетичної свідомості.

Естетичне сприйняття як повне змістове засвоєння предмета має кілька стадій:

- перша стадія – «живе споглядання», первісна емоційна захопленість, безпосереднє переживання від твору мистецтва;
- друга стадія – «абстрактне мислення», обмірковування, аналіз;
- третя стадія – синтез емоційного й раціонального в сприйнятті. На цій стадії стає особливо яскравим естетичний вплив художнього твору на особистість [1, с. 12].

Видатний педагог В.О.Сухомлинський зазначав: «Споглядання і слухання, переживання побаченого і почутого – це перше вікно у світ краси» [2, с. 176]. Саме споглядання – початковий ступінь складного процесу пізнання прекрасного. Світ прекрасного безмежний. Його пізнання може розпочинатися зі споглядання того чи того «фрагмента» явища, але обов’язково повинно передбачати осмислення суті останнього. Тому надзвичайно важливо фіксувати увагу учнів на таких істотних ознаках прекрасного, як різноманітність, гармонія, цілісність, оригінальність, виразність тощо. При цьому важливо викликати у школярів емоційне захоплення подіями чи явищами, які є об’єктом їх спостережень, поглибити і вдосконалити процес естетичного споглядання, який у свою чергу активізує, збагачує їх власний досвід, збуджує творчу уяву, стимулює духовне становлення.

Головне завдання естетичного споглядання – розвивати у школярів здатність належним чином сприймати і оцінювати прекрасне під час безпосереднього спілкування з ним, збагачувати їх уявлення чуттєво-образною інформацією. Досягається це завдяки організації цілеспря-

мованого емоційно-почуттєвого контакту школярів з різними виявами прекрасного в навколишньому світі. У результаті включення учнів у процес естетичного споглядання розв'язуються такі завдання:

- загострюється емоційна сприйнятливність школярів краси;
- збагачуються їх уявлення чуттєво-образною інформацією;
- формуються навички естетичної оцінки різноманітних виявів прекрасного;
- удосконалюються моральні якості учнів.

Своєрідність естетичного сприйняття виражається в повному змістовому освоєнні естетичного предмета, у здатності охопити предмет правильно, у всіх деталях, у всій його своєрідності, гостро і точно, в емоційній безпосередності, захопленості

Таким чином, ми вважаємо, що процес розвитку естетичної культури молодших школярів передбачає такі основні напрямки: формування у дітей духовно-естетичної культури засобами мистецтва з використанням комплексу мистецтв; розвиток творчих здібностей і вдосконалення естетичних особистісних якостей (художнього смаку, естетичних потреб, оцінок, ідеалів); організація естетичного виховання і самовиховання; раціональне використання естетичного потенціалу усіх навчальних дисциплін.

Список використаних джерел

1. Якобсон П.М. Психология художественного восприятия / П.М.Якобсон. – М. : Искусство, 1964. – 88 с.
2. Сухомлинський В.О. Естетичне виховання і культура почуттів / В.О.Сухомлинський // Вибрані твори: В 5 т. – Т.1. – К., 1977-1980. – С. 177 – 183.
3. Верб М.А. Педагогические основы формирования эстетической культуры старших школьников: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / М.А.Верб. – Л. : ЛГПИ, 1980. – 80 с.
4. Выготский Л.С. Психология искусства // Под ред. М.Ярошевского. – М. : Педагогика, 1987. – 344 с.

***Summary.** In the article we outlined the ways of increase of esthetical culture of rising generation, scientifically proved departmental teaching and education of students, which is based on the modern domestic and world tendencies in development of pedagogical education, new theories and conceptions, perspective spiritual-creative esthetical orientations.*

***Keywords:** esthetical culture, educational-upbringing process, emotional sphere, esthetical influence, perception, artistic-creative activity.*

Пунда Т.І., студент V курсу
Науковий керівник: Аліксійчук О.С.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ІНОВАЦІЙНІ МЕТОДИ АНАЛІЗУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ МОЛОДШИМИ ШКОЛЯРАМИ

***Анотація.** У статті розглядається питання музично-естетичного виховання молодших школярів. Характеризуються новітні методи аналізу музичних творів школярами у процесі сприймання музики.*

***Ключові слова:** молодші школярі, урок музики, методи аналізу музичних творів, сприймання музики.*

Вагомим чинником процесу виховання дитини та формування її як особистості виступають навчальні предмети естетичного циклу, зокрема – уроки музики. Практика масового музично-естетичного виховання опирається на методичну основу, закладену визначними музикантами-педагогами різних років.

Сучасними педагогами було запропоновано ряд методів, покликаних активізувати розвиток усвідомленого сприймання музики дітьми (Д.Кабалевським, Л.Горюновою, Л.Предтеченською, О.Ростовським, О.Дем'янчуком, та ін.). Незважаючи на значну кількість опублікованих праць, проблему формування музичного сприймання не можна вважати достатньо вивченою. Накопичені знання і факти вимагають подальшого аналізу й узагальнення, вирішення завдань, поставлених практикою виховної роботи.

У сучасній мистецькій педагогіці розроблено та апробовано низку методик з організації слухання та аналізу музики школярами. У методиці, запропонованій сучасними дослідницями О.Єр'оміною та І.Сердюк, одним із можливих шляхів переходу від інтуїтивного до обдуманого, більш витонченому і глибокому сприйманню музичного образу сприяє метод емоційно-змістовного аналізу, що спрямований на розкриття змісту твору в сукупності з його формою [1].

Педагоги пропонують схему емоційно-змістовного аналізу музичного твору, підкреслюючи значення й інших прийомів формування естетичного сприймання, серед яких – проблемно-пошукові запитання, евристичні бесіди та творчі завдання, учнівські спроби аналізу-інтерпретації виділеного у музичному творі світовідчуття, аналіз особливостей інтонаційної побудови п'єси, словесна анотація до музичного твору.

Для забезпечення окресленої вище мети вчителів музики потрібно враховувати і спиратись на життєвий та музично-слуховий досвід школярів, наблизити процес інтерпретації музичних творів до зрозумілого дитині світу ігор, переживань світу природи, казки, літературних сюжетів.

О.Ляшенко пропонує новітню методику, у якій акцентується увага на художньо-педагогічній інтерпретації музичних творів. Остання трактується як продукт художньо-творчої діяльності педагога, як своєрідна суб'єктивна інтегрована інтерпретація творів різних видів мистецтва (літератури, музики, живопису), котра збагачує музичний образ і дає змогу інтерпретатору повніше розкрити його зміст, стилістичні особливості композитора та виконавця, застосовувати різні педагогічні прийоми [2].

Етапами цього процесу автор визначає сприймання, осмислення та відтворення продукту художньо-педагогічної дії; створення і досягнення перспективних (далеких і близьких) цілей та завдань, пов'язаних з навчанням та вихованням учнів. Водночас художньо-педагогічна інтерпретація музичного твору виступає комплексом різних інтерпретацій: музикознавчої, виконавської, художньо-образної, вербально-змістовної, візуально-асоціативної, інтегральної та акторської.

Традиційній інтерпретації притаманні наступні методи: від простого опису через пояснення й трактування до наукового аналізу загалом. Визначальним для музикознавчої інтерпретації є характеристики культури конкретної історичної епохи, стилю, жанру музичного твору, життя й творчості композитора.

На відміну від неї, художньо-образна інтерпретація являє собою розкриття змісту, ідеї музичного твору з використанням пояснювального матеріалу, взятого з різних джерел; створення оповідання, орієнтованого на певний контингент слухачів.

Виконавська інтерпретація передбачає формування у свідомості учня цілісного музичного образу.

Вербально-змістовна інтерпретація, яка створює драматургічну концепцію єдиного художнього образу музичного і літературного творів, включає підбір літературного твору, співвідносного емоційній характеристикі музичного твору або його понятійній, тематичній чи історичній основі, синтезу музичної думки з поетичною.

Візуально-асоціативна інтерпретація передбачає поєднання інтерпретацій двох творів різних видів мистецтва (музики та живопису), відповідного настрою, стилю, жанру музичного твору, аналіз твору живопису.

Складним типом інтерпретації виступає інтегральна, яка охоплює три види мистецтв оригінальним їх поєднанням у вербальній і виконавській інтерпретаціях. Зв'язок трьох видів мистецтв відбувається на основі спільності стилю, жанру, образно-змістовного характеру, через визначення єдиних понять, зокрема «ритм», «тембр», «динаміка», «форма» та ін.

Акторська інтерпретація – це емоційно-образне оформлення художньо-педагогічної інтерпретації в акті виступу перед аудиторією. Основною її є виконавська майстерність, елементи акторської майстерності, педагогічна техніка та педагогічне спілкування [2, с. 57].

Ще однією сучасною методикою є розробка І.Гринчук. Автор запропонувала учням молодших класів «Щоденники музичних вражень». Їх метою є залучення учнів до аналізу – інтерпретації музичних творів з опорою на естетичний та художній досвід школярів, на розвиток музично-творчих здібностей, створення власних художньо-музичних образів. Завдання «щоденників» для кожного з початкових класів враховує вікові можливості учнів та сформований у них рівень музичного сприймання. Завдання рубрик «щоденників» поступово ускладнюється, відбиваючи тематизм і вимоги навчальної програми з музики. Творчий інтерес викликають у школярів нестандартні завдання з використанням ігрового елементу: вибір, вирізання і наклеювання відповідного до образу твору «сонечка настрою». Створення власної назви твору, власного художньо-музичного образу («кольорові плями», графічного зображення, конкретного чи більш узагальненого малюнку). «Щоденник музичних вражень» несе і певну інформативну функцію: він включає невеличкі довідкові словнички про виконавців (соліст, ансамбль, хор, оркестр), пояснення основних засобів виразності, словничок визначень настроїв та почуттів.

Отже, сучасна музично-педагогічна думка забезпечує шкільну практику рядом оригінальних авторських наробок, спрямованих на розвиток музично-творчих умінь, збагачення художнього досвіду школярів. Щоб забезпечити досягнення мети музичного виховання – формування музичної культури особистості, – необхідно передусім посилити керівні функції цього процесу, які передбачають не тільки знання методів керівництва, а й володіння педагогічною майстерністю.

Список використаних джерел

1. Єрьоміна О., Сердюк С. Формування естетичного сприйняття музики (з досвіду роботи)// Мистецтво та освіта. – 2000. – №4. – с.39-41.

2. Ляшенко О. Художньо-педагогічна інтерпретація музичних творів // Мистецтво та освіта. – 1998. – №4. – с.54-57.

Summary. *The question of musically-aesthetic education of junior schoolboys is examined in the article. The newest methods of analysis of pieces of music are characterized by schoolboys in the process of perception of music.*

Keywords: *junior schoolboys, music lesson, methods of analysis of pieces of music, music perception.*

УДК 37.016:785.1

Пухальський С.Д., студент V курсу
Науковий керівник: Лабунець В.М.,
кандидат педагогічних наук, професор

ТВОРЧА ВЗАЄМОДІЯ ВИКЛАДАЧА ТА УЧНІВ У ПРОЦЕСІ КОЛЕКТИВНОГО МУЗИКУВАННЯ

Анотація. *У статті розглядається педагогічна взаємодія викладача та учнів у процесі колективної інструментальної діяльності як один із перспективних шляхів розвитку музично-педагогічної освіти.*

Ключові слова: *взаємодія, ансамблеве музичування, цілісність, інструментально-методична підготовка, творча діяльність.*

Художньо-виконавська діяльність учнів мистецьких навчальних закладів обумовлюється принципом досягнення цілісності змісту та форми у виконавській інтерпретації музичних творів, котра базується на єдності засобів музичної виразності та структурних особливостей втілення ідейно-емоційної передачі змісту твору.

Взаємодія є системою взаємно обумовлених індивідуальних дій, пов'язаних циклічною причинною залежністю, у процесі якої поведінка кожного з учасників є одночасно і стимулом, і реакцією на поведінку інших. Взаємодія як система реалізації спільної діяльності, мета котрої вимагає розмежування та кооперації функцій, призводить до спільного погодження та координації індивідуальних дій [1, с. 35].

У процесі аналітичної роботи з формування виконавської майстерності учнів в умовах інструментального колективу особливо ми виділили особистісно-виконавський аспект, котрий відіграє велику роль у формуванні індивідуального стилю учня та сприяє реалізації його внутрішнього потенціалу.

У зв'язку з цим, значущості набуває проблема формування стилю педагогічної взаємодії тому, що вона відкриває перспективи більш результативного спілкування педагога та учнів у процесі викладання мистецьких дисциплін. Індивідуальний стиль викладача є однією з важливих категорій його професійно-педагогічної діяльності та системою її конкретних проявів, що постійно змінюються [1, 43].

У якості основних засобів педагогічної взаємодії виступають:

- 1) засоби мовного спілкування (залежно від стилю: офіційний, байдужий, доброзичливий);
- 2) форма спілкування (вимога, прохання, порада);
- 3) прийоми заохочення чи покарання, встановлення певної дистанції з колективом.

Другий, найбільш поширений метод психологічного впливу, будується на «переконуючому навіюванні». Його основа – спілкування та взаємодія партнерів. Хоча подібне «м'яке керівництво» й передбачає певну творчу ініціативу з боку учасників колективу, постійна тактовна наполегливість керівника у реалізації своїх художніх цілей зовсім не виключає при необхідності застосування більш активних форм психологічного тиску на колектив [2, 12].

Слід зазначити, що ансамблевий колектив може по-різному реагувати на спонукальні імпульси керівника: сприяти реалізації його творчої лінії, займати нейтральну, інертну позицію або навіть чинити явний чи прихований опір його намаганням. В усіх цих проявах основними важелями є лідери колективу. Роль лідерів, як нормальних так і не формальних, у створенні психологічного клімату в колективі, у формуванні суспільної думки та оцінок своїх керівників, а також в організації та характері спільних дій колективу величезна. Від них значною мірою залежить творчий відгук музикантів у процесі репетиційної роботи [3].

Отже, процес педагогічної взаємодії вимагає використання таких засобів, котрі б надавали повної творчої свободи виконавцям у пошуку яскравого, логічного фразування на основі створення ясного художнього образу, чіткої звукової уяви. У процесі ансамблевого музикування важливо тримати у полі зору кінцеву мету виконавства: справити сильне та плідне враження на слухачів засобами вольового впливу і яскравого, глибокого, відповідного до змісту почуття. Тому характер творчої взаємодії керівника інструментального колективу з учасниками зумовлений умінням знайти у їхньому виконанні найсильніші й найцінніші сторони, при цьому розвиваючи їхній творчий потенціал.

Список використаних джерел

1. Либин А.В. Стиль человека – от изучения индивидуальных различий к анализу общепсихологических закономерностей / А.В.Либин // Мир индивидуальности. – Смоленск, 1996. – С. 35-44.
2. Федоришин В.І. Формування виконавської діяльності студентів музично-педагогічних факультетів у процесі колективного музикування / В.І.Федоришин. – Автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.02. – К., 2005. – 19 с.
3. Болгарский А.Г. Музыкальная культура в системе подготовки май будущего учителя музыки / А.Г.Болгарский / Научный часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 1 (6). – К.: НПУ, 2004. – С. 7-14.

***Summary.** The article pedagogical co-operation of teacher and students is examined in the process of collective instrumental activity as one of perspective ways of development of musical education.*

***Keywords:** co-operation, collective music, integrity, instrumental-methodical preparation, creative activity.*

УДК 37.091.33-028.22:78

Разім Т.В., студентка II курсу

Науковий керівник: Боршуляк А.М., старший викладач

ДО ПРОБЛЕМИ ЗАСТОСУВАННЯ ЗАСОБІВ НАОЧНОСТІ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ

***Анотація.** У статті розкриваються питання доцільності застосування засобів наочності у процесі навчання гри на музичному інструменті.*

***Ключові слова:** наочність, наочні засоби, зорові, слухові, комбіновані засоби навчання.*

Гармонійний розвиток особистості та розумової діяльності студентів вимагають від них, а також від педагогів, умілої організації всього процесу чуттєвого пізнання учнів. Активним засобом навчання, який сприяє досягненню загальної його мети, можуть служити наочні засоби.

Таким чином, ціль статті – розкриття доцільності застосування засобів наочності у процесі навчання гри на музичному інструменті.

Правильно підібрані засоби наочності сприяють активному розвитку асоціативного мислення. Питання полягає в тому, який саме підбір засобів наочності правильний. Мабуть це той, що в найбільшій мірі відповідає специфіці процесу навчання музиці і сприяє найбільш повному суміщенню асоціацій, збуджених зоровими та звуковими образами. Специфіка ж процесу навчання музиці, на думку С.Савшинського, полягає в тому, що «майже неможливо знайти «слово», що проникло б в саму суттєвість музики. Треба задовольнятися тим, щоб «ощупувати» словами музику з різних сторін, обмежити коло народжених нею уяв, обмежити деякі її площини та створити споріднений емоційний лад» (цит. по [2, с. 26]).

До засобів наочності належать натуральні або реальні предмети, їх зображення у вигляді картин, репродукцій, малюнків, схем тощо. Крім того, все більшого розповсюдження в навчанні одержують діафілми, кінофілми, телебачення та інші аудіовізуальні, технічні засоби навчання (пластинки, магнітні записи різноманітних видів та ін.). Представимо засоби наочності в наступній таблиці:

Таблиця 1

Засоби наочності

ЗОРОВІ	СЛУХОВІ	КОМБІНОВАНІ
Нотна та навчально-музична література; живопис та графіка, архітектура і її об'єкти в природі, в альбомах, малюнках, а при необхідності в окремих кіно-, теле-, діа-, стереофільмах; скульптура та ліплення.	Всі види звукозапису, пластинки, магнітофонні стрічки, озвученні навчальні засоби, в тому числі з використанням частково стертих та напівстертих записів і т. п.; ремарки та вказівки педагога.	Показ педагогом виконаного твору або його частини з одночасним коментуванням; цілеспрямоване використання синтетичних жанрів (музичних кінофільмів, театральних вистав, опер, оперет, хореографії); музично-критико-дидактичних ігор.

Слід зважено підходити до вибору даних засобів, оскільки суцільне їх використання не має сенсу. В цьому допоможуть критерії вибору:

1. Загальні цілі застосування засобів наочності при вивченні конкретного твору даного жанру (Див. табл. 2);
2. Відповідність поставлених цілей та особливостей застосування конкретних засобів наочності особливостям змісту та форми виконуваних творів;
3. Типологія учнів-виконавців.

Таблиця 2

**Загальні цілі застосування засобів наочності
(зорових, слухових, комбінованих)**

ЦІЛІ	ЗАСОБИ НАОЧНОСТІ
1. Активізація внутрішньої уяви твору учнями	Пластинки, магнітні записи при відсутності тематичних пластинок
2. Активізація розумової діяльності, фантазії учня	Пластинки, магнітні записи при відсутності тематичних пластинок
3. Активізація критичного відношення до деяких аспектів виконання	Навчально-методичні посібники, магнітні записи, у тому числі записи студента
4. Репетиторські функції	Програвання фрагментів під власну фонограму
5. Уточнення інтерпретації виконання	Пластинки і магнітні звукозаписи
6. Вироблення власної концепції твору	Передекзаменаційний запис твору цілком

Опираючись на дослідження Ю.Некрасова [2, с. 28-32], розглянемо приклади застосування різноманітних засобів наочності у різних жанрах, адже чим складніший жанр, тим більше можливостей застосування наочності всіх трьох груп.

Використання засобів наочності в жанрі етюду (невелика інструментальна п'єса, що переслідує яку-небудь технічну мету – розвиток акордової, октавної техніки тощо) зумовлене особливостями поділу етюду на інструктивні та художні.

Інструктивні етюди обмежують застосування зорових засобів, тут здебільшого використовується нотна, навчально-методична література в поєднанні з відповідними вказівками педагога.

Особливістю художніх етюдів є їх програмність (явна або прихована), орієнтована на розкриття явищ природи («Заметіль», «Пейзаж» Ф.Ліста, «Ніч» О.Глазунова та ін.), соціально-побутових явищ («Коліскова», «Лезгінка», «Дзвони» С.Ляпунова), фантастичних видінь («Танок сильфів» С.Ляпунова та В.Сапельнікова). В цих випадках доречно при розучуванні твору звертатися до класичних картин живопису та графіки («Буря», «Вид на Капрі» І.Айвазовського, «Серед долин широких» та «Дубовий гай» І.Шишкіна, «Після дощу» І.Левітана та ін.).

В поліфонічному жанрі фуги, яка ґрунтується на імітаційному проведеної однієї, рідше двох та більше тем у всіх голосах за певним тонально-гармонічним планом, першочергового значення набувають

вказівки нотного тексту та відповідної музичної літератури, що включають у себе пояснювальні таблиці та графіки. Важливе також читання літератури про твори, про жанр, про автора, про епоху, умови появи подібних складних творів, а також при відповідному характері окремих тем можливе використання пейзажного, ландшафтного живопису. Зокрема, бахознавець Б.Яворський на своїх семінарах порівнював циклічні клавірні твори Й.Баха із живописними циклами та окремими картинами геніальних художників самих різноманітних країн та епох: Ботічеллі, Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Ель Греко, Рубенса тощо [1]. Багатоголосність та багатотемність фуги створює особливо сприятливі передумови для використання в якості засобів наочності архітектури, а також скульптури.

У сонатній формі, в зв'язку зі складністю жанру, особливого значення набуває з одного боку, нотна, музично-історична та мелодична література з відповідними ремарками, вказівками, а з другого – використання синтетичних засобів наочності (оперні та драматичні спектаклі, хореографія та ін.), які стосуються звукових та комбінованих засобів наочності.

У групі комбінованих засобів наочності переважає показ педагога з коментарієм, що охоплює всі без винятку жанри, а в майбутньому дидактичні музично-критичні семінари та навчальне телебачення.

Отже, використання засобів наочності у практичній спільній роботі студентів та викладачів у процесі розучування творів різних жанрів займає важливе місце. Засоби наочності допомагають правильній організації розумової діяльності студентів, бо розвивають образне мислення, як головну ланку у пізнанні, спонукають до прояви творчості.

Список використаних джерел

1. Берченко Р.Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Р.Э.Берченко. – М. : Классика-XXI, 2008. – 372 с.
2. Некрасов Ю.И. Комплексне навчання гри на фортепіано: навчально-методичний посібник / Ю.И.Некрасов. – Одеса : Астропринт, 2000. – 152 с.

***Summary.** In the article the questions of expedience of application of facilities of evidentness open up in the process of studies of game on a musical instrument.*

***Keywords:** evidentness, evident facilities, visual, auditory, combined facilities of studies.*

Ремарчук Л.О., студентка VI курсу
Науковий керівник: Віштаченко О.Ф., асистент

З ІСТОРІЇ ВИКОРИСТАННЯ ПОЛОТНЯНИХ ОСНОВ ДЛЯ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ

Анотація. У статті проаналізовано історію полотняних основ та використання їх для станкового живопису.

Ключові слова: полотно, живопис, полотняне переплетення, основа.

Застосування полотна в якості основи для живопису сягає своїм корінням у глибину віків, але лише з появою олійної техніки воно стає головним матеріалом, набуваючи широкого розповсюдження й популярності. Цей матеріал став ніби символом живопису; недарма слово «полотно» є синонімом слова «картина».

Літературні джерела свідчать, що і в Античності, і у часи Середньовіччя полотно використовували для робіт, розрахованих на короткий термін для проведення релігійних свят та урочистих церемоній. У Середні віки набуло поширення використання полотна для виготовлення розписних корогв та знамен.

У старих виданнях та рукописах можна зустріти незвичну назву ікон – «рушники», або «свята і святі на полотнах». Так іменувалися невеликі ікони (зазвичай двосторонні) на полотні, іноді облямовані рамочками. У XX столітті їх стали називати таблетками [3].

Живопис на тканині набув поширення значно пізніше, ніж на дереві. Але перш ніж зайняти самостійне місце в якості основи, тканина протягом кількох століть грала допоміжну роль у живописі на дошках. Вже в епоху Середньовіччя попередньо проклеєну дошку покривали шкірою або пергаментом, а частіше – просоченим клеєм полотном, що збільшувало міцність основи та її зчеплення з ґрунтом. Полотно (як правило, лляне, або рідше пенькове – з волокон конопель) у різних художніх школах використовували по-різному [1, с. 14].

Як самостійну основу під живопис полотно починають регулярно використовувати в XV столітті в Італії. Проте, ще в попередньому столітті живопис на полотні клейовими фарбами був відомий в Італії як «німецький метод». Давньоруські майстри стали користуватися основою з полотна лише в XVII столітті, в так званій парсуні (портретному живописі).

До XIX століття використовували лляне полотно і рідше – пенькове. Лише в окремих випадках застосовували шовк. У XIX столітті, у зв'язку зі зниженням вимог до ремісничо-технологічного боку живопису, стали застосовувати тканину з бавовни, джгуту, вовни.

До кінця XVI століття в Європі переважало тонке лляне полотно полотняного переплетення. У Венеції в XV-XVI століттях писали на грубому не білому прядив'яному полотні, головним чином саржевого переплетення.

В кінці XVI-XVII століттях в Італії широко використовують більш грубе полотно рідкісного полотняного переплетення. В Іспанії в цей час використовували щільні саржеві полотна, а у Франції у XVII столітті були в ходу прядив'яні і льняні полотна полотняного переплетення, але зустрічаються й саржеві з малюнком «ялиночка». Голландці обирали, як правило, тонкі полотна полотняного переплетення, а у Фландрії зустрічаються саржеві полотна.

Полотна, про які йшла мова, були виткані на ручних ткацьких верстатах. У 1786 році в Англії був винайдений перший механічний ткацький верстат, а в 1805 році у Франції – верстат для узорної тканини. Таким чином, з кінця XVIII століття в живописі нарівні з ручним стало застосовуватися полотно машинної виробки, що відрізняється більшою рівномірністю переплетення і значною щільністю. У XVIII столітті вперше з'являються спеціальні полотна, заґрунтовані на мануфактурах [2]. У XIX столітті в Європі набули поширення полотна з тонкої, дуже рівномірної пряжі.

Російські живописці першої половини XVIII століття вживали частіше тонкі і рідше грубі полотна. У середині та другій половині століття різноманітність полотен збільшується: застосовуються привозне полотно, полотно, що виробляється на вітчизняних мануфактурах, домоткане полотно. Для другої половини століття характерні лляне полотно полотняного переплетення, тонке дрібнозернисте, що використовується для картин невеликого формату, і саржеве грубозернисте полотно (зернистість полотна визначається товщиною нитки). Великою різноманітністю відрізняються домоткані полотна узорного переплетення, з кольоровими смугами і т. д. Російські портретисти XVIII- першої половини XIX століть зазвичай писали на лляних середньозернистих полотнах полотняного переплетення ручної роботи. У XIX столітті частіше, ніж у попередньому столітті пишуть на щільному дрібнозернистому полотні; спочатку, як виняток, а до кінця століття частіше – на саржевім полотні. До кінця століття у вжиток увійшли дуже грубі полотна, що використовуються для великофор-

матних картин. Великого значення набуває в цей час застосування готового ґрунтованого полотна, особливо для картин великого розміру. Таке полотно ввозили в Росію з-за кордону і продавали тут на підрамниках або в рулонах.

Оскільки проклеєне і навіть заґрунтоване полотно залишалося в значній мірі еластичним і незручним для подальшої роботи, йому необхідно було надати певну жорсткість. Тому з перших дослідів застосування ткані основи її використовували в комбінації з деревом. Спочатку полотно розтягували нитками на дерев'яній рамі або прибивали з лиця на тимчасові, так звані робочі, підрамники. Потім полотно стали натягувати, прибиваючи його загнуті кромки дерев'яними або залізними кованими цвяхами на постійні підрамники. У другій половині ХІХ століття з'являються цвяхи, виготовлені машинним способом, у ХХ столітті з'явилися мідні луджені залізні оцинковані цвяхи, які менше руйнують полотно.

Як тільки художники почали працювати олійними фарбами, полотно не могло не підкупити їх тим неповторним відчуттям пружності, що виникає при дотику пензля до його поверхні. Привернула увагу і можливість змінювати розміри картини, надшиваючи, загинаючи або зрізуючи її краї. Зауважимо також ще одну значну перевагу – можливість збільшення площі картини без значного зростання її ваги (як в основах з дерева) [4].

Отже слід зауважити, що живопис на тканині набув поширення значно пізніше, ніж на дереві. Як самостійну основу під живопис полотно починають регулярно використовувати в ХV столітті. У різних країнах використовували полотна різної пряді.

Список використаних джерел

1. Гренберг Ю.И. Технология и исследование произведений станковой и настенной живописи / Гренберг Ю.И. – М. : ГосНИИР, 2000. – 200 с.
2. Кудрявцев Е.В. Техника реставрации картин / Кудрявцев Е.В. – М. : Издательство В.Шевчук, 2002. – 252 с.
3. Филатов В.В. Реставрация станковой темперной живописи / Филатов В.В. – М. : 1986. – 264 с.
4. <http://art-con.ru/node/276>

***Summary.** In the article analyzed the history of linen bases and used this basis for easel painting.*

***Keywords:** canvas, painting, plain weave, basis.*

Рикун З.С., студентка V курсу
Науковий керівник: Восвідко Л.М.,
кандидат педагогічних наук, доцент

РОЗВИТОК МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ

***Анотація.** Зважаючи на багатогранність та різноплановість розвитку музичних здібностей у даній статті розглянуто процес формування музично-слухових, музично-естетичних здібностей, формування розвитку здібностей до музичної діяльності учнів початкової школи.*

***Ключові слова:** музичні здібності, музично-слухові здібності, музично-естетичні здібності, музична фантазія, ладове чуття, пластичність моторного апарату, звуковисотний, ритмічний рух, тематизм.*

Аналіз теорії та практики музичної освіти дітей показує неоднозначність підходів до проблеми формування музичних здібностей. Це пояснюється передусім недостатньою вивченістю самої природи здібностей, їх структури, механізмів розвитку, можливостей діагностики.

Здібності людини – це внутрішні умови її розвитку, які формуються під впливом зовнішніх умов у процесі взаємодії людини і середовища. Здібності не можуть бути привнесені ззовні, вони завжди несуть на собі відбиток індивідуальності (Н.Лейтес), формуються та розвиваються в процесі життя індивіда за конкретних соціальних умов (Т.Артем'єва, Д.Беляєв, Е.Голубєва, Д.Дубровський, Б.Ломов).

Принципові положення психології здібностей та їх розвитку розкрито у працях Б.Ананьєва, Л.Виготського, Г.Костюка, О.Леонтьєва, Б.Теплова, С.Рубінштейна. Аналіз літератури свідчить про існування двох основних поглядів на природу музичності: музичність як вроджена здібність, що не підлягає формуванню; і музичність – як властивість, що формується на основі вроджених задатків.

Головним показником музичності Б.Теплов вважав емоційний відгук на музику, а до основних здібностей відніс музичний слух (як звуковисотний) та чуття ритму, які пов'язані зі сприйняттям та відтворенням звуковисотного та ритмічного руху. До музичного слуху вчений включив два компоненти – перцептивний, пов'язаний зі сприйняттям мелодичного руху (ладове чуття), та репродуктивний (здатність до слухової уяви мелодії) [3, с. 101].

Погоджуючись з такою структурою, дослідники додають й інші здібності, а саме: музичну фантазію (О.Ковальов, В.Мясіщев), музичну об-

дарованість (О.Мелік-Пашаєв), художні, технічні та естетичні здібності (С.Савшинський), музичне мислення (М.Арановський, Л.Баренбойм, І.Гринчук, А.Соходор, Г.Ципін), музичну пам'ять (О.Готсдінер, І.Гейнріхс), мелодичний слух, творчу уяву, відчуття цілого, емоційність (С.Науменко, Ю.Цагареллі), пізнавальні музичні здібності [1, с. 68].

В.Остроменський підкреслював, що у процесі музичного виховання з емоційного і слухового компоненту музичних здібностей розвиваються більш складні музично-слухові та музично-естетичні здібності. Музично-естетичні здібності він умовно поділяв на емоційно-пізнавальні (оцінне ставлення, яскравість та багатство уяви, здатність поєднувати музику з життям) та раціонально-пізнавальні (слухова спостережливість, диференціація музичної мови, здібність до осмислення музичного змісту). На його думку, для ефективної музичної діяльності необхідний одночасний розвиток музично-слухових та музично-естетичних здібностей.

Н.Ветлугіна та О.Кенеман, характеризуючи музичність, розглядали також здібності, необхідні учню для виконання конкретної діяльності: *слухання* (здатність до цілісного та диференційованого сприймання), *виконання* (чистота співацьких інтонацій, узгодженість рухів при грі на дитячих музичних інструментах, пластичність моторного апарату) та *творчості* (творча уява при сприйманні музики, здібності до пісенної, музично-ігрової творчості, імпровізації). Досить важливим для музичної педагогіки є розгляд проблеми формування музичних здібностей як єдиного взаємозалежного та взаємозумовленого комплексу, який представлений такою структурою: музично-слухові здібності (ладове чуття, музично-ритмічне чуття, музично-слухові уявлення), музично-естетичні здібності (емоційно-пізнавальні та раціонально-пізнавальні) та здібності до музичної діяльності (здібності сприймання, виконавські та творчі здібності) [4, с. 47].

Значне місце в роботі присвячено розгляду проблеми формування музичних здібностей у педагогічній теорії та практиці, аналізу основних методичних систем і методик музичного виховання ХХ століття (А.Арісменді, Е.Башич, П.Вейс, В.Верховинець, К.Гофман, К.Дітріх, Е.Жак-Далькрос, З.Жофчак, Д.Кабалевський, З.Кодай, М.Леонтович, М.Монтессорі, К.Орф, Ю.Поврожняк, К.Стеценко, Ш.Судзукі, Б.Трічков). Їх детальний аналіз привів до висновку, що кожен із авторів спирався на власне бачення як кінцевої мети музичного виховання, так і шляхів її досягнення. Але єдиним для всіх педагогів є положення щодо вирішення проблеми музичного розвитку школярів та їх творчих здібностей через активну діяльність і пробудження природної емоційної чутливості [2, с. 63].

Особливості процесу розвитку музичних здібностей, включає два основні аспекти: психологічний і педагогічний. Перший аспект ґрунтується на сприйманні, осмисленні, розумінні музичної інформації та її узагальненні на основі життєвого досвіду та художнього мислення учнів. Другий аспект виходить з природної потреби дитини в емоційному збагаченні, бажання поповнити музичний досвід, інтересу до музичної діяльності; з можливості впливати на розвиток музичних здібностей педагогічними методами.

Формування та розвиток музичних здібностей учнів початкових класів, процес поступовий і тривалий. Він не обмежується якимись часовими межами, але водночас може мати свої умовні етапи (навчальні роки).

Наприклад у першому класі не надавалась перевага якомусь одному виду діяльності. Тематизм програми першого класу за програмою Ростовського О.Я («Які почуття передає музика», «Про що розповідає музика», «Як розповідає музика», «Про що і як розповідає музика») дає змогу залучати школярів до різноманітної музичної діяльності, розкривати емоційний зміст музики, вводити учнів до світу музичної мови, ознайомлювати з її виражально-зображальними засобами на доступних, яскравих зразках.

У другому класі формування музичних здібностей здійснюється крізь призму сприймання основних жанрів музичного мистецтва (пісні, танцю, маршу) у їх зв'язку з життям; осягнення музичних образів через усвідомлення виразної суті музичної мови; художньо-естетичної оцінки музики та інтелектуального розуміння звукових взаємозв'язків [6, с. 20].

Розвиток музичних здібностей у третьому класі ґрунтується на поглибленні уявлень про виконавські прийоми та особливості розвитку музики (динамічні, темпові, жанрові, ладові тощо); ставленні до музики як до процесу відображення почуттів, настроїв та думок у їх динаміці і якісному перетворенні; розвитку інтонаційного мислення. Активізується музично-творча діяльність дітей через самореалізацію в різноманітних видах музичної діяльності, стимулюється виявлення власних позицій і суджень при виконанні тих чи інших завдань.

Робота над розвитком музичних здібностей у четвертому класі переходить на новий етап музичного навчання. Музична діяльність стає більш усвідомленою; зростає частка творчих завдань, які вирішуються в ході уроку під час будь-якого виду діяльності. Завдання полягають в тому, щоб учні могли самостійно використовувати набуті вміння, аналізувати й оцінювати власну музичну діяльність [5, с. 66].

Формування та розвиток музичних здібностей молодших школярів є важливою проблемою музичної педагогіки й одним з її головних пріоритетів, що відображено у найвагоміших здобутках педагогічної науки і практики ХХ століття. Сучасний стан вивчення музичних здібностей можна охарактеризувати як етап пошуку таких шляхів і методів, які б давали змогу розкривати і розвивати здібності кожного школяра. На основі аналізу й узагальнення ідей основних концепцій музичної освіти щодо розвитку музичних здібностей доведено, що формування музичних здібностей школярів відбувається шляхом їх залучення до активної музично-творчої діяльності, опори на національний фольклор; розвитку художньо-образної уяви, організації різноманітної художньо-змістовної та емоційно наповненої діяльності на уроці й поєднання в єдиний комплекс основних її видів, що активізує моторику, емоційну сферу учнів, сприяє вивільненню фантазії та творчої енергії, музично-творчому самовиявленню та самоствердженню.

Список використаних джерел

1. Коваль О. – «Формування музичних здібностей молодших школярів на уроках музики» // Наукові записки Ніжинського державного педагогічного університету ім. Миколи Гоголя. – Ніжин : НДПУ, 2001. – Ч. 2. – С.68-71.
2. Коваль О. – «Проблема формування музичних здібностей дітей в українській педагогіці першої половини ХХ століття» // Освіта і виховання в Польщі і Україні (ХІХ-ХХ ст.). Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. – Ніжин : НДПУ, 1998. – Ч. 2. – С.58
3. Теплов Б.М. – «Психологія музичних здібностей» 1997. – С.100-115.
4. Науменко С.І. – «До проблеми музичних здібностей» 1998. – С.47-55.
5. Коваль О. – «Музичний фольклор у розвитку творчих здібностей молодших школярів» 1997. – С.66-68.
6. Ростовський О.Я – «Програма 1-4 класи»

Summary. *Given the diversity and diversity of musical ability this article describes the process of music-auditory, musical aesthetic abilities, formation of musical abilities of elementary school students.*

Keywords: *musical ability, musical and auditory skills, musical-aesthetic abilities, musical fantasy, modal sense, plasticity of motor vehicle, tone-, rhythmic movement, tematyzm.*

Романчук Г.М., студентка II курсу
Науковий керівник: Шульц Н.А., асистент

ПЛОЩИННО-ДЕКОРАТИВНЕ РІШЕННЯ КОМПОЗИЦІЙ ЗАСОБАМИ ПУАНТИЛІЗМУ

***Анотація.** Стаття присвячена висвітленню особливостей техніки пуантилізму у площинно-декоративному вирішенні композицій.*

***Ключові слова:** мистецтво, пуантилізм, імпресіонізм, неоімпресіонізм, художник.*

Система живопису, заснована на методичному розкладанні складного колірного тону на чисті кольори, які крапками різної конфігурації наносяться на полотно, а потім при сприйнятті картини глядачем з певного положення оптично зливалися в потрібний художнику колір в сітківці ока. Пуантилізм застосовувався багатьма майстрами неоімпресіонізму. Елементи пуантилізму яскраво виявляють себе в пленерному живописі імпресіоністів, які використовували цей метод швидше інтуїтивно, керуючись емоціями і спостережливістю, ніж знаннями та розумом.

Метою даної статті є аналіз технологічних засобів пуантилізму у площинно-декоративному вирішенні композицій.

Сам термін «пуантилізм» (франц. *point* – крапка, плямочка) з'явився в кінці вісімдесятих років XIX століття. Критики вживали його з насмішкою. Серйозно і ґрунтовно пуантилізм практикували досить небагато численні художники: Сера, Синьяк, Крос. Проте вплив пуантилізму відчули на собі багато хто – Пісарро, Ангран, Люсі, Птіжан, Ван Гог, Матісс, Делоне, Пікассо [1, с. 43].

Пуантилізм виник у Франції приблизно в 1885 році. Основоположниками пуантилізму вважаються художники-неоімпресіоністи Жорж Сера і Поль Синьяк, які спробували довести до логічного завершення емпіричні знахідки своїх попередників, з'єднавши воедино мистецтво і науку. Спираючись на психофізіологію сприйняття кольору і теоретичні праці Ежена Шевреля, Огдена Руда і Германа Гельмгольца, вони науково обґрунтували новий мальовничий метод і практично застосували його в своїй творчості. Відповідно до цієї теорії, що спиралася на закон одночасного контрасту та оптичного змішування, традиційні тони палітри можна відновити через протиставлення не тільки додаткових кольорів, але і 18 тонів призми.

Крапковий живопис протиставив безладності та хаотичності мазків імпресіоністів чітку систему обчислення і накладення точок, що робило роботу художника дуже складною і трудомісткою, а спосіб письма строгим і сухим, але в той же час привів до ефекту створення більш інтенсивних кольорів, тонів і світла в живописі. Площинно-декоративні картини систематично заповнювалися мазками правильної форми.

Пуантилізм (від фр. *pointel* – листочками) – художній прийом в живописі, що представляє собою лист роздільними чіткими мазками у вигляді крапок або дрібних квадратів. Змішання кольорів і поява різнобарв'я може відбуватися не на палітрі, не на полотні, а при сприйнятті – в оці і в свідомості глядача. Для цього була придумана спеціальна техніка письма – пуантилізм: на полотно наносилися окремі точкові мазки спектрального чистого кольору з розрахунком на оптичне злиття їх в оці глядача при сприйнятті картини з певної відстані. Вважалося, що оптимальною дистанцією для розглядання картин, виконаних в пуантилістичній манері, була їх потрібна відстань по діагоналі. Крапкові мазки накладалися на полотно відповідно до встановлених фізичними і математичними закономірностями взаємодії чистих кольорів. Колірна палітра була обмежена чотирма основними кольорами (червоний, жовтий, зелений, синій) і проміжними тонами (фіолетово-синій, фіолетовий, фіолетово-червоний, червоно-оранжевий, оранжевий, оранжево-жовтий, жовто-зелений, зелено-синій). Ці кольори змішувалися тільки з білим і ніколи між собою, щоб зберегти чистоту палітри і яскравість кольорів. До того ж кожен колір, на думку пуантилістів, ніс і емоційне навантаження: жовтий і червоний – радість, зелений і синій – смуток. Нова техніка письма була дуже складною і трудомісткою і забирала багато часу і сил, позбавляючи художників свободи вираження емоцій. Однак вона привела до ефекту створення більш інтенсивних (хоч і досить сухих) кольорів, тонів і світла в живописі [4, с. 12].

Альтернативною назвою пуантилізму є дивізіонізм – стиль письма в живописі, міцно пов'язаний з ім'ям відомого французького художника-постімпресіоніста, засновника неоімпресіонізму Жоржа П'єра Сера. Сера поклав в основу свого стилю письма теорію кольору та оптику, а точніше принцип адитивного змішування кольорів – метод синтезу кольору, заснований на додаванні адитивних кольорів, тобто кольорів безпосередньо випромінюючих об'єктів. Метод заснований на особливостях будови зорового аналізатора людини, зокрема на такому явищі як метамерія (властивість зору,

при якому світло різного спектрального складу може викликати відчуття однакового кольору). Змішання трьох основних адитивних кольорів – червоного, зеленого і синього – в певному співвідношенні дає білий колір. Змішуючи їх також можна відтворити будь-який колір, що сприймається людиною. Згідно теорії кольору, будь-який колір може бути створений з суми трьох будь-яких кольорів, кожен з яких не може бути створений поєднанням двох інших [5, с.13].

Пуантилістична техніка допомогла створити яскраві, контрастні за колоритом пейзажі П.Синьяка, які тонко передають нюанси кольору полотна, а також підвищити декоративність картин. Прагнення Синьяка до жорсткої структурованості і порядку в роботі над своїми творами було протилежно інтуїтивізму імпресіоністів, тому для позначення створеного ним методу виник термін «неоімпресіонізму». Стремління його були спрямовані не на догматичне наслідування крапкової техніки, яку незабаром після його смерті більшість неоімпресіоністів переробили в індивідуальну манеру і писали або великими плямами кольору, або безладними барвистими мазками. Ці устремління були спрямовані на досягнення синтезу, врівноваженості всіх елементів композиції і іманентної гармонії зображення, про що свідчать в першу чергу його чудові твори. Тільки після довгих років забуття і недооцінки творчості Синьяка його творіння були відкриті заново і визнані не як спадщина одного з ерудованих естетів, життя якого була занадто коротке, а як художника, який зробив свій внесок у перетворення живопису в «науку про картини». Потім у XX столітті його ідеї отримали плідний розвиток в найрізноманітніших областях образотворчого мистецтва, наприклад в аналітичній, радикальній або предметній області живопису.

Мексиканський художник Альберто Грільяска віддав належне незаслужено забутій техніці і створив серію жіночих портретів, утворених кольоровими крапками.

Головна особливість пуантилізму в нанесенні мазків. Мазки повинні бути невеликими, простіше сказати малесенькими, будь-якої форми, хоч квадратні – відбиток від плоскої кисті плазом, або витягнутими паличками – відбиток від плоскої кисті торцем, або круглий – відбиток круглої кисті. Так само ця техніка не обмежує художника у виборі мальовничого матеріалу – акварель, гуаш, олія, акрил, темпера, пастель будь-яким з цих матеріалів можна писати в техніці пуантилізму.

Звичайно, щоб писати в цій техніці, треба мати базові знання побудови простих форм, передачі обсягу, матеріальності предметів, а

так само знання лінійної і повітряної перспективи, втім, як і в будь-якій іншій техніці. Адже мазок – це не основа, а дизайн картини. Але в даному випадку цей дизайн наповнює картину світлом, легкістю і ніжним теплим щастям [2, с.65].

Багато сучасних авторів звертаються до пуантилістичної манери письма, хоча в більшості випадків, це швидше вже дещо видозмінена, авторська, техніка. Якщо у Сера і його послідовників змішання кольору на палітрі не використовувалося, то сучасні пуантилісти найчастіше не такі принципи в цьому питанні. Але при цьому техніка пуантилізму дозволила створити дуже багато яскравих і контрастних за колоритом робіт, які могли передати всі нюанси кольору. Потрібно зауважити, що робота, написана з використанням барвистих сумішей, добре сприймається оком навіть з відносно невеликої відстані. Картина, написана в пуантилістичній манері, сприймається глядачем як декоративна, практично близька до орнаментики. В ній є щось подібне на вишиванки і гобелену. Складно придумати більш гармонійну техніку живопису для декоративного, абстрактного сюжету, що підкреслює контрасти кольору і форми, і в той же час пом'якшувальну пластику і контури.

Список використаних джерел

1. Абрамович С. Культурологія : Навчальний посібник / С.Абрамович, М.Тілло, М.Чикарькова. – Київський нац. торговельно-екон. ун-т, Чернівецький торговельно-екон. ін-т. – К. : Кондор, 2005. – 126 с.
2. Бокань В. Культурологія: Навч. посіб. для студ. вуз. / В.Бокань. – Межрегион. акад. управл. персоналом. – К. : МАУП, 2000. – 137 с.
3. Гаврюшенко О. Історія культури: Навчальний посібник / О.Гаврюшенко, В.Шейко, Л.Тишевська. Наук. ред. Василь Шейко. – К. : Кондор, 2004. – 763 с.
4. Поліщук Є. Історія культури : Короткий довідник / Є.Поліщук. – К. : Укр. Центр духовної культури, 2000. – 181 с.
5. Тюрменко І.І. Культурологія: Навчальний посібник / І.І.Тюрменко, С.Б.Буравченкова, П.А.Рудик; За ред. І.І.Тюрменко, О.Д.Горбула. – М-во освіти і науки України, Нац. ун-т харчових технологій. – К. : Центр навчальної літератури, 2004. – 367 с.

Summary. The article is devoted pointillism technique features in-plane resolution decorative compositions.

Keywords: art, pointillism, impressionism, neoimpressionism, artist.

Рябова М.А., студентка I курсу
Науковий керівник: Аліксійчук О.С.,
кандидат педагогічних наук, доцент

МУЗИКОТЕРАПІЯ, ЯК ЗАСІБ КОРЕКЦІЇ ТА РОЗВИТКУ ШКОЛЯРІВ

***Анотація.** У статті розглядається поняття музикотерапії, як основи формування цілісної, національно свідомої особистості підростаючого покоління. Характеризується корекційне та виховне значення української народної та класичної музики.*

***Ключові слова:** виховання, розвиток, загальноосвітня школа, школярі, музикотерапія, українська народна музика, класична музика, нація, традиція.*

Виховання підростаючого покоління для кожної нації є найважливішим складником національної культури. Передача всіх культурно-історичних традицій батьків, дідів і прадідів завжди гарантувала вічність життя нації.

Про надзвичайну важливість і значущість цієї проблеми свідчать: Закон України «Про загальну середню освіту», «Концепція загальної середньої освіти (12-річна школа)», «Національна доктрина розвитку освіти в Україні у XXI столітті».

Вітчизняні науковці: В.Бойко, Г.Верховинець, Г.Воробей, С.Грица, Ю.Руденко, Т.Самотулка, О.Смоляк, З.Сергійчук, Д.Яворницький відзначають, що виховання дитини завжди має ґрунтуватися насамперед на культурно-історичних цінностях своєї нації, а вже пізніше відбувається знайомство з традиціями інших народів. Незаперечний закон дидактики: від пізнання свого рідного, національного – до пізнання чужого, багатонаціонального світового.

Твори народного мистецтва вчать бачити красу рідної землі, виховують повагу до людей, які створюють її матеріальні й духовні цінності, збагачують творчу фантазію, розвивають уяву, виховують національну самосвідомість, патріотичні почуття, а також сприяють формуванню фізично здорової нації [1].

Вплив музики на людину з давніх часів використовувався для боротьби з різними хворобами у багатьох народів. Люди інтуїтивно відчували в музиці велику оздоровчу силу, її широко застосовували у медицині, хоча не вміли пояснити цей феномен. Містичними легендами пояснювалось покращення самопочуття та настрою, зменшення боліс-

них відчуттів, страху, повернення людині бадьорості, енергії під дією мелодійних звуків музики. Ще у Біблії згадується цілюща сила музики: царю Саулу, який страждав на розлади психіки, допоміг Давид своєю грою на арфі.

Різномісний вплив музики на психіку людини обумовив *музикотерапію* одним із перспективних сучасних методів лікування хворих із порушеннями нервової системи [3]. Сьогодні в країнах світу – більше 100 університетів і коледжів, які пропонують курси вивчення музикотерапії. Майбутнім фахівцям належить право вдосконалення технології цілющої дії музики, тим більше що сфера застосування музикотерапії, як незалежної дисципліни, постійно розширюється, захоплюючи Великобританію, Грецію, Францію, Австралію, країни Південної Америки. Поступового розвитку музикотерапія отримує і в Україні.

З середини ХХ століття в країнах Західної Європи та Америки виникають лабораторії, НДІ, центри музикотерапії (1950 р. – Національна Асоціація Музикотерапії Америки – Канзас; 1958 р. – товариство музикотерапії Австрії – Зальцбург; 1969 р. – Інститут музикотерапії Франції – Париж; 1970 р. – центр музикотерапії Польщі – Вроцлав та ін.). Доведено, що народна та класична музика, завдяки своїй властивості впливати на внутрішній світ людини, допомагає хворим звільнитися від душевного дискомфорту, конфлікту, тривожності; корегує емоційний стан; може відновити внутрішній спокій, тобто позитивно впливати на психічне здоров'я особистості.

За даними спостережень науковців музичного центру «МНДІ» та Центру Лазарева (м. Москва), в результаті численних досліджень виявлено, що під впливом **само народної музики** покращуються такі психічні процеси як: пам'ять та орієнтація – на 45-50%, увага – 25-30%. Відзначається особливо сприятливий вплив на кісткову структуру, щитовидну залозу. Під впливом музичних вібрацій відбувається своєрідний масаж внутрішніх органів, стимулюючи в них кровообіг. Музика підвищує здатність організму до вивільнення ендорфінів – мозкових біохімічних речовин, що допомагають справлятися з болем і стресом. Народна музика активізує розумові здібності, зосередженість, здатна підвищувати інтелект людини, покращує імунітет людини. Звукові вібрації стимулюють кровообіг, емоційний тонус. Під дією ритму активізується дихання, збільшується вентиляція легенів. Це є позитивними факторами для покращення здоров'я, що є неоціненним феноменом буття нації.

Експерименти вищевказаних наукових лабораторій мали мету – в'яснити механізм впливу музики на перебіг фізіологічних процесів організму людини. Доведено, що вода – глобальний живий комп'ютер,

який реагує на звукові коливання зміною своєї молекулярної структури. Оскільки організм людини складається з 80% води, то і реагувати на звукові вібрації буде аналогічним чином. Вчені брали зразки невеликої кількості джерельної води і аналіз людської крові у спеціальні контейнери. Розглядаючи їх під потужним мікроскопом, поперемінно включали класичну музику, джаз, рок-музику, народну музику, тощо. Вода і людська кров реагували на музичні зразки абсолютно однаково. Коли звучала класична музика – молекулярна структура працювала ідеально злагоджено. Коли звучали джазові твори чи рок-музика – рідини в контейнерах втрачали стійку структуру, молекули збивались в групи і дрижали, або хаотично рухались зіштовхуючись одна з одною. Коли було включено народні музичні твори – структура молекулярних процесів гармонізувалась. Звуки змушують вібрувати кожен клітку нашого організму, електромагнітні хвилі впливають на зміну кров'яного тиску, частоту серцевих скорочень, ритм і глибину дихання. Не випадково в сучасній медицині мова йде про відновлення здоров'я людини за допомогою занять музикою.

Найбільш шкідливим для організму людини є гучність вище 95 Дб. Це є першопричиною зниження працездатності, порушення ритму серцебиття, появи незвичної блідості, роздратованості, і може призвести до серйозних психічних розладів. Дисгармонійна музика, що втратила свій глибинний, природний зміст і стала лише шумовим фоном, а особливо та, що належить до «важкого металу» завдає великої шкоди людському організму, особливо дітям.

Що стосується *класичної музики* – не всі твори композиторів-класиків у музикотерапії вважаються цілющими. Вчені вказують, що музикотерапевтичний ефект мають такі видатні постаті як: Бах, Моцарт, Вівальді, Шопен, Чайковський. Як відомо, впливаючи на клітинному рівні на організм людини, музика може здійснювати як позитивну, так і негативну дію на слухача. Тому підбирати музику для лікування і релаксації повинен професіонал, заздалегідь склавши психологічний портрет людини і загальне уявлення про спектр її музичних уподобань. За своїм призначенням класичні твори умовно розділяють на *релаксаційні, активізуючі й змішані*.

Більшість фахівців сходяться на думці, що краща музика для оздоровлення і розслаблення – це певні визначені класичні твори, але всі дослідники одностайні у висновку – абсолютно вся *народна музика* має лікувальні властивості.

Галина Хоткевич, донька відомого музиканта, фольклориста і письменника, зазначає, що *чуємо ми не лише вухами, а й шкірою, м'язами,*

мозком, а головне – хребтовим стовпом. Вже визначено, який хребець відчуває ту чи іншу ноту. Відомо, що кожна точка відчуття звуку на нашому тілі відповідає точкам китайського лікування – голковколювання, а певні ноти впливають на певні органи. Наприклад: звукова частота, що відповідає ноті до, впливає переважно на функції шлунка та підшлункової залози; ре – на жовчний міхур і печінку; мі – на органи зору і слуху; фа – на сечостатеву систему; сі – на функції серця; ля – легені та нирки; сі – на функцію енергообміну, зігріваючи тіло. Низькі звуки резонують більше з нижньою частиною тіла, високі – з верхньою.

Отже, музикотерапія в світі визнана як наука. Більше того, в цілому ряді західних вузів сьогодні готують професійних лікарів, що лікують музикою. Росія також взяла на озброєння цей досвід. При Музичній академії імені Гнесіних створено відділення музичної реабілітації. Відділення музикотерапії та реабілітації успішно працює і в Російській академії медичних наук. Педагогам-музикантам необхідно йти в ногу з актуальними тенденціями в науці. Музична терапія може стати ефективним методом лікування шкільних неврозів, які сьогодні все більше вражають учнів різного віку, як у процесі навчання, так і в сучасному житті.

Цілісну, національно свідому особистість із почуттям власної гідності, високими моральними якостями можливо виховати тільки завдяки правильно організованій системі вивчення національних ідеалів, традицій і звичаїв. Виховний процес у школі має враховувати кращі здобутки багатогранної української традиційної народної культури, бо вона є соціально-історичним явищем, ціннісним ядром національної культури, що зберігає її етично-естетичну своєрідність.

Список використаних джерел

1. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість / А.І.Іваницький// Посібник для вищих та середніх навчальних закладів. – К. : Муз. Україна, 1990. – 334 с.
2. Національна доктрина розвитку освіти // Освіта України. – 2002. – №33 – С. 4-6.
3. Федій О.А.Естетотерапія / О.А.Федій // Навчальний посібник. – К.: Центр учбової літератури, 2007. – 256 с.

Summary. The concept of musicotherapy is examined in the article, as bases of forming of integral, nationally conscious personality of rising generation. Characterized educator value of Ukrainian folk and classic music.

Keywords: education, development, general school, schoolboys, musicotherapy, Ukrainian folk music, classic music, nation, tradition.

Семенюк Л.І., студентка II курсу
Науковий керівник: Боршуляк А.М., старший викладач

ПРОБЛЕМА ВИКОНАННЯ ОРНАМЕНТАЦІЇ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ XVI – КІНЦЯ XVIII СТОРІЧ

Анотація. У статті розглядається специфіка розшифрування орнаменталії музичного матеріалу в інструментальних творах композиторів XVI – кінця XVIII сторіч.

Ключові слова: орнаменталія, оздоблення, інструментальна музика.

Варіаційно-імпровізаційне оздоблення музичного твору було відоме ще за часів середньовіччя. З появою нотного запису воно активно розвивалося й досягло розквіту в XVI столітті. Якщо у XV столітті мистецтво імпровізації розраховане на різноманітні доповнення виконавцем в процесі гри, то на сучасному етапі слід досконало знати не лише способи розшифрування тих, чи інших прикрас, але і особливості їх виконання відповідно до стилю композитора та конкретної епохи. Адже орнаменталія або оздоблення музичного матеріалу змінювалася й стрімко набувала нових форм.

Таким чином, ціль статті – розкриття специфіки орнаментування музичного матеріалу в інструментальних творах композиторів XVI-кінця XVIII століть.

Опираючись на визначення Н.Кашкадамової, орнаменталія – це спосіб посилення виразності музики, а також розвитку музичного матеріалу шляхом імпровізаційного змінювання мелодії, ритму чи фактури [2, с. 32]. Можна виділити три види орнаменталії: мелодійну, ритмічну, фактурну.

Мелодійна орнаменталія в Італії була тісно пов'язана з вокальною практикою, від якої запозичила трактування прикрас як Риторичного прийому. Риторика (ораторське мистецтво) починаючи з XVI століття здійснювала великий вплив на музику, котра трактувалася як мова, що здатна передавати різноманітні почуття. «Головною і найбільш розробленою частиною музичної риторики, – як зазначає А.Боршуляк, – було *decoratio* (риторичне прикрашання), основу якого складають музично-риторичні фігури – особливі інтонаційні мотиви з конкретними семантичними значеннями, завдяки яким досягається посилення емоційного впливу музики» [1, с. 317].

Найпершими засобами оздоблення музичного матеріалу стали димінуції – подрібнення довгих нот мелодії. Вони згодом привели до мелізмів, що вже записувалися в тексті музичних творів нотами. Саме Й.С.Баху належить закріплення даного процесу шляхом запису у Клавірну книжечку Вільгельма Фрідемана таблиці розшифрування мелізмів.

Ритмічна орнаментация найбільше була поширена у Франції та одержала назву «нерівних нот». Іспанський монах Томаса із монастиря Санта Марія в своєму трактаті виділяє три шляхи ритмічної орнаментации рівних вісімок:

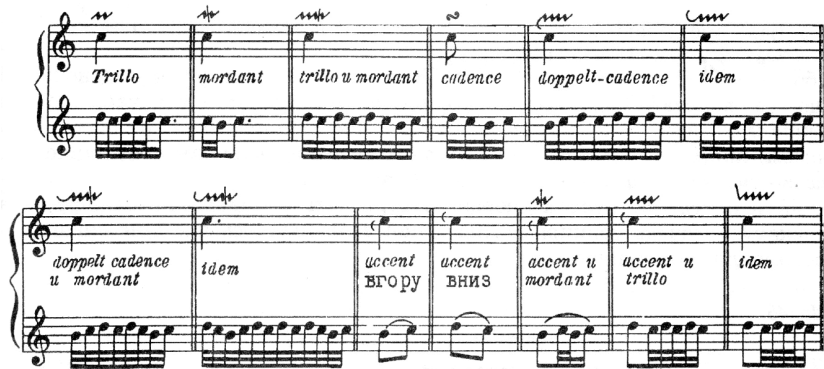
- 1) продовження першої та скорочення другої нот з кожної пари вісімок;
- 2) скорочення першої ноти в кожній парі вісімок;
- 3) легке прискорення трьох перших нот і зупинка на четвертій.

Фактурна орнаментация частково служила для компенсації відсутніх динамічних відтінків та особливого розвитку сягала в Німеччині. Отож, протягом клавірної доби практика варіаційно-імпровізаційного оздоблення активно зберігала своє значення.

Вагомого значення орнаментування набуло в творах французьких клавесиністів, зокрема, в творчості Франсуа Куперена. Він вважав прикраси істотним засобом інтонаційної виразності музичного матеріалу. Куперен подає табличку розшифрування мелізмів та радить виконувати прикраси за час тривалості основної ноти – тієї, над якою розміщено значок мелізма. Таке розшифрування називається субстракція або ж віднімання. До найчастіше вживаних прикрас у Куперена належать *rinçe* – мордент та *tremblement* – трель, різниця між якими полягала у додатковому тоні прикрикраси. Трель мала верхню додаткову ноту, з якої починалася, а мордент – нижню й починався з основної ноти.

На відміну від французької музики в італійській орнаментика значно простіша і вживається рідше. В творах Доменіко Скарлатті зустрічаються два мелізми: аподжатура (переднотка) та трель. Розшифрування мелізмів зумовлене характером музики й визначається самим виконавцем. Ще однією особливістю сонат Скарлатті є ачакатури – «допоміжні неакордові тони, які композитор записує суцільними багатозвучними акордами» [2, с. 107]. Ачакатури виконувалися арпеджіато і теж залежали від характеру музики.

В творчості німецьких композиторів орнаментация зазнала неоднозначного трактування. Й.С.Бах, створивши таблицю розшифрування прикрас, вимагав точності виконання свого задуму:



Всі прикраси у Баха виконуються за рахунок вартості основної ноти та складаються зі звуків тональності в якій написано твір. Зазвичай трелі починаються з верхнього звуку, за винятком випадків, коли трелі передують горішній тон, його не повторюють, а починають прикрасу із основного звуку. Отож, таблиця тлумачення прикрас Й.Баха, на думку В.Ляндовської, «подібна до полотна, на якому позначено рисунок для вишивання... Значок, навіть з розшифруванням, означає лиш природу прикраси. Виконання залежить від вибору музиканта» (цит. по [2, с. 134]).

В клавірних творах Г.Генделя зустрічаються найбільш поширені мелізми: трелі, аподжатури чи форшлагги, арпеджіато, морденти, групето. Слід відмітити, що немає єдиної думки, щодо їх трактування. Одні дослідники пропонують дотримуватися таблички Баха (французької традиції), інші – італійської. Але сам Гендель використовував мелізми, насамперед, задля художнього ефекту і допускав різне їх виконання.

В творчості віденських класиків орнаментування відіграє важливу роль. Й.Гайдн поєднав різні традиції прикрас, виконання яких є варіативним. Трелі часто виконуються із закінченнями та починаються як з головної ноти при пральтрілері, так і з верхньої додаткової ноти. Запис форшлагів також неоднозначний, неперекреслені переднотки можуть позначати і довге, і коротке виконання.

Для В.Моцарта орнаментация залишалася важливим засобом розкриття змісту мелодії, а також «свіжими інтонаційними зворотами з безконечною кількістю змістових варіантів» [2, с. 239]. Найбільш вживаною прикрасою у Моцарта був форшлаг або переднотка, з найхарактернішою інтонацією – затриманням. Виконуються такі прикраси за рахунок основної ноти, а тривалість дорівнює половині основ-

ної ноти. Форшлаг, позначений перекресленою нотою виконувався як шістнадцята нота. Відходячи від суворих правил виконання трелі Бахом, Моцарт надавав їм нового звучання – моторного, блискучого, що починалося із головної ноти та часто закінчувалося нахшлагом. Дослідник творчості Моцарта П.Бадура-Скода пропонує розпізнавати виконання коротких, неакцентованих передноток як за час попередньої вартості (опередження), так і за рахунок основної ноти (віднімання). Вибираючи варіант виконання необхідно враховувати характер музики: віднімання – для повільних п'єс, опередження – для швидких, маршеподібних. Отже, у Моцарта орнаментування розшифровується дещо інакше, ніж у його попередників.

Л.Бетховен не залишив ніяких вказівок щодо виконання своїх мелізмів. Опереджуюче виконання стає нормою бетховенської орнаментатії, на яку впливає тип його ритміки – підкреслення метричної акцентності. В пізніх творах зустрічаються переважно короткі переднотки, а також незвичні прикраси (подвійна трель квінтами в одній руці, а в другій також трель).

Таким чином, орнаментатія в інструментальній музиці пройшла значний шлях розвитку та оновлення. Вона потребує від виконавців не лише міцних знань особливостей розшифрування у кожному конкретному випадку, але і виконавського досвіду та відчуття характеру музики.

Список використаних джерел

1. Боршуляк А.М. Проблема музичної символіки та риторики в сучасному педагогічному процесі / А.М.Боршуляк // Педагогічна освіта: теорія і практика : [зб. наук. пр. / гол. ред. Н.Й.Волошина]. – Кам'янець-Подільський : ПП «Медобори. – 2006», 2009. – Вип. 3. – С. 315-319.
2. Кашкадамова Н.Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : навч. посібник / Н.Б.Кашкадамова. – Тернопіль : АСТОН, 1998. – 300 с.

Summary. In the article the specific of decoding the ornamenting of musical material is examined in instrumental works of composers XVI- end of XVIII centuries.

Keywords: ornamentation, decoration, instrumental music.

Сенько М.В., студентка III курсу
Науковий керівник: Шульц Н.А., асистент

АКТУАЛЬНІСТЬ НАРОДНОЇ ІГРАШКИ У СЬОГОДЕННІ. ЛЯЛЬКА-МОТАНКА

Анотація. В даній статті є відображеною суть ляльки-мотанки як прадавнього сакрального символу.

Ключові слова: народна іграшка, лялька-мотанка, солярний знак, оберіг.

Лялька, як дитяча іграшка і оберіг родини й роду, як могутній магичний талісман та символ зв'язку між поколіннями, znana в багатьох традиційних культурах земної кулі. Народна іграшка, як річ певного функціонального призначення, на думку багатьох вчених, з'являється досить пізно. Однак це не означає, що в умовах первісного суспільства та життя «примітивних» племен діти були зовсім позбавлені гри, припускають, що діти трипільської цивілізації мали іграшковий посуд то обов'язково мали бути ляльки і дитячі ігри такі як «дочки-матері». Бо дитина сучасного світу чи минулого завжди повторює навколо себе дорослий світ [4, с. 43].

Лялька-мотанка є архетипом, адже із часу виникнення й до сьогодення зберегла багато значень. Робиться шляхом намотування ниток, влітаючи сухі трави, квіти, зерна.

Мета даної статті сформувані загальне уявлення про народну іграшку – ляльку-мотанку та актуальність її у сьогоденні.

Лялька-мотанка – це один із найдревніших символів, який єднає культури і традиції. Це ознака швидше не історичної спорідненості культурних традицій, які розвивалися у цих регіонах, а єдності духовного, сакрального простору для всіх людей, у яких попри всі війни і роздори, якими повна людська історія, завжди було прагнення до злагоди й гармонійного життя, яке уособлює зроблена з молитвою та любов'ю лялька-мотанка.

До сьогодні вважають що лялька зроблена з ниток льону або коноплі має сакральне значення, тобто магично-духовне. Так в своїй основі, за принципом побудови, вона має скручену сваргу, яка була основним мотивом трипільських глиняних виробів. Отже, сварга символізує рух і розвиток Всесвіту, являється прадавнім солярним знаком, символом сонця і життя. Народна іграшка, як і все традиційне народне мистецтво, позбавлена елементів зовнішнього етнографізму, як правило, міс-

тять обмаль зовнішніх атрибутів етнічної належності. Тому традиційна народна іграшка здебільшого позначена простотою форми, позбавлена яскравих кольорів, складної та вибагливої орнаменталії.

Українська лялька-мотанка розвиває духовний світ і пробуджує відчуття рідного коріння. Вона завжди була пов'язана з сімейними традиціями, працею і діяльністю дорослих, оточена дитячою турботою і увагою.

Здавна у кожній родині лялька-мотанка виконувала роль оберегу, була символом мудрості, берегинею роду, символом матері-прародительниці та зв'язку між поколіннями, одна із найдревніших іграшок і сакральних (священних) істот нашого народу, якій тисячі й тисячі років. Скільки існує людство, стільки років цій іграшці, яка повинна була дитину заспокоїти, нагодувати і зберегти. Бо мати, залишаючи дитя, замотувала фрукти чи хліб у шматочок тканини, прив'язувала паличку і давала, як іграшку, тому в основі ляльки – хрест. Людина вигадувала ляльку-мотанку, подібну собі, як забавку для дитини, як оберіг дому. Виготовляючи цей сакральний предмет, жінки вкладали у неї свою енергію, певні думки і побажання. Ляльку-мотанку передавала мати дочці, коли віддавала до іншого роду, а дочка, у свою чергу, своїй дитині. Це ніби ниточка, яка зв'язувала увесь рід [3, с. 30].

Культура іграшки – важливий елемент загальної культури нації. За старими повір'ями, то були символічні атрибути-обереги, які прийшли з часів язичництва і мали в собі магічну силу. З давніх-давен діти робили собі іграшки самі – народ виховував майбутніх майстрів. А зараз діти буквально засипані масою дорогих іграшок. Вони яскраві, ефектні, але швидко набридають і рідко стають улюбленими – дитячій фантазії до них нема що додати. Українська народна іграшка містить у собі момент істини, своєю мовою виголошує правду про народ, його земну сутність та історичне призначення. Вважається, що лялька-мотанка повинна бути безлика, а та, яка служить берегинею – з хрестом замість обличчя. Тож можна припустити, що лялька-мотанка не має очей, бо, згідно із давньою архаїчною традицією, у них може влетіти дух живої істоти. Міфологія, на відміну від історії, є універсальною формою моделювання світу. Трипільці започаткували для нащадків не тільки місця поселень, але й природні космогонічні моделі. У міфах багатьох народів першими людьми були ляльки, створені з глини або дерева, оживлені богами [1, с. 200].

Раніше в Україні ляльку-мотанку робили, щоб викликати або припинити дощ, змінити погоду, залагодити сварку в родині, забезпечити добру подружню пару дівчині чи хлопцеві. В древності лялька мала

досить віддалену схожість з живою людиною, на відміну від ляльки сучасної. Тому є причина не тільки майстерності лялькаря – до наших днів дійшли дуже вишукані ляльки, які свідчать про естетичний смак і художній талант майстра.

В Україні, ще на початку ХХ століття дівчата, готуючи скриню з весільним посагом, разом з рушниками та сорочками, клали туди своїх ляльок. Кожна дівчина робила мотану ляльку, яку забирала із собою в нову сім'ю. Причому в родині чоловіка дозволялось молодій дружині, допоки в молодят немає діток, гратись лялькою, і чим більше, вважалось, вона грається лялькою, то швидше стане матір'ю, і тим здоровіші будуть діти. А коли народжувалась дитина, то молода мати клала своїх ляльок до дитячої колиски, щоб оберігали дитя від хвороб та поганих очей, а коли дитина підросала, то ляльки віддавались їй для грання [2, с. 39].

Лялька – одна з найдавніших іграшок людства, її справедливо називають суперіграшкою, оскільки протягом тисячоліть вона не втрачає своєї актуальності. «Вбрана» лялька супроводжує людину протягом усього життя: у дитинстві – це одна з улюблених забавок, приємний подарунок, а з часом – цікавий сувенір, пов'язаний із театральною грою, вітринним мистецтвом, промисловим виробництвом, художньою творчістю.

Сакральна істота з хрестом замість обличчя, символізує гармонію вертикалі (духовності) і горизонталі (земного розвитку людини), тобто допомагає гармонізувати простір.

В минулому столітті український народ пережив непоправних людських втрат це війни, репресії, голодомори, депортації, штучне «перемішування» населення таким чином люди не мали змогу передати культурну спадщину своїм дітям і з часом мотанки себе віджили. Переглянувши деякі з історичних аспектів часу творення народної ляльки і її місце у сьогоденні, можна зробити висновок, що лялька-мотанка знову стає актуальною, зацікавлює собою і є улюбленою іграшкою нової аудиторії дітей та дорослих.

Список використаних джерел

1. Воропай О.К. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис / О.К.Воропай – Мюнхен, 1958. – Т.1. – С.202.
2. Найден А. Люди и куклы. Декоративное искусство СССР / А.Найден – М. : 1987. – №5. – С.37-39.
3. Найден О.С. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність / О.С.Найден – К. : Артк, 1999. – 36 с.

4. Тимошенко Л.П. Лялька-мотанка від Трипільської цивілізації / Л.П.Тимошенко – К.: Кондор, 2009. – 43 с.

Summary. This paper has reflected the essence of Reeled doll as ancient sacred symbol.

Keywords: folk toys, doll-reeled, solar sign charm.

УДК 373.5.016:784

Сокальська С.О., студентка III курсу
Науковий керівник: **Ситник Т.М.**, професор

МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ПІДЛІТКІВ ЗАСОБАМИ ХОРОВОГО СПІВУ

Анотація. У статті відзначається важлива роль хорового виконавства у музично-естетичному вихованні школярів та визначаються шляхи активізації підлітків, розкриття творчих сторін їх особистості – світоглядної, інтелектуальної, естетичної і емоційної.

Ключові слова: виконавство, співтворчість, репертуар, художність, артистичність.

Хорове виконавство займає чільне місце у системі музично-естетичного виховання. Поряд з іншими не менш важливими формами музично-просвітницької роботи хорове виконавство є важливим шляхом розкриття творчих сторін особистості, зокрема, підлітків. «Музика бере початок із співу, – наголошує Ернест Ансерме, – тому, саме з цього виду музичної діяльності доцільно започаткувати музичну освіту в школі» [1, 102]. На пріоритетності вокально-хорової діяльності в процесі розвитку музичної культури людини наголошували Б.Асаф'єв, Д.Аспелунд, Д.Кабалевський, Е.Печерська Г.Струве, Б.Яворський та інші відомі дослідники. Подібних поглядів стосовно музичного виховання підлітків дотримуються і сучасні науковці, музиканти і педагоги.

Підлітковий вік є найсприятливішим для виховання й розвитку духовної культури. В.О.Сухомлинський говорив, що в духовному світі підлітка проходять бурхливі, протирічиві явища, які необхідно направляти у правильне русло здорового морального розвитку. Підліткам притаманно проявляти себе в активній діяльності, зокрема, в потребі брати участь в різних музичних колективах – оркестрах, ансамблях, хорах. Але сучасна звукова техніка з постійно лунаючою музикою, часом досить сумнів-

ної якості, дуже часто пригнічує ці намагання, визиває у підлітків апатію, лінощі анемічність, виховує псевдозадоволення. Музику серйозного жанру такі підлітки вважають справою музикантів-професіоналів. З цього можна зробити висновок, що здійснення сприятливого впливу музики на розвиток підлітків потребує спеціальної уваги.

Отже, тема публікації полягає у розкритті важливої ролі хорового виконавства у музично-естетичному вихованні підлітків.

Хорове виконавство – важливий шлях активізації підлітків, розкриття творчих сторін їх особистості, світоглядної, інтелектуальної, естетичної і емоційної. Колективне творче виконавство веде до збільшення стійкості музичних інтересів. Задоволення, яке дає підлітку свідоме виконавство, відрізняється від задоволення, яке він отримує при простому домашньому музикуванні. Виконуючи твір в колективі, учасники хору з керівником ніби колективно «створять», знаходять ключ до «відкриття» його художньої цінності, твір починає виблискувати, заглиблюється зміст і його естетична цінність. Видатний хоровий діяч П.Г.Чесноков зауважував, що, вивчаючи з хором твір, керівнику необхідно звертати увагу співаків на кращі його деталі як по замислу так і по музиці – цим можливо виховувати у хористів естетичні почуття. Якщо диригент не зуміє пробудити у співаків почуття захоплення художніми принадами виконуємого твору, то робота не досягне бажаної мети. Любов виконавців до твору, намагання скоріше почути його у живому виконанні сприяє становленню напруженого темпу у роботі, який, в свою чергу, визначає цілеспрямованість у роботі, підвищує інтерес колективу, захоплює виконавців.

Для того, щоб учасник колективу, виконуючи твір мистецтва, дійсно переживав авторський задум, необхідно відтворити картину художнього образу, аналізувати його становлення, знаходити пояснення кожному виражальному прояву. Тільки тоді проникнення у задум твору буде повним і виконавець може стати ніби співавтором, а не механічним виконавцем написаного. Напруження м'язів, зайві рухи корпусом, неприродна «артистичність» знімаються, коли учасники хору оволодівають не тільки даром проникнення в художню суть твору, але й умінням висловити своє бачення, своє відношення до нього. Це і проявляється у виконавстві. Логіка мислення приводить до правди почуття. Але співтворчість містить в собі не тільки уміння проникати у задум автора, але й велику ерудицію, тобто широкий кругозір і об'єм музичних знань. Співпереживання – це здатність по-своєму відчувати думки і настрої композитора. Виконавці ніби відповідають за «життя» твору, за довголіття, визнання і розуміння слухачами його художньої цінності.

Однак не кожний твір може викликати позитивне почуття співпереживання, збудити думки, почуття і емоції підлітка. Емоційний відгук на твір мистецтва залежить від художньої цінності твору, а також від рівня підготовленості до його виконання і сприйняття.

Дуже важливо, щоб у виконанні зовнішнє не домінувало над внутрішнім. На жаль, цей недолік притаманний багатьом дитячим колективам. Так, спостерігаючи за шкільними хорами під час їх виступу на сцені, помічаєш, що більшість з них використовує як виражальний засіб «мотання головою», що, звичайно, не тільки відволікає хористів від зосередженого виконання, але й розсіює увагу слухачів, заважає сприйняттю, знижує художнє враження.

Безпосередність, наївність, здатність дітей дивуватися є важливим фактором виразного виконавства, постійного відкриття нового в мистецтві для себе і для других. Ця здатність психіки розвиває уяву. Уява допомагає не тільки зрозуміти головну думку твору, але й висловити її у своєму виконанні. Уміння «доуявити» художній образ допомагає розвитку у підлітків творчого переосмислення твору. Творче переосмислення музики також сприяє розвитку уяви. Розвинене почуття уяви сприяє формуванню потреби музикування, реалізації цієї потреби в колективному або індивідуальному виконавстві.

Хорове виконавство є дуже дійовим засобом для розвитку уяви, подолання ніяковості, скутості. Якщо новачки спочатку бувають недовірливими, сміються над дітьми, задіяними у творчому процесі виконавства, то згодом, слідом за своїми товаришами, вони і самі захоплюються, непомітно залучаються до творчості. Професійні вимоги до роботи подобаються дітям. Вони відчувають до себе повагу учителя, його віру в їх можливість і це допомагає їм долати труднощі. Хорове виконавство, яке виховує в дітях співтворчість, співпереживання, уяву, творче мислення розвивається під впливом трьох факторів: це – репертуар, його художня цінність, змістовність; диригент – хормейстер – головний наставник, який формує духовний світ підлітка; колектив як формуюче середовище в процесі виконавства.

При доборі репертуару для різних груп хору завжди повинен враховуватись принцип єдності виховання і навчання, необхідно дотримуватись основних педагогічних принципів навчання: систематичність, послідовність від простого до складного. Репертуар хору повинен бути різноманітним за характером, охоплювати твори найрізноманітніших стилів, епох і жанрів, він повинен задовольняти духовні потреби і інтереси дітей, торкатися їх почуттів і переживань, а не обмежуватись, як це часто буває, піснями про пташок і ховрашків.

Репертуар хору можуть складати твори, розраховані на високу професійну майстерність, яка, на перший погляд, перевищує рівень музичної підготовки колективу. Однак, теоретичні знання і практичні уміння, які отримують діти у хорі, сила колективної праці, майстерність диригента, висока художність твору, яка породжує активний інтерес, допоможуть подолати труднощі хорової партитури. Чисто професійні вимоги без скидок на «дитячість» підвищують відповідальне відношення хористів до процесу роботи.

Дуже важливим є момент залучення підлітків до виконання народної музики. Злиття з природою фольклору в гарній обробці веде до пізнання особливостей музичної культури і традицій народу. У формуванні художніх смаків підлітків багато важить також спілкування зі старовинною музикою.

Багатство скарбниці хорової літератури минулого і теперішнього дає можливість учителю підбирати репертуар, який відповідає його художньому кредо та творчим завданням, які він ставить перед колективом. Тому дуже багато важить особистість самого учителя, його духовна культура, ерудиція. Учитель повинен володіти гострим музичним відчуттям, знанням наукових досягнень в галузі музичної педагогіки. Відставання від сучасності, розучування тільки старого, мало цікавого для підлітка репертуару зменшує інтерес до музики. Ця обставина часто буває причиною того, що діти перестають відвідувати хор.

Мистецтво енергійно розвиває підлітка, розвиває його уяву і творчі здібності, і навіть тоді, коли він не знаходить в собі сили перейти від «співтворчості» в уяві до реального створення художніх цінностей, його загальний творчий потенціал стає значно вищим ніж у людини, яка естетично не торкається мистецтва.

Хорове виконавство створює широкі творчі можливості для задоволення музично – естетичних і етичних потреб кожного хориста, що і є важливою передосновою духовного збагачення підлітка-школяра.

Список використаних джерел

1. Ансерме Е. Беседи о музыке. / Е.Ансерме / – Л. : Музыка, 1976. – 104 с.
2. Антоненц Н.П. Спілкування на уроці музики. / Н.П.Антоненц / – Дрогобич : Коло, 2002. – 111 с.
3. Асафьев Б.В. О хоровом искусстве. / Б.В.Асафьев / – Л. : Музыка, 1980. – 188 с.
4. Горбенко С.С. Дитяче хорове виховання в Україні. / С.С.Горбенко. / – К. : Міністерство освіти України, 1999. – 250 с.

5. Єрмоленко А.М. Комунікативна практична філософія: Підручник. / А.М.Єрмоленко / – К. : Лібра, 1999. – 487 с.

Summary. *The article points out the important role of choir performance in music and esthetic education of school students and determines ways of stimulating teenagers to uncover creative sides of their personality – world-view, intellectual, esthetic and emotional.*

Keywords: *performance, co-creativity, repertoire, artistic value, artistic skills*

УДК 75.041.5

Сукманюк О.А., студентка VI курсу
Науковий керівник: Урсу Н.О.,
доктор мистецтвознавства, професор

ПОДІЛЬСЬКЕ ПОРТРЕТНЕ МИСТЕЦТВО В ПЕРСОНАЛІЯХ

Анотація. *Стаття присвячена розгляду творчості подільських митців.*

Ключові слова: *мистецтво, живопис, художник, портрет, виставка, картини, Поділля.*

Духовна аура Старого Кам'янця, художнього осередку Поділля, випромінює ту високу енергію, яка надихає і надихатиме митців міста на творчість. Серед них чи не найперше місце належить художникам-живописцям. На Поділлі, зокрема у Кам'янці-Подільському, живе і творить ціла плеяда професійних художників. Це Б.Негода, В.Лашко, А.Штогрин, А.Данилюк, В.Павлович, І.Машталер, В.Кліщ, О.Брензей, А.Кліщ, Л.Заярна, С.Гайх, М.Парубочій, К.Дехтяр, А.Лучко, В.Яворський, А.Галицький, Ю.Юрчик, А.Сорокати, І.Кляпетура, Т.Щербина, В.Закриничний, А.Анісімова (Штогрин) та ін. [5, с. 3].

Олександр Львович Грен жив замкнуто, не маючи поряд ні близьких родичів, ні друзів. Мало хто його розумів. І лише полотно та пензель були часткою його душі. Початок його творчості – картини, близькі до реалістичного напрямку, а згодом великий багаж знань з етнографії, культури та історії Поділля, а також сучасних напрямків європейського авангардного мистецтва виливається на полотно: і народжуються картини, де основна думка – любов до Подільської землі; але вона особлива, індивідуальна, бо віддзеркалює шалене захоплення

автора кубізмом і футуризмом. Назавжди залишився таємницею в його творчості образ незвичайної подолянки. Знаємо, що в селі Крушанівці Кам'янець-Подільського району в святкові дні жінки носили на голові до восьми хусток, демонструючи свій достаток, ці знання народних звичаїв і породили в митця думку про створення образу жінки-подолянки. Таємниця є в тому, що ззовні подолянки подібні до східних жінок: розкосі темні великі очі, брови врозліт, видовжений ніс. Неповторність картин О.Грена «Летить, голуби», «Подолянка», «Старе місто на Поділлі», «Подільське село» ще й в тому, що вони наче виклеєні з шматочків різнокольорового паперу, наче це велика аплікація. Твори О.Грена нагадують подільський килим. Зображення площинне, часто зубчасте [2, с. 3].

1904 року до Кам'янця-Подільського прибула перша Києво-Подільська народна виставка картин, її організатор і керівник – художник В.К.Розвадовський. Митець залишився в місті і працював тут до кінця 1908 року. І все те найкраще, що створив художник, пов'язане якраз з Поділлям і Кам'янцем-Подільським. Тут з-під його пензля вийшло більше 25 картин і етюдів. Серед них такі професійні полотна, як «Катерина», «Подруги», «Старуха з Поділля» та інші. Картини художника зберігаються в музеях Києва, Львова, Канева, Ташкента та у родичів Розвадовського в Москві і Запоріжжі [6, с. 3]. Всього, упродовж 1904-1908 років, В.Розвадовським було організовано вісім пересувних народних виставок художніх полотен [28, с. 106]. У 1905 р. Розвадовський організував у Кам'янці-Подільському художню школу-інтернат для селянських дітей. Це була перша і єдина подібна селянська художня школа на Україні і у цілій царській Росії. У ній він запровадив демократичні взаємовідносини між педагогами і вихованцями та прогресивні форми навчання.

Прогресивна і демократична діяльність В.К.Розвадовського на народних виставках і особливо в художній школі закінчилася для нього трагічно. Художню школу вважали розсадником революційних ідей. Розвадовського почали переслідувати. 15 грудня 1908 р. попечительська рада художньої школи, яка складалася з губернського і повітового дворянства, звільнила Розвадовського від завідування школою і викладання у ній [4, с. 3]. Всього художник написав понад 200 картин, етюдів, малюнків [4, с. 5].

За свої 73 роки життя і 42 роки творчої діяльності Сергій Васильович Кукуруза створив більше 2,5 тисячі робіт, Станкова і книжкова графіка, агітаційний плакат, оформлення журналів і газет – до всього з успіхом доклав художник свого уміння, свого таланту. Широчінь тво-

рчості Сергія Кукурузи, видна і в тому, з якою впевненістю він працював в найрізноманітніших графічних техніках: офорті і літографії, ліногравюрі і ксилографії. І в кожній з них зумів знайти її виражальні можливості для втілення свого задуму [1, с. 134-135].

Він створив серію портретів героїв громадянської війни і цикл сюжетних композицій на цю ж тему. На той час припадають його перші гравюри по дереву, кольорові – на лінолеумі. До 100-річного ювілею О.С.Пушкіна художник-студент виконав портрет поета, схвально оцінений мистецтвознавцем П.Еттінгером. У статті, що вийшла в одному з номерів французького журналу «Кур'єр графік» за 1937 р., цей портрет був відтворений поряд з роботами В.А.Фаварського, О.І.Кравченка, що засвідчувало великий творчий успіх молодого художника. У 1940 р. в Москві вийшла у світ повість М.Гоголя «Тарас Бульба», ілюстрована малюнками С.В.Кукурузи. Цією роботою художник захистив диплом, отримавши фах художника-графіка. Він був сповнений творчого натхнення,

мріяв про майбутнє, бачив у своїй уяві цілу низку книг, ілюстрованих ним плакатів, картин [3, с. 5].

На новому місці, після заслання до Казахстану, С.В.Кукуруза знову повернувся до мистецтва гравюри, але став працювати переважно на лінолеумі, надавши перевагу чорно-білій графіці. В ній він виконав свої кращі твори, не забуваючи кольорову ліногравюру й офорт. У казахстанському краї Сергій Васильович знайшов для себе багато цікавого в його природі, побуті. З-під його різця вийшло багато нових творів і цілих циклів. Тематика різноманітна. Краєвиди казахських степів, портрети людей праці, простори рідної України, Поділля [3, с. 4]. У 1972 році Кукуруза назавжди поселився в Кам'янці-Подільському, викладав у дитячій художній школі, з головою поринув у творчість. Так, мабуть, не працював у молоді роки. Завжди у дорозі, завжди у пошуках образу [1, с. 107].

Дмитро Іванович Брик у 1952 році домігся відкриття дитячої художньої студії при Палаці піонерів та школярів. У 1969 році було відкрито дитячу художню школу, з якою пов'язане усе подальше життя Д.І.Брика. Значною мірою Дмитро Іванович відомий як аквареліст, починаючи свою творчу діяльність як представник класичної школи, він протягом років створив власний світ та світ акварелі. Залишив гарну пам'ять Д.І.Брик в ілюстраціях книг, створив неповторну галерею видатних діячів науки і культури: художників В.Савіна і В.Розвадовського, композитора М.Леонтовича, байкаря М.Годованця та ін. [4, с. 5].

У творах художника Бориса Михайловича Негоди відчувається сучасний подих мистецтва, щедрість таланту і своєрідність світобачення митця. Борис Негода – багатогранний майстер, котрому в однаковій мірі підвладні камінь, метал, дерево, гіпс, таїна графіки і живопису. Він навчався у всесвітньо відомих майстрів В.Касіяна, В.Чабаненка, О.Кривоноса, Т.Яблонської. В техніці олійної пастелі Борис Негода домігся виняткової вправності. Всі роботи, незважаючи на сюжетне різноманіття, сприймаються цілісно і ніби доповнюють одна одну.

Упродовж десятиліть художник зібрав і проілюстрував великий цикл лірницьких пісень Поділля, котрі звучали в епоху Максима Кривоноса, Івана Богуна, під час турецької сваволі і в більш пізніші часи. На основі місцевого фольклору, літературних мотивів Б.Негода створив серію гравюр, літографічних аркушів та ліногравюр. Зокрема досить майстерно виконав ілюстрації до творів «Украдене щастя» І.Франка, «Запечатаний двірник» Ю.Федьковича, «Кафедра» В.Врублевської, «У неділю рано зілля копала», «Земля» О.Кобилянської, «Кров людська не водиця» М.Стельмаха [6, с. 17]. Портрети митця вирізняються виключним психологізмом, зануренням у внутрішній світ моделі, акцентуванням уваги, насамперед, на обличчі, руках та характерних особливостях людини, що зображується.

Отже, серед митців Кам'янець-Подільського чи не найперше місце належить художникам-портретистам, живописцям, що малюють образи людей. Чому люблять портретний живопис? Насамперед тому, що в його розпорядженні є колір, який дуже сильно діє на нас, в природі і в мистецтві. Окрім того, живопис портрету воістину все-сильний: йому підвладні лірика і епос, трагедія і фарс. Живопис і чарує, і мислить, і узагальнює, і стверджує. Чарівність і переконливість портретного живопису – результат величезної роботи, як психологічної так і фізичної.

Список використаних джерел

1. Білецький П.О. Українське мистецтво другої половини XVII-XVIII століть / П.О.Білецький. – К. : Мистецтво, 1981. – 159 с.
2. Витришук Г. Справжній художник – фанат у мистецтві / Г.Витришук // Ділове місто, 2008. – №43. – С. 15.
3. Гавришук А. Талант світлий і щедрий (до 90-річчя з дня народження С.В.Кукурузи / А.Гавришук // Край Кам'янецький, 1996. – 30 січня. – С. 5.
4. Дубін О. Слово про майстра (до 80-річчя Д.І.Брика) / О.Дубін // К.-П. вісник, 2001. – 16 лютого. – С. 5.

5. Духовні витоки Поділля: Творчі історії краю. Частина 1 / За редакцією П.Я.Слободянюка, О.К.Федорука, Ю.І.Блажевича. – Хм. : Поділля, 1994. – 430 с.
6. Негода Б.М. Живопис: Навч. посібн. / Б.М.Негода. – Кам'янець-Подільський : 2005. – 167 с.

Summary. The article reviews the creative work of portrait-painters of Podillia.

Keywords: art, painting, artist, portrait, exhibition, picture, Podillya.

УДК 7.011.2

Сухориба Н.М., студентка VI курсу
Науковий керівник: Березіна І.В.,
кандидат архітектури, доцент

ЖІНКА-ХУДОЖНИЦЯ ЯК СОЦІАЛЬНЕ ЯВИЩЕ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Анотація. У статті розглядається роль жінки в сучасному соціумі, реалізація її в усіх суспільних ролях та професіях, у тому числі професії художника.

Ключові слова: жінка-художниця, фемінізм, мистецтво, сучасне мистецтво.

Протягом останніх 100 років спостерігається злет творчої активності жінок-художниць, що вказує на їхній талант, а також доводить, що особливості жіночої статі не впливають на можливості їхньої повноцінної реалізації у професійному, громадському та особистому житті. На початку ХХ ст. жінки отримали сприятливі умови для художньої творчості в Парижі, де демократична мистецька атмосфера сприяла формуванню їхнього художнього смаку та становленню творчих контактів. Мистецтво таких талановитих жінок-художниць з України, як Марія Башкирцева, Соня Терк-Делоне, Софія Левицька, Софія Зарицька, Олександра Екстер тощо не тільки повністю спростувало міф про творчу неспроможність жінок, а й продемонструвало ствердження нової естетики українського мистецтва, опертого на багаті народні традиції і водночас зорієнтованого на засвоєння модерних здобутків тогочасної культури. Доречними видаються слова Олексі Новаківського – творця багатьох полотен суспільно-патріотичного і філософського звучання: «Для мене особисто

жінка – це спомин про те найкраще в житті, що я зазнав, спомин про мою матір і дружину. Моя мати, з якою в мене був завжди тісний нерозривний зв'язок, передала мені замилювання до краси. А моя покійна дружина – це була втілена гармонія красок, поглядів, рухів. Моя думка про жінку-малярку? Я ставлюся дуже серйозно до її роботи. Жінки мають уже свою традицію в малярстві. Правда, пробоевими вони не були. Але це лише є впливом їх пасивної ролі; століття поклали на них свій відпечаток. З часом, коли зміниться психологія жінки, зміниться й це. Найкращим доказом є ділянка, яка була полишена жінкам – це народне мистецтво. Тут жінки були творцями. Мало того – вони зберегли продовж віків українську мистецьку традицію й культуру» [3, с. 97-98].

У Радянському Союзі початок ХХ століття ознаменувався появою цілої плеяди чудових художниць: Наталії Гончарової, Олександрі Екстер, Надії Удальцової, Любові Попової, Варвари Степанової, Ольги Розанової, Віри Хлебнікової. Дослідниця жіночого образотворчого мистецтва Наталія Шарандак пише: «До початку ХХ століття формується «тип» професійної російської художниці. Характерними рисами цього типу є відчуття самоцінності своєї особистості, найвища ступінь самоусвідомлення і поряд з цим ототожнення себе з рольовою моделлю художника-чоловіка, що тягне за собою дистанціювання себе від традиційного образу художниці» [3, с. 78]. Незважаючи на загальну промислову відсталість Радянського Союзу, творчі жінки початку століття мали переваги перед художницями Заходу. Вони могли вступати до вищих навчальних закладів, брати участь у мистецькому житті нарівні з чоловіками: виставляти свої роботи, входити до складу творчих об'єднань і журі. Ні про що подібне західна художниця того часу не могла навіть помислити. На жаль, сприятливий для мистецтва період закінчився в Росії наприкінці 20-х, початку 30-х років з розгортанням процесу колективізації.

Велике значення в популяризації художниць мали дослідження феміністок. Останні надзвичайно багато зробили для відновлення історичної справедливості. Завдяки їх зусиллям роботи художниць, які займали в 40-60-ті рр. маргінальне становище, тепер знаходяться в центрі критичного артдискурса. Це сталося, наприклад, з творами Мерет Опенгейм, різнобічної художниці, близької французькому сюрреалізму, з американською художницею-живописцем Джорджією О'Кіф, з нині культурною фігурою мексиканкого мистецтва Фрідою Калло і багатьма іншими художницями, без яких неможливо уявити сучасне мистецтво ХХ століття. Між тим ще в 50-60-ті рр. імена жінок в історії мистецтва практично не фігурували. У 1962 р. з'явилася «Історія мис-

тецтв» американського критика Г.Дженсона, в якій не було згадано жодної художниці. Ситуація різко змінилася в 70-ті рр. у зв'язку з появою на Заході течії радикального фемінізму, що виник на Заході в 70-ті рр., проголошував ідеї про єдність жіночого досвіду, обумовленого особливою анатомічною будовою жінки. Найбільш яскравими представниками такого погляду стали американські художниці: Джуді Чикаго і Меріам Шапіро [2, с. 59].

Одним з важливих явищ, що виникли завдяки феміністському мистецтву, став рух за нову орнаментальність і декоративність. Декоративне мистецтво традиційно відносили до жіночого мистецтва, передбачалося, що воно носить чисто побутовий характер. Завдяки їм в Америці та Європі орнаментальне і декоративне мистецтво виявилось в центрі мистецтвознавчих дискусій та виставкової діяльності престижних галерей і музеїв [1, с. 60].

Найбільш яскраво постмодерністський підхід до історії культури проявився в роботах таких сучасних західних художниць, як Сінді Шерман, Барбара Крюгер, Дженні Хольцер, Аннет Льюм'є і деяких інших [2, с. 56].

У Радянському Союзі ні про що подібне не можна було й помислити. Про фемінізм тоді взагалі знали одиниці, а в Союзі художників СРСР поряд з чоловіками чимала кількість жінок-художниць було зайнято виконанням соціального замовлення. Сучасне мистецтво в той час розвивалося тільки в підпіллі, де жінкам-художницям відводилася в основному підсобна роль: їх завдання полягало в тому, щоб допомагати чоловікам у здійсненні їхніх творчих задумів. Проте і в цих умовах з'явилося кілька жіночих імен, серед яких можна назвати Ірину Нахов, Олену Елагину, Наталію Абалакову, Віру Хлебникову і деяких інших [6, с. 211].

Сучасний культурний простір демонструє мистецький доробок жінок-художниць як знакову складову, здатну пролити світло на стилістику та типологію європейського, зокрема українського живопису. Зазначена проблема малодосліджена та потребує подальших комплексних досліджень.

Список використаних джерел

1. Архипенко Олександр. «Всі ідеї є у Всесвіті» / Олександр Архипенко. Музейний провулок. – 2004. – №1. – 58 – 61 с.
2. Асеева Н.Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры. Конец XIX- начало XX века / Н.Ю.Асеева. – К. : Наукова думка, 1989. – 198 с.

3. Горбачов Дмитро. На карті українського авангарду / Дмитро Горбачов. Українське мистецтво та архітектура кінця XIX- початку XX ст. – К., 2000. – 105 с.
4. Кульчицький Юрій. Софія Левицька / Софія Левицька (1874-1937). Sophie Lewitska. Мистецьке оформлення: Юрій Кульчицький. – Париж, 1989. – 73 с.
5. Левицька Софія. Енциклопедія українознавства / Головний редактор проф. д-р Володимир Кубійович. Наукове товариство ім. Т.Шевченка у Львові. Перевидання в Україні. – Том 4. – Львів, 1994. – 1599 с.
6. Пеленська Оксана. Український портрет на тлі Праги. Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехословаччині / Оксана Пеленська. – Нью-Йорк-Прага, 2005. – 221 с.

***Summary.** The article studies the role of a woman in a modern society, her realization in all social roles and professions, including the profession of an artist.*

***Keywords:** female-artist, feminism, art, contemporary art.*

УДК 7.046(75.041)

Сушарник А.О., студентка VI курсу
Науковий керівник: Березіна І.В.,
 кандидат архітектури, доцент

ОБРАЗ ІВАНА МАЗЕПИ В УКРАЇНСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ XVII- ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

***Анотація.** У статті проаналізовано образ гетьмана Івана Мазепи в образотворчому мистецтві України XVII-XX століть.*

***Ключові слова:** образ, автентичність, реконструкція образу, портрет.*

Іван Степанович Мазепа – український військовий, політичний і державний діяч, гетьман Війська Запорозького; один із найвидатніших українських гетьманів, який найдовше (понад 20 років) перебував при владі (роки правління 1687-1709).

Мазепа належить до тих постатей в українській історії, котрі своєю діяльністю і вчинками найвиразніше виявляли найвищу мету українського народу – прагнення до волі й державності. Ще за життя

він викликав підвищену увагу до себе з боку політиків, митців, увагу, що не зникала й по його смерті [2, с. 28].

Проблемі використання образу Мазепи в творах образотворчого мистецтва було присвячено достатню кількість наукових праць, що вийшли як в Україні, так і за кордоном. Пошуки українськими істориками та мистецтвознавцями автентичних зображень Івана Мазепи тривають понад два століття. Проведена такими відомими дослідниками, як О.Лазаревський, М.Грушевський, Ф.Уманець, Б.Барвинський, І.Борщак, Б.Крупницький, В.Січинський, Т.Мацьків М.Драгоманов, М.Дашкевича, А.Лобода, Ю.Шерех, В.Шевчук, Я.Ординський, Р.Млиновецький, Т.Мацьків, В.Сокол та іншими дослідниками [3, с. 112].

Значна пошукова робота дозволила сформувати перелік вірогідних портретів І.Мазепи, створених протягом кінця XVII- першої половини XVIII ст.

Виявлений матеріал лише частково дозволив згаданим дослідникам наблизитися до вирішення проблеми наявності автентичних портретів гетьмана Мазепи і майже зовсім не давав можливості відтворити реальні риси його обличчя. Практично кожен дослідник, хто брався дослідити проблему іконографії Мазепи, пропонував власний зображувальний ряд, на підставі якого намагався вибудувати якусь більш-менш вірогідну гіпотезу. У результаті наукового пошуку та дискусій навколо портретів Мазепи частину зображень було відкинуто [2, с. 32].

Наприкінці XVII- на початку XVIII ст.ст. особа Івана Мазепи належала до центральних тем творів мистецтва. Здебільшого того часу ні його зображення є ілюстраціями до віршованих панегіриків на честь гетьмана, наприклад, гравюри у виконанні І.Щирського.

Художники та гравери намагалися відобразити в своїх творах кращі вчинки гетьмана та проілюструвати чесноти найвищого достойника України-Гетьманщини всіма доступними їм зображувальними засобами. Саме тому на сучасних І.Мазепі гравюрах перед нами постає схематичне зображення постаті гетьмана в образі героя в античних латах, до основних чеснот якого належали відвага, честь, доброта, справедливість. Порівнюючи описи зовнішності І.Мазепи, залишені його сучасниками, із зображеннями на гравюрах, можна переконатися у тому, що в загальних рисах вони співпадають [1].

Протягом XIX ст. інтерес до образу Мазепи не зменшився, а навпаки, надзвичайно зріс, набув поширення як в країнах Європи, так і в Америці. На популярність цього образу протягом зазначеного

періоду впливало одразу кілька чинників. Після знищення гетьманських портретів та спотворення присвячених йому творів, що було здійснено за наказом Петра I, в Україні автентичні зображення Мазепи майже зникли.

Протягом першої чверті ХХ ст. в умовах відродження українського національно-державного життя образом Мазепи зацікавилися митці, серед яких були Й.Курилас, Г.Нарбут, В.Меллер та деякі інші митці. Поразка національно-визвольних змагань 1917-1923 рр., утвердження в Україні тоталітарного більшовицького режиму і пов'язана з цим вимушена еміграція представників української інтелігенції за кордон призвели до того, що подальші спроби відродити як науковий, так мистецький інтерес до Мазепи відбувалися вже за межами України. Перебуваючи далеко від своєї батьківщини, представники української діаспори, продовжували осмислювати роль Івана Мазепи в українській історії і намагалися створити його реалістичний образ в нечисленних творах живопису і декоративного мистецтва [4, с. 20].

Найдавнішим портретом І.С.Мазепи вважається настінне зображення, виконане олією в Успенському соборі Києво-Печерської лаври, так званий лаврський портрет. Відомим є портрет І.Мазепи, написаний Самійлом Величком. Він зобразив Мазепу в українському одязі – у жупані і кунтуші, у високій шапці з пером, з булавою в руці, праворуч – фамільний герб. Величко залишив нам глибоко проникливий образ людини з багатим внутрішнім світом, у житті якої було чимало важких хвилин. Цей портрет -повна протилежність лаврському портрету. Слід пам'ятати, що обличчя гетьмана змінювалося з літами, а тому в різні періоди життя він по різному виглядав [4, с. 38].

Виявлений матеріал лише частково дозволив згаданим дослідникам наблизитися до вирішення проблеми. Практично кожен дослідник, хто брався дослідити проблему іконографії Мазепи, пропонував власний зображувальний ряд, на підставі якого намагався вибудувати якусь більш-менш вірогідну гіпотезу.

До останнього часу найбільш достовірними портретами І.Мазепи, написаними олією на полотні, вважалися портрет з картинної галереї в замку Грипсгольм (Швеція) та портрет з Державного історичного музею (Росія). Як продемонстрували дослідження останнього часу, обидва портрети зображують не Івана Мазепу, а Казимира Павла Яна Сапегу – великого гетьмана литовського.

Проблема полягала у тому, що багато хто з українських дослідників ХІХ-ХХ ст.ст., які цікавилися цими портретами, задовольнялися

записами в інвентарях (або книгах надходжень) про те, що ці зображення нібито відображають українського гетьмана І.Мазепу. Майже жоден з них не звернув увагу на кілька важливих деталей. По-перше, обидва портрети зображували особу, яка мала великі вуха, в той час як жоден з відомих описів зовнішності гетьмана не вказував на наявність такої особливості зовнішності І.Мазепи. По-друге, очевидним було неспівпадіння часу написання портретів, віку портретованої особи та реального віку гетьмана на той час [3, с. 167].

Реконструкція образу І.Мазепи стала результатом поєднання тривалих досліджень іконографії гетьмана, до яких долучилися історики та мистецтвознавці минулого та сучасності [3, с. 170].

Таким чином, аналіз зображень гетьмана Івана Мазепи, створених українськими митцями, дає змогу твердити, що розуміння цього образу було для них єдиним. Усі художники прагнули створити якомога реалістичніший портрет живої людини, з її емоціями, почуттями та ідеями, без будь-яких міфологічних або романтичних на шарувань. Усі автори усвідомлювали важливість власного творчого пошуку, бо за відсутності автентичних портретних зображень гетьмана, їх власні твори мали виконати функцію іконографічного джерела для наступних поколінь. Особливості передачі задуму художників глядачеві полягали лише у тому, наскільки ґрунтовно з наукового погляду вони підійшли до своєї праці, і наскільки глибоко їм вдалося проникнути у психологічний світ такої яскравої та неординарної людини, якою був гетьман Іван Мазепа.

Список використаних джерел

1. Барвинський Б. Портрет гетьмана Мазепи в замку в Підгірцях // Розвідки, замітки і матеріали до історії України-Русі / Б.Барвинський – К. : Жовква, 1908. – 94 с.
2. Кравцевич Д. Шукання портрету гетьмана Пилипа Орлика / Д.Кравцевич – К. : Накладом автора, 1998. – С. 28-32.
3. Лазаревський О. Заметки о портретах Мазепы (к рисунку) / О.Лазаревський – Киевская старина. – 1899. – С. 112-170.
4. Мацьків Т. Гравюра Мазепи з 1706 р. / Т.Мацьків – К. : Український історик. – 1966. – Ч.1-2. – С. 20-38.

Summary. The article deals with the image of hetman Ivan Mazepa in visual arts from XVII to XX century.

Keywords: image, authenticity, image reconstruction, portrait.

Тимчук М.М., студентка VI курсу
Науковий керівник: Урсу Н.О.,
доктор мистецтвознавства, професор

РОЛЬ ОРНАМЕНТАЛЬНИХ МОТИВІВ У НАЦІОНАЛЬНОМУ ВИХОВАННІ ПІДРОСТАЮЧОГО ПОКОЛІННЯ

***Анотація.** Стаття присвячена розгляду орнаментальних мотивів у національному вихованні учнів на уроках образотворчого мистецтва.*

***Ключові слова:** орнаментальний мотив, національність, покоління, виховання.*

Постановка проблеми. Виховна роль мистецтва позначається на внутрішньому світі дитини з найменших років життя, тому на вчителя образотворчого мистецтва покладена величезна відповідальність за творче виховання дитини. Орнаментальні мотиви рідного краю якнайглибше розкривають вікові надбання наших пращурів та надихають нас на творчу діяльність. Подільська земля відома своїм розмаїттям орнаментальних мотивів у декоративно-прикладному мистецтві: вишивка, ткацтво, килимарство, писанкарство, декоративний настінний розпис та багато інших. Але на сьогоднішній день, у національному вихованні дуже мало уваги приділяється цій багатій спадщині Подільського краю, тому, впроваджується методика викладання образотворчого мистецтва з використанням мотивів орнаменту рідного краю.

Мета статті – визначити необхідність вивчення орнаментів на уроках образотворчого мистецтва і розглянути їх роль у національному вихованні підростаючого покоління.

Виклад основного матеріалу. Українське народне та образотворче мистецтво – одна з органічних складових національної культури, в якій стійко зберігається етнічна специфіка. У різноманітних формах народного образотворчого мистецтва – вишивках, прикрасах, витинанках, килимах, настінних розписах, різьбі і розписі по дереву, писанках, узорах ткацтва, гончарстві – втілено світоглядні ідеї та естетичні смаки народу, його повсякденний потяг до прекрасного. Його суттєві риси – декоративність, конструктивність, орнаментальність – дають підставу розглядати витвори мистецтва як результат естетичної діяльності народу.

Високого художнього рівня досягла кераміка трипільської культури, що відзначалася специфічними конічними та кулеподібними фор-

мами і багатим поліхромним оздобленням. Вражають симетрія та функціональна продуманість форм, відчуття пропорцій посудин, досконала якість глиняної маси.

Упродовж багатовікової історії прикладного мистецтва прямий, безпосередній зміст символічних зображень поступово стирався. Однак, хоча орнаментальні форми дійшли до нас децю трансформованими, можливо, більш абстрактними, символіка їх в основному збереглася завдяки традиціям.

Звернення до археологічних матеріалів, етнографічних матеріалів дозволило розкрити змістовне значення мотивів та їх трансформоване відображення у традиційній орнаментіці Поділля.

Поняття *«орнаментальний мотив»* розуміємо, як найхарактернішу тему візерунка. «...Мотив може визначатися формою елементів, знаків, конкретизованих зображень, що складають візерунок, або особливостями побудови, колориту, фактури. Назва візерунка вказує, яку саме рису акцентує в ньому місцева традиція: спосіб виконання («капанка», «обвідки», «роздряпування», «точення», «фляндровані квіти»), подібність до реалій фізичного світу, міфологічно-фольклорних, поетичних образів («Ангелки», «бараняче серце», «вівсик», «голуби»), абстраговане простірне осмислення візерунка («безконечник», «вертун», «лінії», «окружки», «четверта доля») та ін.

Головні мотиви орнаменту мають на Поділлі усталені народні назви, хоча разом з тим трапляються поліномія і полісемія деяких візерунків. Елементи й мотиви, схожі на всій Україні своїми обрисами і назвами, можна вважати спільно національними, домінантними для української орнаментики. Регіональна специфіка цих спільно українських орнаментів виявляється в стилістиці, іконографії...» [9, с. 13-18].

А.Прусевич, досліджуючи розвиток вишивального промислу на Поділлі, зафіксував не лише назви орнаментів, а й їх поширення в тих чи інших місцевостях Східного Поділля. Слід відзначити, що один і той же мотив у різних місцевостях мав свою народну назву. Наприклад, мотив «ластівка» був відомий у с. Гинашків Ямпільського повіту, в с. Баланівка він мав назву «голуби», в с. Яланець Ольгопільського повіту – «зозулька», в інших місцевостях – «гребінці», «лемеші», «рискалі»; мотив «купчак», що побутував у с. Калюсик Ушицького повіту, в с. Осламів звався «семиріч», «семеріжка»; мотив «барани» походив із с. Пятаковка Ольгопільського повіту, а в с. Калюсик Ушицького мав назву «баранячі роги»; мотив «сосонка» на півдні називався «хвощ».

Народні назви свідчать про поетичність і образність народного мислення, його асоціативність, вміння осмислити явище реального світу, довести його до певного ступеня декоративного узагальнення.

Подільський орнамент густий, дуже різний по складних комбінаціях кутніх, то пов'язаних, то самостійних фігур. Зустрічаються іноді смуги вишивок у вигляді двох рядів, розташованих в шаховій послідовності, квадратів із дуже складним візерунком всередині. Такі вишивки можна зустріти на рукавах жіночих сорочок. Вишивки низько відзначаються чіткістю узору і бездоганністю технічного виконання. Контрастне протиставлення кольорів є одним із засобів художньої виразності, яким майстрині користуються для надання вишивці певної різноманітності й динаміки внутрішнього руху. Це досягається завдяки ритмічному чергуванню окремих рапортів одного й того ж мотиву, виконаного поперемінне чорною і червоною нитками в квадратовому або шаховому порядку.

В.Гагенмейстер дав високу оцінку розписам та майстерності народних умільців: «...Ніби все своє гарне вбрання перенесла вона на будівлю. Ось наче запаскою вкрита стоїть стодола, вся в різнобарвних пасках, улюбленим барвінком та виноградом, як ілюстраціями до пісень, вкрила розписами стіни хати, розмістила качок, каченьят на стінах господарських будівель та особливо з захопленням змалювала своїх курочок, когутиків на мальовничих курничках...» [2, с. 40].

Настінний розпис – один із не поновлюваних видів народного мистецтва. Забілюваний, він відроджувався у видозміненому вигляді, а також зовсім зникав разом із будівлями. Збереглося лише те, що замалювалось, фотографувалось, калькувалось.

Різнманітність геометричного та рослинного орнаментів захоплює своїми формами, кольоровим вирішенням та композицією. Діти, на уроках образотворчого мистецтва, глибше вивчають культуру та традиції свого народу, усвідомлюють свою *національну* при належність. У *вихованні* свідомого покоління це найпростіша форма невербального навчання, яке найлегше запам'ятовується та зачіпає найглибші струни серця.

Пройшовши складний шлях, на якому були і цінні надбання, і втрати, орнаментальні мотиви Поділля увібрали усе найкраще і не випадкове, що має бути збережене нами і передане як цінна спадщина майбутнім поколінням

Отже, у національному вихованні підростаючого *покоління* вагома частка припадає на фольклор та вікові надбання наших пращурів, які

прийшли до нас у вигляді творів декоративно-ужиткового мистецтва, орнаментальних мотивів та національної символіки.

Висновки. Впливаючи на внутрішній світ людини, образотворче мистецтво допомагає їй зорієнтуватись у навколишньому житті, вчить сприймати красу, стимулює до розвитку образного мислення, уяви, пам'яті, цим самим збагачує дитину, її внутрішній світ, допомагає зрозуміти і інші сфери життя людини. На думку вчених, саме у середовищі національної культури, краєзнавчого оточення можливе успішне розв'язання проблеми формування особистості дитини.

Використання орнаментальних мотивів на уроках – засіб для досягнення такої атмосфери уроків образотворчого мистецтва, яка найкраще сприяє співробітництву, порозумінню і доброзичливості, дає змогу реалізувати особистісно-зорієнтоване навчання; максимально розвинути творчий потенціал школярів, прищепити їм любов до народного мистецтва, збудити інтерес до самостійного вивчення школярами мистецької спадщини українського народу.

Список використаних джерел

1. Авраменко В. Українські національні тканки, музика і стрій / В.Авраменко. – Голівуд-Нью-Йорк-Вінніпег-Київ-Львів, 1947. – 80 с.
2. Гагенмейстер В. Настінні розписи Кам'янецьчини / Гагенмейстер В. – Кам.-Под. : Художньо-промислова школа, 1930. – 63 с.
3. Дмитренко М. Українські символи / Дмитренко М., Іванникова Л. – К. : Народознавство, 1994. – 140 с.
4. Кияниця М. Українське бароко як явище світової культури / М.Кияниця // Образотворче мистецтво. – К., 1990. – №4. – С. 30-32.
5. Козацький рушник // Запоріжжя: ж., 2003. – 48 с.
6. Куросава А. Искусство / А.Куросава. – М., 1977. – 288 с.
7. Николаева Т. Український народний одяг / Т.Николаева. – Київ : Наукова думка, 1988. – 170 с.
8. Остужев Ю.А. Жизнь в искусстве / Ю.А.Остужев // Искусство. – М., 1977. – 264 с.
9. Тищенко О. Історія декоративно-прикладного мистецтва України / О.Тищенко. – Київ : Либідь, 1992. – 192 с.

Summary. *The role of ornamental motifs in the national education of the younger generation. This article considers the ornamental motifs in the national education of student's lessons on art.*

Keywords: *ornamental motifs, ethnicity, generation, education.*

Ткачук Т.В., магістрант

Науковий керівник: **Печенок М.А.**,
кандидат педагогічних наук, професор

ПЕДАГОГИ-МУЗИКАНТИ ПОДІЛЛЯ, ЇХ ВНЕСОК У ВОКАЛЬНУ-ХОРОВУ ОСВІТУ УКРАЇНИ (КІНЕЦЬ ХІХ- ПОЧАТОК ХХ СТОРІЧЧЯ)

***Анотація.** У статті проаналізовано педагогічний досвід В.Заремби, М.Завадського і М.Леонтовича, творчий спадок яких став вагомим підґрунтям розвитку музичної культури та освіти Поділля.*

***Ключові слова:** композитори, освіта, мистецтво, українська народна пісня, музичне виховання, Поділля.*

Музична культура України – унікальне явище людської цивілізації. Подільські зразки народної творчості свідчать про наявність професійних музикантів при церквах, монастирях, дворах місцевої знаті. Серед старовинних археологічних знахідок Поділля зустрічаються первісні музичні інструменти чи їх зображення на посуді та коштовностях.

Із другої половини ХVІ ст. почав поширюватися різноманітний багатоголосий спів, оскільки дістав схвалення церковної влади. Починаючи з ХVІІ ст., почала формуватися педагогічна і виконавська школа, спрямована на масове естетичне виховання. Спочатку братські школи, а у ХVІІІ ст. пансіони, гімназії, релігійні навчальні заклади, шкільні театри та вертепи, домашні оркестри приватні школи мали велике значення для зростань не тільки релігійної, але й світської музичної культури релігійно-морального та патріотичного виховання. Кінець ХІХ- початок ХХ ст. в подільському краї пов'язане з творчою діяльністю видатних українських і польських педагогів, композиторів і музикантів.

В.Заремба (15.VI.1833-11(24)X.1902), народився у Дунаївцях; український композитор, піаніст і педагог. Від 1862 року викладав гру на фортепіано та хоровий спів у жіночих пансіонах Києва. Вже 49 років окрасою музичного життя Поділля є музичне училище у Хмельницькому, яке носить його ім'я. Музики навчався у Кам'янці-Подільському (учень А.Коципінського). Після навчання на деякий час виїжджав до Польщі, а в 1854 р. повернувся до Кам'янця-Подільського і впродовж кількох років працював учителем гри на фортепіано. З юнацьких років, як і його вчитель, збирав і записував на-

родні пісні. В.Заремба написав понад тридцять пісень на слова Т.Шевченка, видав збірку «Пісенник для наших дітей», збірку фортепіанних п'єс для дітей «Маленький Падеревський», куди увійшли полегшені переклади уривків з опер польських композиторів, творів Ф.Шопена та власні твори. Подолянин XIX ст. В.Заремба зайняв помітне місце у мистецькому житті України, своєю діяльністю сприяв збереженню і розвиткові української музики.

Знаменитий музикант та композитор *М.Завадський*, народився 7.08.1828 р. у с.Фрампіль (зараз – Михайлівці Ярмолинецького району). З дитинства хлопець навчився добре грати на фортепіано. З юнацьких років почав писати власні музичні твори. У 1862-63 рр. навчався у Київському університеті. Хоча виступи Завадського-піаніста залишали приємне враження, але більшу частину життя йому довелося працювати вчителем музики в Києві та Кам'янці-Подільському. Йому вдалося внести свою частку в розвиток музичного мистецтва. З його ім'ям в українській музиці, зокрема фортепіанній, пов'язаний початок розвитку таких її форм, як шумки, думки, рапсодії. Фольклорні форми шумки і думки в творчості Завадського досягли свого найвищого рівня. Його музика відіграла помітну роль у демократизації української музичної культури. Творчий доробок композитора складає понад 500 творів. Вперше в історії української фортепіанної музики композитор звернувся до жанру рапсодії.

Яскравою індивідуальністю, високим рівнем композиторської майстерності позначена хорова спадщина М.Леонтовича, який народився 1(13).12.1877 р. у с. Селевинцях – присілку с. Монастирсьок колишнього Брацлавського повіту на Поділлі. Батько Миколи – був сільським священиком, людиною освіченою і дуже музикальною (мав гарний голос, володів грою на багатьох інструментах), а в роки навчання керував хором семінаристів. Коли Леонтовичу виповнилось 10 років, батько, згідно з сімейними традиціями, віддає його на навчання до початкового духовного училища у м. Шаргород, а після його закінчення – до Кам'янець-Подільської духовної семінарії (1892-1899 рр.). Тут важливу роль у музичному розвитку М.Леонтовича відіграли такі музиканти-просвітителі, як Ю.Богданов та І.Лепехін. Від них перейняв не тільки знання теорії музики, гармонії, поліфонії, «тасмниці» хорового співу, а й великий інтерес до народної пісні, до творчості видатних українських композиторів М.Березовського, Д.Бортнянського, А.Веделя. Кам'янець-Подільський, на той час центр Подільської губернії, відзначався досить інтенсивним музичним життям. Сюди приїжджали музиканти-гастролери, мандрів-

ні оперні трупи. Відвідуючи концерти і вистави, Леонтович мав нагоду познайомитися з творчістю М.Глінки, А.Даргомижського, Д.Верді, Ш.Гуно, Ж.Бізе та з творчістю багатьох композиторів. У такому середовищі він остаточно визначився як музикант, віддавши всю душу музиці, пісні і співу; тут він вперше робить спроби гармонізації пісень і вперше отримує диригентську практику, керуючи семінаристським хором та ним же організованим оркестром. Все це стало для нього гарною школою хорового співу і творчості. Леонтович написав багато хорових обробок, зокрема славнозвісний «Щедрик» а також «Піють півні», «Мала мати одну дочку», «Дударик», «Ой зійшла зоря» та ін. Практичний досвід учителя, педагогічна спадщина М.Леонтовича, його музична творчість для дітей залишаються й нині в арсеналі засобів естетичного виховання підростаючого покоління. Отже, вивчивши та проаналізувавши літературу про визначних митців Поділля XIX-XX сторіч, робимо висновок, що їх творчий і педагогічний доробок становить джерело розвитку національного мистецтва. Народна музика, маючи величезний виховний потенціал, здатна довести до свідомості закладені в ній морально-етичні ідеї, формуючи окремі якості, відповідні цінності, певне ставлення до явищ дійсності. Художність і доступність надають народній музиці великого педагогічного значення.

Список використаних джерел

1. Гордійчук М. Микола Леонтович / М.Гордійчук. – К. : Муз. Україна, 1977. – 134 с.
2. Печенюк М.А. Музиканти Кам'янецьчини / М.А.Печенюк – Хмельницький : Поділля, 2003. – С. 450.
3. Орфєєв С.Д. М.Леонтович і українська пісня / С.Д.Орфєєв. – К. : Муз. Україна, 1981. – 76 с.

Summary. Pedagogical and scientific experience of Zarembi of Vladyslav Ivan is analysed in the article, Mykhajlo Adam Zavadskogo and Mykola Dmytro Leontovicha which became ponderable subsoil for subsequent development of the Ukrainian musical culture and education.

Keywords: composers, education, art, Ukrainian folk song, musical education, Podillya.

Трачук Л.А., магістрант
Науковий керівник: **Борисова Т.В.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ КОМУНІКАТИВНИХ ЯКОСТЕЙ ШКОЛЯРІВ

***Анотація.** У статті висвітлюються можливості театральної діяльності у розвитку комунікативних якостей школярів. Акцентовується твердження щодо доцільності застосування засобів театру в навчально-виховному процесі сучасної школи.*

***Ключові слова:** шкільна освіта, школярі, театральна діяльність, колектив, спілкування, творчість.*

Сучасна теорія і практика шкільної освіти характеризується наявністю серйозного інтересу до вивчення питань, пов'язаних із оптимізацією процесів використання значного потенціалу театрального мистецтва у навчанні і вихованні дітей та юнацтва. Театральна діяльність розглядається нинішньою педагогічною спільнотою як ефективний інструмент впливу на різні сфери особистості: інтелектуальну, емоційну, духовно-творчу тощо.

На нашу думку, досить цінною властивістю шкільних театральних занять виступає їх здатність розвивати комунікативні якості учнів. Саме у театральній діяльності, яка є колективною за своєю природою, формується система різноманітних комунікативних відносин, що має значний педагогічний вплив на формування творчої співпраці, ставлення школярів до колективу і усвідомлення своєї ролі в ньому.

Театральне мистецтво передбачає створення специфічної атмосфери спілкування, «комунікативного середовища», яке можна розглядати у різних аспектах.

Так, загальновідомо, що театральне мистецтво багатьма дослідниками вважається засобом творчого самовираження особистості шляхом застосування традиційних прийомів, таких як читання за ролями, заучування поетичних творів, діалогічне спілкування у сценічних діях. Всі вони актуалізують пам'ять, увагу, уяву, фантазію, розвиток мовлення, управління голосом, комунікабельність.

У наукових дослідженнях ряду науковців встановлено, що діалогічна (групова) робота позитивно впливає на становлення індивідуальності школярів: учням вдається краще впоратися з розв'язанням різних

за складністю завдань в ситуаціях парної роботи, ніж індивідуальної, без будь-якої допомоги [1; 2].

Слід зазначити, що думка людини є за своєю природою соціальною, вона розвивається в умовах взаємодії з іншими учасниками творчого колективу. Зважаючи на це, на окремих етапах театралізованої діалогічної взаємодії варто проводити обмін думками про зміст діалогу, виправляти, оцінювати як особисті творчі здобутки у моделюванні сценічного образу, так і досягнення своїх партнерів. Діалог у театральній діяльності визначається метою, умовами та пропонованими обставинами взаємодії його учасників. При цьому кожен учасник повинен чітко усвідомлювати повноцінність власної діяльності, відчувати себе суб'єктом своїх дій, виконуючи діяльність з певним емоційним нахненням, винахідливістю у відтворенні художньо-образного змісту за допомогою не тільки вербальних, а й мімічних, пантомімічних рухових засобів.

Варто також додати, що, як відомо, одним з найважливіших чинників соціального розвитку дитини є реалізація її потреби у визнанні. Розвиток потреби у визнанні відбувається у процесі спілкування, і особливо слід відзначити важливість ігрової діяльності, «ігрового спілкування» дітей. Педагогам-практикам добре відомо, що всі без винятку діти прагнуть досягти високого статусу та до самореалізації в конкретній сфері діяльності, але для цього необхідно зробити таку діяльність привабливою, особистісно значущою для дитини.

Для активізації творчої діяльності школярів важливе значення мають особливості соціального оточення дітей, коло їх спілкування. Для залучення дитини в педагогічно організовану творчу діяльність має бути своєчасно зафіксований, помічений інтерес дитини до театру. Слід спиратися на бажання дитини виразити себе за допомогою «акторського комплексу», розвиваючи її здібності засобами театрального мистецтва: слова, дії, музики, живопису, танцю.

Великого значення набуває підтримка дитячого захоплення театральним мистецтвом батьками. Відомі діячі театрального мистецтва зазначають, що іскру любові до театру помітили в них ще в дитячі роки. До цього спонукали перегляд спектаклів, концертів у філармоніях, коли гра акторів не лишала їх байдужими. Прекрасно зіграні ролі запаливали в них мрію і бажання спробувати свої сили для створення чогось подібного [4; 5].

У творчому процесі сценічної дії важливим є діяльнісне опосередкування міжособистісних стосунків в дитячому театральному колективі, що забезпечується оптимізаційними способами і прийомами з

боку педагога-керівника при організації і проведенні самого заняття. Завдяки цьому взаємодія між учнями перетворюється із способу задоволення потреби у спілкуванні на засіб засвоєння запропонованого матеріалу; створюється позитивний емоційний клімат, що нівелює «психологічні бар'єри»; набувають інтенсивного розвитку «діалогівні» й інші форми й зрощування контактних (масивних) груп у колектив. Така комунікативна діяльність розглядається як особливий тип соціально-організованої взаємодії і взаємовідносин між школярами, керівником гуртка і учнями, що забезпечує перебудову всіх компонентів структури індивідуальної художньо-творчої діяльності з об'єктом засвоєння (театральним мистецтвом) шляхом створення спільних смислів, цілей, способів досягнення результату і формування творчих здібностей за допомогою співробітництва між усіма учасниками творчого процесу сценічної дії.

В.М.Прокоф'єв, розкриваючи специфіку колективної театральної творчості, підкреслював, що актор повинен засновувати свою творчість на витонченій, органічній взаємодії з партнером, відчуваючи його живу реакцію для використання творчих прийомів театральної сценічної гри. «Для того, щоб втілити у життя принцип ансамблевості, ідея колективістської творчості повинна стати сутністю кожного артиста, нормою його життя в театрі» [3, 326]. Такої ж думки дотримувався й М.А.Чехов: «Колектив, що виникає з бажань окремих його учасників до спільної творчої діяльності, зміцнює творчі сили індивідуальності» [6, 141]. Мистецтво сценічного ансамблю виявляється як в індивідуальній творчості, так і в колективній співтворчості, заснованій на «повній гармонії всіх складових».

Керівнику учнівським театральним колективом слід також пам'ятати, що для дитини виступ на сцені є одним з головних чинників, який мотивує її до занять у театральному гуртку (колективі), до участі в театралізованих позакласних заходах, тобто вид комунікації учасник-глядач також є важливим з мотиваційної точки зору. Тому при організації концертних виступів необхідно зберегти високий мотиваційний потенціал сценічних виступів. Часті покази нівелюють привабливість виступів для учасників, а крім того, нерідко знижують якість репетиційного процесу.

Варто відзначити важливу роль комунікації учасників і глядачів як елементу власне сценічних умінь та навичок, без яких неможливий творчий розвиток дитини засобами театрального мистецтва: виступ на сцені є «завершальним етапом» репетиційного процесу, своєрідною кульмінацією роботи школярів над певною роллю. З практи-

ки відомо, що дитина може спокійно поводитися на репетиціях, виявляти певні творчі, сценічні здібності, але має труднощі при виступах перед аудиторією. Слід зазначити, що такі труднощі для молодших школярів менш характерні, ніж для дітей старшого віку, якщо вони не мали досвіду таких виступів. Це свідчить про необхідність раннього залучення дітей до театральної творчості – з дошкільного і молодшого шкільного віку. Саме в таких виступах виробляються особистісні якості, суттєві для реалізації творчих здібностей: долаття страху перед іншими людьми, сором'язливості, боязні щось «зробити не так». У школярів виробляються навички самовпевненості, необхідної для прийняття незалежних суджень, поведінці, коли учні не задумуються, куди «сховати» руки, позбавляються «незграбності», не бояться постати перед зором інших людей. У процесі театральної роботи інколи керівники помічають, що деякі діти стали акуратнішими, стежать за своєю зовнішністю. У багатьох випадках така зміна в поведінці школярів є «приємною несподіванкою» для як для педагогічного колективу, так і для батьків.

Інший аспект пов'язаний з виробленням відчуття «атмосфери аудиторії», вміння впливати на аудиторію. Оскільки кожна аудиторія специфічна, у дітей починають вироблятися специфічні навички вловлювати настрої аудиторії, що є творчим моментом у спілкуванні. Саме завдяки цьому моменту «творчості» у дитини починають формуватися первісні уміння і навички спілкування з аудиторією та впливу на аудиторію.

Загалом, окрім радості творчості, в процесі роботи над театральною постановкою дитина відчуває задоволення від того, що знайшла своє місце серед інших, виявила та ствердила себе у колективі. За допомогою театральної діяльності дитині надається необмежена можливість духовного спілкування, передачі своїх переживань навколишнім. Саме розуміння і підтримка колективу здатні сприяти зросту особистості дитини та стати могутнім стимулом для її активної суспільної та творчої діяльності.

Список використаних джерел

1. Костюк Г.С. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості / Г.С.Костюк. – К. : Рад.школа, 1989. – 605 с.
2. Кучерявий А.Г. Организация детского творчества / А.Г.Кучерявий // Обдарована дитина. – 2004. – №2. – С. 41-59.
3. Прокофьев В.Н. В спорах о Станиславском. Изд. 2-е, перераб. и доп. / В.Н.Прокофьев. – М.: Искусство, 1976. – 368 с.

4. Рубина Ю.И. Театральная самодеятельность школьников / Ю.И.Рубина – М. : Педагогика, 1983. – 109 с.
5. Рубина Ю.И., Заварская Т.Ф., Шевелев Н.Н. Основы педагогического руководства школьной театральной самодеятельностью / Ю.И.Рубина, Т.Ф.Заварская, Н.Н.Шевелев – М. : Просвещение, 1974. – 175 с.
6. Чехов М.А. Об искусстве актера. / М.А.Чехов – М. : Искусство, 1999. – 271 с.

Summary. This article highlights the possibilities of theatrical activity in the development of communication skills of students. Accented statements about the advisability of the use of theater in the educational process in the modern school.

Keywords: school education, students, theater activities, staff, communication, creativity.

УДК 378.041-057.87:78

Ухач В.І., магістрант

Науковий керівник: Лабунець В.М.,
кандидат педагогічних наук, професор

ТВОРЧА САМОСТІЙНІСТЬ ЯК ПРОВІДНА УМОВА ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-АНАЛІТИЧНИХ УМІНЬ УЧНЯ-ПІАНІСТА

Анотація. У статті розглядається питання розвитку творчої самостійності, як провідної педагогічної умови формування музично-аналітичних умінь учнів-піаністів мистецьких навчальних закладів.

Ключові слова: музично-аналітичні уміння, творча самостійність, музично-виконавська діяльність, мотивація, музичне мислення.

Проблемі самостійності в навчанні у різних типах закладів освіти присвячено досить багато педагогічних досліджень. Ця проблема цікавила прогресивних педагогів у різні часи. Ще К.Ушинський неодноразово висловлював думку, що слід передавати учням не тільки ті чи інші знання, але й розвивати в них бажання, здатність самостійно, без учителя, засвоювати нові знання. У сучасній психолого-педагогічній літературі існують різні підходи до визначення поняття «самостійна робота учнів». Частина авторів характеризують її як специфічний вид

навчально-пізнавальної діяльності. «Коли ми говоримо про зростання ролі та значення самостійної роботи – пише М.Н.Нікандров, мається на увазі та діяльність учнів, котра відбувається без безпосереднього керівництва викладача, хоча спрямовується й організується ним» [1, 49].

Р.Надімов визначає самостійну роботу як «різноманітні види індивідуальності, групової пізнавальної діяльності учнів, яка здійснюється ними на позааудиторних заняттях та у вільний час» [2, 29].

М.Підкасистий дійшов висновку, що самостійна виступає «в ролі специфічного педагогічного засобу організації і керування самостійною діяльністю учня в навчальному процесі, котрий повинен включати метод навчального чи наукового пізнання [3, 97].

Провідний естонський вчений – педагог Й.К'яйс, який здійснив вагомий внесок в теорію самостійної роботи виділяв два поняття – самостійність і самостійна робота [4, 133]. Самостійність розглядалась ним, як ширше поняття, а самостійна робота – як його перша початкова сходинка.

Високо оцінюючи наукове і практичне значення досліджень з проблеми розвитку самостійності, ми змушені зазначити, що на сьогоднішній день низка її аспектів не знайшла ще належного розв'язання.

Протягом навчання учень-піаніст повинен оволодіти найдосконалішими вміннями самостійної роботи над різноманітним музичним матеріалом:

1. інтерпретувати твори різних видів мистецтва;
2. імпровізувати;
3. використовувати художні засоби;
4. застосовувати різноманітну техніку і матеріали візуального мистецтва.
5. проявляти творчу ініціативу;
6. проявляти художньо-творчу уяву, фантазію, оригінальність у виконанні музичних творів.

Актуальність проблеми формування в учнів-інструменталістів навичок та умінь самостійності обумовлюється самою сутністю процесу пізнання, коли зовнішні, об'єктивні фактори стають внутрішнім змістом особистості, її переконанням. Доведено, що рушійною силою навчального процесу виступає протиріччя між висунутими ходом навчання практичними завданнями та наявними можливостями учня, його рівнем сформованості знань, умінь та навичок. Вирішення означеного протиріччя може здійснюватися у самостійній розумовій діяльності. При цьому розумова самостійність забезпечується, як правило, творчою ініціативою, активністю учня.

Отже, творча самостійність учнів-піаністів максимально розвивається в процесі спеціально організованої та свідомо керованої розумової діяльності, спрямованої на усвідомлення змісту художнього образу. Вона базується на діяльності слухової сфери, характеризується оригінальністю і самобутністю, є якістю особистості учителя, котра відображає найвищий рівень його професійності.

Вище викладене дає підстави вважати розвиток творчої самостійності провідною педагогічною умовою розвитку музично-аналітичних умінь учнів-піаністів.

Спрямованість педагогічної технології формування музично-аналітичних умінь в учнів класу фортепіанно має бути зорієнтована на отримання таких результатів:

- творчий рівень оволодіння аналітико-інтегративними параметрами музичного мислення;
- художньо-інформаційна освіченість;
- сформована адекватна самооцінка і коригуюча діяльність в оволодінні грою на інструменті;
- розвинена самосвідомість, самовизначення та самоактуалізація з метою цілеспрямованого самовдосконалення та самоосвіти.

Все це, на нашу думку, забезпечить формування музично-аналітичних умінь, музичного мислення і дасть можливість учням вільно орієнтуватися у незнайомому матеріалі, правильно розшифровувати авторський текст, використовувати різнобічні варіанти зіставлення різнохарактерних музичних творів та успішно комбінувати всі визначені методи в майбутній професійній діяльності.

Таким чином, в процесі музично-виконавської підготовки учень отримує здатність без сторонньої допомоги вирішувати формуючі завдання, творчо мислити, самостійно використовувати набуті знання, уміння, навички, оригінально інтерпретувати музичний твір, збагачувати його власними знахідками, якісно втілювати їх у виконанні.

Список використаних джерел

1. Нікандров Н.Д. Современная высшая школа капиталистических стран / Н.Д.Нікандров. – М. : Высшая школа, 1979. – 276 с.
2. Надимов Р.А. Дидактические основы активации учебной деятельности студентов / Р.А.Надимов. – Казань : КГУ, 1975. – 192 с.
3. Підкасистый П.И. Самостоятельная познавательная деятельность школьников в общении: Теоретико-экспериментальное исследование / П.И.Підкасистый. – М. : Педагогика, 1980. – 146 с.

4. Унт И.Э. Индивидуализация и дифференциация обучения. / И.Э.Унт – М. : Педагогика, 1990. – 192 с.
5. Алексюк А.М. Педагогіка вищої освіти України. Історія і теорія. Підручник. / А.М.Алексюк – К. : Либідь; 1998. – 560 с.
6. Дубровская Г.Н. Некоторые вопросы самостоятельной работы студентов над музыкальными произведениями // Вопросы музыкальной педагогики и исполнительства. – Ташкент, 1985. – С. 65-82.
7. Осницкий А.К. Саморегуляция деятельности школьника и формирование активной личности. / А.К.Осницкий. – М. : Знание, 1986. – 77 с.

Summary. The article discusses the development of creative autonomy, as a leading educational conditions for the formation of musical and analytical skills of students, pianists art schools.

Keywords: music and analytical skills, creative independence, music and performance activity, motivation, musical thinking.

УДК 373.3.016:78

Ухач Л.М., магістрант
Науковий керівник: **Аліксійчук О.С.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

КОЛЕКТИВНЕ ЕЛЕМЕНТАРНЕ ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МУЗИКУВАННЯ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ І ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

Анотація. У статті висвітлюються питання методики навчання гри на дитячих музичних інструментах учнів початкової школи. Також обґрунтовано ідею дитячого музичного виконавства як передумови творчих проявів молодших школярів.

Ключові слова: дитячі музичні інструменти, елементарне інструментальне музикування, молодші школярі, творчий розвиток.

Навчання учнів початкової школи гри на дитячих музичних інструментах є першим ступенем колективного інструментального музикування. Під терміном «колективне інструментальне музикування» мається на увазі музично-виконавська діяльність в оркестрі, яка дозволяє задовольнити музичні інтереси і розкрити творчі можливості виконавців молодшого шкільного віку.

Проблема розвитку дитини в процесі музичного виховання, зокрема, музикування на елементарних музичних інструментах піднімається ще за часів Я.Коменського, широкого резонансу набула в діяльності та наукових працях відомого австрійського композитора і педагога К.Орфа. Цю проблему розробляли представники майже усіх європейських країн [1].

Класик української музики і визначний музичний педагог М.Лисенко зробив перші кроки у вирішенні окремих завдань на цьому шляху (зокрема, першим увів національні інструменти в систему музичної професійної освіти).

В.Шацька у своїй діяльності висувала і захищала педагогічні принципи залучення дітей до музики: «... без розв'язання основного питання, без введення учнів у світ музики кінцева мета масового музично-естетичного виховання і освіти не може бути розв'язана повною мірою. Тому навчання хорового співу, гри на музичних інструментах завжди повинні бути пов'язані з можливо більшим збагаченням почуттів і свідомості учнів музичними творами, які відповідають загальним ідейно-виховним завданням» [3, с. 87].

Значне місце у вихованні дітей відводить інструментальному музикуванню один з найбільших науковців-практиків В.Сухомлинський, який навчав дітей грати на сопілці: це дало можливість, за його словами, розвивати творчий потенціал, фантазію, мислення, конструктивні здібності, практичну активність. Діти в його школі не тільки грали на народних інструментах, але й самостійно їх виготовляли [2].

Т.Тютюнниковою створена програма елементарного музикування за системою Карла Орфа, що синтезує в умовах музично-ігрового спілкування ритмізовані жести, рухи і мелодекламацію або спів з додаванням неважкого акомпанементу на орфовських інструментах. Л.Меркуловою запропонована програма «Оркестр у школі», що поєднує навчання дітей гри на музичних інструментах з вивченням нотної грамоти.

Гра на дитячих інструментах – захоплюючий та корисний для учнів молодших класів вид музичної діяльності. Музичні іграшки та інструменти прикрашають життя дитини, розважають її, викликають прагнення до власної творчості. У роботі з дітьми застосовуються різні музичні інструменти та іграшки-інструменти. Одні з них створені на основі народних (тріскачка, бубон, барабан, дерев'яні ложки, баян, акордеон), інші – за типом інструментів симфонічного оркестру (арфа, ксилофон, металофон, гобой, кларнет). Серед ди-

тячих музичних інструментів та іграшок-інструментів є всі основні групи: ударні, духові, струнні, клавішні, клавішно-язичкові.

Так, зокрема, у процесі гри на дитячих інструментах розвиваються музичні здібності і перш за все всі види музичного слуху: звуковисотний, метроритмічний, ладогармонічний, тембровий, динамічний або почуття музичної форми.

Діти відкривають для себе світ музичних звуків, навчаються розрізняти тембр звучання різних інструментів, вдосконалюють виразність виконавства. Окрім музичних здібностей розвиваються вольові якості, зосередженість, увага. Ось чому музикування входить у всі програми з музичного виховання.

Музикування ефективно впливає на розвиток дитини і в інших видах музичної діяльності, зокрема у співі. Діти починають чистіше і виразно співати. Незважаючи на те, що регістри деяких інструментів (дзвіночки і металофон) не збігаються з регістрами дитячого голосу, сольфеджування з одночасним програванням окремих Антонацій і зворотів координує роботу слуху і співочого голосу, що підвищує якість співу.

Безперечна і виховна функція оркестру, оскільки колективне музикування є також і однією з форм спілкування. У дітей формується відповідальність за правильне виконання своєї партії, зібраність, зосередженість. Оркестр об'єднує дітей, виховує волю, наполегливість у досягненні поставленого завдання, допомагає подолати нерішучість, невпевненість у своїх силах.

Існує кілька способів навчання гри на мелодійних музичних інструментах: по нотах, по слуху, за колірним і цифровим позначенням.

Перші музичні враження педагогу бажано подати у цікавій ігровій формі. Навчання починається з групи ударних інструментів, які не мають звукоряду. Заняття потрібно проводити з невеликими групами дітей та індивідуально. Навчаючи гри на музичних інструментах, педагог повинен враховувати індивідуальні можливості кожної дитини. Одні діти досить легко підбирають поспівки, з іншими необхідна більш детальна підготовча робота.

Варто наголосити, що важливу роль при навчанні дітей гри на дитячих музичних інструментах мають музично-дидактичні ігри, які сприяють формуванню умінь слухати музику, розрізняти висоту, тембр, динаміку і тривалість звуку, розвитку самостійної музичної діяльності, допомагають закріплювати знання дітей про музичні інструменти.

У роботі з молодшими школярами потрібно намагатися використовувати прості, доступні і цікаві музично-дидактичні ігри. Тільки в цьо-

му випадку вони спонукають дітей грати на різних музичних інструментах. Наприклад:

Музичний репертуар для дитячих музичних інструментів має бути високохудожнім і доступним. Він повинен складатися з уривків творів класиків, сучасних композиторів і народної музики, найрізноманітніших за тематикою, жанрами та індивідуальним стилем. Дієвим підходом у даному виді діяльності є знаходження аналогії явищ природи (голосів птахів, тварин, мовою людини) з характером звучання кожного музичного інструмента.

Підсумовуючи зазначимо, що гра на дитячих музичних інструментах є однією з найдоступніших форм музичного виховання молодших школярів. Діти швидше засвоюють нотну грамоту, краще сприймають музичні твори, покращується також почуття ритму, тембровий та гармонічний слух. Це особливо важливо в роботі з нечисто інтонуючими: у таких дітей зникає почуття їх недостатньої музикальності, зневіра в своїй спроможності займатися музикою, співом. Саме завдяки дитячому інструментальному музикуванню розширюється сфера музичної діяльності учнів, підвищується інтерес до музичних занять, розвивається музична пам'ять, увага, долається зайва сором'язливість, скутість, розвиваються і удосконалюються творчі та музичні здібності.

Список використаних джерел

1. Леонтьева О.Т. Карл Орф / О.Т.Леонтьева. – М. : Музыка, 1984. – 334 с.
2. Сухомлинский В.А. Сердце отдаю детям. Рождение гражданина / В.А.Сухомлинский. – Кишинев : Лумина, 1979. – 624 с.
3. Шацкая В.Н. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества / В.Н.Шацкая. – Москва : Педагогика, 1975. – 215с.

Summery: in the article the questions of methods of studies of playing the are illuminated child's musical instruments of students of initial school. The idea of child's musical performance as pre-conditions of creative displays of junior schoolboys is also reasonable.

Keywords: child's musical instruments, elementary instrumental musical, junior schoolboys, creative development.

Христенюк М.В., студентка VI курсу
Науковий керівник: Такіров Т.Н., асистент

ПАТИНА ЯК ПРОБЛЕМА ПРОЦЕСУ РЕСТАВРАЦІЇ

***Анотація.** У статті проаналізовано зміни, що упродовж десятиліть відбуваються на поверхні картин – забруднення, пожовтіння лаку, що визначаються як патина, яка більшою чи меншою мірою змінює первісний вигляд картини, і впливає на основні зображувальні живописні засоби.*

***Ключові слова:** патина часу, пожовклий лак, штучна патина, імітація патини, реставрація.*

Значну увагу останнім часом приділяють такій делікатній темі, як патина часу – проблема процесу реставрації. Відступ від галерейного тону, що засвідчував прагнення повернути картині оригінальний вигляд, інколи приводив до негативних наслідків. Картини після «тонального» очищення втрачали багато неповторних рис, свою чарівність. Громадськість рідко заглиблювалась в сутність проблеми, складної та нелегкої, прагнучи, щоб картина зберегла первісний вигляд, без пізніших нашарувань і лакових покриттів. Проте, неможливо продовжити час існування пам'ятки, не зменшуючи при цьому її автентичності. Кожне реставраційне втручання, більш чи менш патинує, фальсифікує її [5]. Завданням реставратора є ліквідувати зміни, що сталися у зв'язку зі старінням твору, повернути живопису усталеність і, наскільки це можливо, наблизитися до його первісного вигляду.

Проте, потрібно з'ясувати, як допомагає цьому зняття лакового шару, зняття пожовклого лаку, який змінює колорит картини, хоч і є обґрунтованим заходом, пов'язаним з багатьма перепонами. Справа в тому, що іноді при цьому змінюється і фарбовий шар, олійні фарби поступово втрачають свою покривну здатність. Пожовклий лак на роботі перетворює загальний колорит картини на монохромний, зменшує її фарбову контрастність, приглушує свіжість і силу. На темній картині зменшується контрастність між світлими і темними місцями. Світлі місця картини темніють, а темні втрачають глибину, оскільки матова поверхня розсіює світло більше, ніж блискуча; тому в темних місцях картини під патиною зникають деталі й найтонші відтінки кольорів.

У різні періоди часу картини створювались по різному. Картини XVII-XVIII ст., як правило, створювались на темних ґрунтах, тому здаються потемнілими. На картинах залишаються без змін тільки най-

світліші місця. У зв'язку з цим значною мірою змінюється співвідношення між світлом і тінню. Через два-три століття на таких картинах виділяються найсвітліші місця, що контрастують з загальною темною поверхнею всього живопису. Патина (коричневі лаки) вирівнює цей ненатуральний контраст, затемнюючи світлі частини. Співвідношення світла й тіні стає натуральнішим, наближеним до первісного характеру картини. Чим більше очищується твір живопису, тим більше підкреслюється контраст, якого не було в задумах художника. Протести громадськості проти зняття лаків з давніх картин торкалися насамперед творів живопису великих майстрів періоду бароко – Веласкеса, Рембрандта, Гальса. Картини цього періоду дуже часто наближаються до свого первісного вигляду, коли лак на них має жовтувато-коричневий відтінок, аніж коли потемнілий лак знімається взагалі [3, с. 18-25].

Треба зважити також на те, що в окремих випадках художники свідомо наносили (і досі наносять) штучну патину, аби приглушити надто виразну пластику форми чи контрасти кольорів. Штучну патину дехто з художників наносить на світлі місця закінченого твору (коричневу фарбу, яку втирають у просохлу поверхню фарбової пасти так, щоб вона залишилася тільки в заглибинах). Рельєф живопису у зв'язку з цим стає значно виразнішим і багатшим. Подібне явище зустрічаємо на картинах давніх майстрів, наприклад Рембрандта [1, с. 130-133].

У XIX ст., в часи захоплення так званим галерейним тоном, деякі художники завершували свої твори саме таким нанесенням тонованого лаку. Цікаво, що не досить вправні й обізнані копіїсти XIX ст. нерідко завершували свої копії тонованим лаком по не просохлому до кінця фарбовому шару, отже, цей лак сплавлявся з живописом, утворюючи монолітну структуру. Звичайно, у таких випадках реставратор не може знімати лаки повністю, адже тоді буде зачеплений і фарбовий шар. Не викликає ніяких сумнівів і той факт, що справжній лаковий шар на давніх картинах зберігся тільки на незначній кількості полотен, бо його довговічність не перевищує одного століття. Пошкоджені лаки знімалися при попередніх виправленнях і замінювалися новими. Тому на картинах, як правило, спостерігаємо вже пізні реставраційні лаки, що з часом потьмяніли. У таких випадках реставратор постає перед проблемою, розв'язати яку можна, тільки оцінюючи твір у цілому [2].

Найважчою є імітація патини. Найчастіше фальсифікатори обмежуються тим, що на готову підробку наносять шар підфарбованого лаку. Лаки на давніх картинах справді жовтіють або стають коричневими, тому їх можна імітувати. Сильну глянсуватість лакованих підробок фальсифікатори усувають, протираючи поверхню картини темпе-

пною в'язучою речовиною, яку після висихання змивають водою. Патину імітують також сірою фарбою. На висушену поверхню живопису фальсифікатор наносить відповідно розведену олійну чи темперну фарбу, її втирають так, щоб вона залишалася тільки в заглибинах фарбового шару [4].

Реставрація радикального зняття лаків переживає нині період, коли ми набагато обережніше ставимося до оцінки живопису. Вимога «краще менше, ніж забагато» набуває дедалі більшої ваги. Замість ефектних операцій тепер поціновуємо стриманість і розсудливість реставратора. Протягом ХХ ст. розроблено методику потоншення й вирівнювання покривного шару, що є компромісом між двома радикальними позиціями (не чіпати їх взагалі або знімати повністю). Прагнення повернути живопису (наскільки це можливо) його первісний вигляд стосується не лише фарбових шарів, а й усієї технологічної основи картини.

Отже, патина має історичну й естетичну цінність, іноді не меншу, ніж автентичний твір. У реставрації потрібно узгоджувати автентичність і патину часу. Доповнення в живописі, якщо вони не заважають сприйняттю авторських частин, зберігають як художньо-історичний документ. Якщо пізні шари живопису мають художню або історичну цінність, то їх по можливості відшаровують і переносять на новий ґрунт і основу [1, с. 98-100].

Список використаних джерел

1. Сланський Богуслав. Техніка живопису та реставрації / Б.Сланський; автор передм. та упоряди. І.Дорофієнко – К. : Мистецтво, 2009. – 304 с.
2. Зверев В.В. О толковании основных терминов в научной реставрации // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация / В.В.Зверев. – Внеочер. вып. – М. : ВНИИР, 1989. – 200 с.
3. Иванова Е.Ю., Постернак О.П. Техника реставрации станковой масляной живописи. / Е.Ю.Иванова, А.П.Постернак. – М. : Индрик, 2005. – 398.
4. Цитович В.И. Тимченко Т.Р. «Патина времени» в контексте эстетической традиции Дальнего Востока / Материальная база сферы культуры / В.И.Цитович, Т.Р.Тимченко – Вып. : 3. – 248 с.
5. Цитович В.И. Реставрация между парадигмой и теорией / Владимир Цитович – М. : 2004. – 180 с.

Summary. In the article analyzes the changes that occurring over decades on the surface of the paintings – pollution, yellowing varnish, defined as

the patina, which more or less change the original appearance of paintings, and affects the basic figurative painting tools.

Keywords: *patina of time, yellowed varnish, artificial patina, imitation patina, restoration.*

УДК 378.016

Чорпіга Р.Б., студентка I курсу
Науковий керівник: Олійник В.Ф., доцент

«КОБЗАР» ШЕВЧЕНКА В МУЗИЧНОМУ ЖИТТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Анотація. *В статті розкривається вплив Шевченкового «Кобзаря» на музичне життя українського народу, висвітлюється питання жанрового складу його пісень.*

Ключові слова: *фольклор, поезія, музика, композитор, жанровий склад пісень, народний епос.*

Постановка проблеми. Тарас Григорович Шевченко – один з тих світочів духовності, без яких не можливо собі уявити культуру українського народу. Золота скарбниця його творчості надзвичайно багата й різноманітна. Свої вірші поет адресував, передусім, народним масам, сам часто їх співав, а з проханням покласти на музику звертався до композиторів та знавців фольклору. Саме тому так легко озвучувалися його вірші, саме тому так природно вони переходили із літературної сфери в музичний побут українського народу.

Аналіз публікацій свідчить, що музична фольклористика, зокрема такі її визначні представники, як Ф.Колесса, М.Грінченко, Д.Ревуцький, П.Козицький та цілий ряд сучасних музикознавців доклали багато зусиль для поглиблення знань про історію виникнення та розкриття музичного авторства деяких Шевченкових пісень. Ми ж у своєму дослідженні зупинимось лише на питаннях жанрового складу цих пісень.

Мета нашого дослідження – визначити жанри Шевченкових пісень та вплив його «Кобзаря» на музичне життя українського народу.

У різнобарв'ї поетичних творів Тараса Григоровича Шевченка майже повсюдно відчувається дихання народної пісні. Особливість народнопісенної символіки, яку у своїх творах використовував Шевченко – це її доцільність, природність, відповідність традиціям [1, с. 7]. Д.Ревуцький, досліджуючи багату палітру народнопісенної творчості, яка

тією чи іншою мірою була використана поетом у власній творчості, виділяє такі жанрові пласти, як історичні думи, балади, кріпацькі, батрацькі, бурлацькі, козацькі, рекрутські, чумацькі, родинні, обрядові, любовні та жартівливі пісні [2, с. 84]. Наприклад, в його «Кобзарі», який увібрав у себе найрізноманітніші жанри народнопісенної творчості, органічно переплелися прикмети і епосу, і лірики, і драми, і сатири.

Справді, досить важко відділити від жанру героїко-патріотичних, історичних пісень і дум такі Шевченкові пісні, як «Б'ють пороги» (з послання «До Основ'яненка»), «Було колись на Україні» (з поезії «Іван Підкова»), «Встає хмара з-за Лиману» (з поеми «Тарасова ніч»), «Ой літа орел», «Гомоніла Україна», «Задзвонили в усі дзвони» (усі три з поеми «Гайдамаки»), «Наш отаман Гамалія» (з однойменної поеми), «Ой чого ти почорніло» (теж з однойменної поезії). Близькість їх до стильових ознак справжнього народнопісенного епосу виявляється в органічному поєднанні історичної дійсності та поетичного вимислу, в оспівуванні героїчного минулого українського народу, що виборював соціальну й національну незалежність.

До пісень героїко-патріотичного та історичного змісту тісно приймають твори, що сповнені громадського та соціального пафосу. «Заповіт», «Думи мої, думи мої», «Орися ж ти, моя ниво», «Учітєся, брати мої», «Кругом неправда і неволя» – це ті пісні, в яких поет щиро вболіває за долю свого народу й батьківщини, вірить в щасливе майбутнє нащадків. Ці пісні служили моральною підтримкою не одному поколінню українців.

Значне місце в піснях на слова Шевченка займають родинно-побутові мотиви. Вони звучать у піснях «Тяжко, важко в світі жити», «Тече вода в синє море», «По діброві вітер віє», «Ой одна я, одна», «Якби мені черевики», «І багата я», «Породила мене мати», «Із-за гаю сонце сходить», «Нащо мені чорні брови», «Вітер з гаєм розмовляє» та ін.

Міцний зв'язок Шевченкових поезій з фольклорними традиціями відтворення навколишньої дійсності особливо яскраво проявляється у змалюванні образів природи, де вразлива душа поета тонко підмічає найменші зміни навкруги. Вона у нього, ніби жива істота, відгукується на всі радощі й болі людини. Ми зустрічаємо серед його пісень спокійний і безжурний пейзаж («Садок вишневий коло хати»), і щасливу дівчину на тлі буяючої природи («Зацвіла в долині»), і тихий погожий ранок («Дивлюся, аж світає»). Досить часто зустрічається і пейзаж соціально загострений – сум дівчини, котра не має черевиків і не може веселитися з усіма («Якби мені черевики»). Разом з тим щаслива, весела, гарна дівчина порівнюється з калиною, а дівчину, котра зазнала

горя в розлуці з милим, уособлює гнучка, висока, зажурена тополя або похилена верба.

Відчуття динамічної зміни в природі спостерігаємо у зверненні поета до вітру («Вітер буйний, вітер буйний», «У гаю, гаю вітру немає», «Сонце гріє, вітер віє»).

Природна музикальність Шевченкових віршів зумовила живий інтерес до його поезії багатьох музикантів-аматорів та професійних композиторів. Музику до «Кобзаря» створювали такі відомі українські композитори як К.Стеценко та Я.Степовий. Але особливо тут потрібно виділити Миколу Лисенка, який написав прекрасний вокальний цикл «Музика до «Кобзаря» Шевченка», в якому нараховується понад 80 різноманітних музичних творів. Цей цикл не об'єднується однією тематичною лінією, а має досить широке коло тем. Твори цього циклу здебільшого написані для голосу в супроводі фортепіано, хоча зустрічається і декілька хорових партитур.

На думку музикознавця О.Правдюка, мелодика на тексти Т.Шевченка ділиться на три основні типи:

1. пісні романсового складу, що беруть свій початок у міській побутовій культурі;
2. пісні з переважанням рис селянських протяжних мелодій;
3. пісні, в яких обидва ці типи органічно поєднані.

Висновки. Отже, сьогодні ми можемо впевнено стверджувати, що вірші, написані геніальним поетом, знавцем природи, тонким художником і вдумливим спостерігачем навколишньої дійсності, були адресовані, передусім, народним масам. І тому музика, покладена на слова великого кобзаря, влилася в широке пісенне море українського народу, і сьогодні притягає до себе все нові й нові покоління. Зберегти всі ці творіння для майбутнього – це наш священний обов'язок.

Список використаних джерел

1. Плавай, плавай, лебедонько. Народні пісні на слова Т.Шевченка / Видання друге. – К. : «Музична Україна», 1984. – с.152.
2. Ревуцький Д.Шевченко і народна пісня / «Пам'яті Шевченка», 36. статей до 125-річчя від дня народження. – К., 1939. – с.84.

Summary. In the article influence of Schevchenko «Kobzar» opens up on musical life of the Ukrainian people, the question of genre composition of his songs is illuminated.

Keywords: folklore, poetry, music, composer, genre composition of songs, folk epos.

Чугасва Т.М., студентка I курсу
Науковий керівник: **Карпенко Т.П.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

ІСТОРИЯ ВИНИКНЕННЯ ІНСТРУМЕНТІВ (КЛАРНЕТ)

***Анотація.** У статті розглядається виникнення духових музичних інструментів в історичному аспекті і їх початкової методики навчання; властивостей і сфери використання кларнета.*

***Ключові слова:** педагогіка, музичні інструменти, історія духових інструментів, виконавство, кларнет.*

Духові інструменти зародилися в глибокій старовині. Матеріалом для них слугували шматок очерету, кістка або ріг тварини, морська раковина, шкаралупа великого горіха і т.п. Первісна людина використовувала їх в своєму повсякденному житті – на полюванні і війні, в обрядових церемоніях. Ці примітивні інструменти поступово розвивалися і удосконалювалися впродовж століть і навіть тисячоліть. Вже серед предметів матеріальної культури епохи палеоліту зустрічаються духові інструменти, що нагадують сучасні.

Чи можна називати «музичними інструментами» випадково підібрані раковини і деревинки, в яких не відображена людська праця, – питання спірне. Але, якщо одна людина показує іншій, як треба дути в порожнисту трубку, щоб досягти того або іншого звуку, то розвитку викладання музики встановлений початок.

У первісному суспільстві методики як науки не існувало. Про те, як в ті далекі часи відбувалося навчання гри на духових інструментах, нам майже нічого невідомо. Можна припустити, що прийоми навчання стали фіксуватися в свідомості первісного «вчителя» в той момент, коли він почав навчати гри на примітивній сопілці іншу людину. Ймовірно, це трапилось близько 35-40 тисяч років тому, в епоху Великого заледеніння, з появи перших Homo sapiens. Серед стародавніх «вчителів», напевно, були умільці своєї справи. Поступово вони накопичували досвід, розширювали набір «педагогічних» прийомів, удосконалювали «метод», без якого неможливе ніяке цілеспрямоване навчання.

За часів палеоліту «метод» навчання зводився до показу і наслідування. Принцип викладання міг бути тільки один: «Роби, як я!». У античні часи прийоми навчання гри на духових інструментах, як і

методи викладання в будь-якому іншому історичному періоді, були пов'язані з культурним рівнем суспільства, з естетичними установками часу.

У IX столітті до нової ери в Палестині в торжествах освячення храму царя Ізраїльсько-Іудейського царства Соломона брало участь 120 трубачів. Можна припустити, це був перший в історії людства оркестр. До нас не дійшло ім'я керівника музичного колективу, але, готуючись до виступу, ця талановита людина не могла обійтися без наперед підготовлених і обдуманих педагогічних прийомів.

У Стародавній Греції навчання гри на духових інструментах було пов'язане з канонами т.з. «мусичного» мистецтва. Греки вважали, що музика впливає на формування внутрішнього світу людини і виконує виховні функції. Тому заохочувалися ті музичні лади, які, на думку філософів, збуджують в людях мужність. Обов'язковими були наступні навчальні дисципліни: ораторське мистецтво, створення і виконання музики, етика, філософія і гімнастика.

Переписувачі нот були добре знайомі з пристроями музичних інструментів і прийомами гри на них. Можна припустити, що багато хто з них був музикантами-виконавцями і викладав гру на музичних інструментах. Позначаючи аплікатуру, вони неминуче вирішували методичні задачі.

У епоху раннього Середньовіччя церква заохочувала лише хорову музику, яка «виключає будь-який індивідуальний прояв, будь то імпровізація, жестикуляція або танець». У посланні єпископа Микити зазначалося: «Кожен додає свій голос згідно хорового звучання, щоб не виділятися у безсоромному показі». Ці музичні установки не могли не позначитися на вихованні флейтистів і трубачів. Можна припустити, що основним завданням викладання гри на цих інструментах було досягнення відчуття ансамблю і динамічного балансу.

У XII-XIII ст. в Західній Європі встановилися непорушні музично-виконавські принципи, що отримали назву *Ars antiqua*. Ці принципи, безумовно, лягли в основу методики навчання гри на духових інструментах. Згідно канонам *Ars antiqua*, всі музичні твори повинні бути неодмінно в тридольному розмірі (3/4, 3/2 або 9/8), голоси ансамблю повинні звучати на кварту, квінту або октаву, у всіх голосах повинна дотримуватися єдина ритміка. Вокальна партія, як правило, дублювалася інструментальною. Іноді верхній голос прикрашався короткою імпровізацією. Духові інструменти не брали участь в церковній службі, але під час бенкетів і вуличних свят флейти і труби грали в унісон із співаками, допомагаючи хору підтримувати інтонаційну стійкість. Зву-

чання духових інструментів, безумовно, додавало музиці особливої потужності і блиску.

У XIV столітті зародилося професійне викладання гри на духових інструментах. У містах середньовічної Європи були організовані корпорації музикантів-духовиків (*Stadtpfeiferei*), де велося навчання гри на флейтах, шалмеях, трубах. Основний принцип викладання: «Роби як я!». Педагог демонстрував духовий інструмент, показував, як його потрібно тримати, і пояснював, куди слід посилати струмінь повітря, що видихається, і які клапани натискати. Це була так звана наочно – реміснична форма навчання. Члени корпорації були зобов'язані пройти спеціальний курс навчання: один рік для роботи в сільській місцевості і два роки для роботи в місті. Саме в цей час закладалися основи педагогічних знань, без яких неможливе ніяке цілеспрямоване навчання.

Перша спроба опублікувати методичні рекомендації була зроблена на початку XVI століття німецьким священиком Себастьяном Вірдунгом. У роботі з інструментознавства «*Musica getutscht*» (1511), він описав усі духові інструменти свого часу, а також навів, хай дещо наївні, але, по суті, правильні методичні рекомендації з навчання гри на духових інструментах. У викладі С.Я.Льовіна ці рекомендації такі: «Спочатку слід взнати – скільки отворів на інструменті, потім – як розташовувати на них пальці, далі за цим – «як дути» (тобто як дихати і витягувати звук), потім – скільки дірочок повинно бути закрито або відкрито для видобування того або іншого звуку. Крім того, потрібно освоїти положення язика і навчитися «працювати ним спільно з пальцями». С.Я.Льовін пише, що педагогічні рекомендації С.Вірдуंगा дозволяють «зробити висновок про наявність в Європі в кінці XV- початку XVI сторіч продуманої системи навчання на музичних духових інструментах».

Важливою подією в історії музичної культури і музичної освіти було відкриття 1537 р. в Неаполі консерваторії. Термін «консерваторія» походить від латинського слова «*conservare*», що означає «зберігати». Це був притулок для сиріт і безпритульних дітей, в якому велося навчання теології, різним ремеслам і співу в церкві.

На початку XVII століття, коли в консерваторіях стали навчати гри на духових інструментах, потрібні були посібники з оволодіння прийомами гри. Першою такою допомогою в історії музичної культури з'явилася книга Чезаре Бендінеллі «Навчання гри на трубі» (1614). На жаль, ця книга не була перекладена на інші мови.

Разом з розвитком виконання на духових інструментах і вдосконаленням їх конструкцій з'являється перший навчальний посібник з гри

на тому або іншому інструменті, що дійшов до нас, – це «Мистецтво гри на поперечній флейті», написане знаменитим флейтистом Л.Оттером і видане в 1707 р.

У розвитку духового інструментального мистецтва перша половина XVIII ст. – період, який ознаменувався творчістю таких великих композиторів, як А.Вівальді, Г.Ф.Телеман, І.С.Бах і Г.Ф.Гендель. З їх виконавською і композиторською діяльністю безпосередньо пов'язане подальше вдосконалення і збагачення виразних і технічних можливостей духових інструментів, зростання виконавської майстерності.

На початку XIX сторіччя в Західній Європі почали складатися виконавські і педагогічні школи. Основну роль тут зіграло відкриття консерваторій у великих містах Європи. Першою відкрилася консерваторія в Парижі (1795), а в XIX ст. – в Празі (1811), Варшаві і Відні (1821), Лондоні (1822), Пешті (нині Будапешті, 1840), Лейпцигу (1843), Берліні і Кьольні (1850), Бухаресті (1864) і т.д.

Творчість багатьох італійських композиторів (Дж. Тореллі, А.Марчелло, Ф.Верачіні, Дж. Тартіні, Т.Альбіноні і ін.) говорить про високу професійну культуру і віртуозну майстерність музикантів-духовиків того часу.

Отже, опишемо три види духових інструментів: один з них складала стародавні флейти – повздовжні, поперечні багатоствольні. Звук на них виникав в результаті тертя струменя повітря об гострий край лабіального отвору. На повздовжній флейті іноді існувало особливе пристосування для видобування звуку, вживане в наш час на блок-флейтах. Багатоствольна флейта (флейта Пана) мала декілька отворів, і кожен її отвір міг видавати один або два (шляхом передування) визначених по висоті звуку.

До другого виду стародавніх духових відносилися інструменти язичкового типу звуковидобування – прототипи сучасних гобоїв, фаготів і кларнетів. Звук на них утворювався за допомогою коливань очеретяних пластинок під впливом повітряного струменя.

Третій вид представляли предки мідних духових інструментів з воронкоподібним мундштуком. При витяганні на них звуку головну роль виконували губи виконавця, що були єдиним збудником коливань повітряного стовпа в інструменті.

На межі XVII-XVIII cc. з'являється, нарешті, один з найцікавих інструментів, який надалі доповнив і прикрасив групу дерев'яних духових інструментів в симфонічному оркестрі – **кларнет**.

Його предком можна рахувати старовинну сопілку. Курт Закс, найвідоміший американський інструментознавець, говорить про староєги-

петський духовий язичковий інструмент, що складається з двох трубок, і називає його подвійним кларнетом. Кларнет належить до групи так званих дерев'яних язичкових духових інструментів. Язичкових – оскільки в його мундштуку кріпиться одинарна тростина (очеретяна пластинка), або, інакше, язичок. Назва інструменту походить від латинського *clarus* – ясний (мається на увазі звук інструменту). Він створений в 1701 р. відомим майстром Нюрнберга дерев'яних духових інструментів Іоганном Крістофом Деннером (1655-1707).

Перший випадок застосування кларнета в симфонічному оркестрі відноситься до 1720 р.: капельмейстер собору в Антверпені ж. А.Фабер включив його в свою месу. До 1950-х рр. це був єдиний випадок застосування кларнета. Потім кларнет усе частіше з'являється в партитурах. Рамо Ж.Ф. в 1751 р. вставив його в героїчну пастораль «Акант і Кефіс», а І.Бах – в оперу «Оріон», поставлену в Лондоні в 1753 р.

З 1750-х рр. кларнети були залучені у всі військові оркестри. Натуральні труби могли виконувати мотиви тільки яскраво вираженого фанфарного плану. Гобої звучали на повітрі дуже слабо, тому появу кларнетів і їх застосування в духовому оркестрі зустріли з великим задоволенням.

Кларнети виготовляють з деревини ебенового (чорного) дерева і з пластмаси. Виконавець прикладає верхню частину мундштука до нижньої губи і зубів і вдугає в інструмент повітря. Під тиском струмені повітря язичок починає коливатися – він стуляється і розмикається з мундштуком. Під впливом цих поштовхів відбувається коливання повітряного стовпа в кларнеті і виникає звук.

Як і всякий музичний інструмент, кларнет пройшов довгий шлях еволюції і вдосконалення механіки. Він не відразу зайняв своє місце в оркестрі, і навіть коли почав в ньому вживатися, то спочатку його роль була вельми скромна. Процес поступового проникнення кларнета в оркестровий склад почався незабаром після 1750 р., але не закінчився до самого кінця сторіччя.

Можна навести безліч висловів про кларнет і його звучання. Великий інтерес представляють думки М.Глінки, а також використання цього інструменту. Відомі його «Нотатки про інструментування». Їх автограф не зберігся; вони дійшли до нас у публікації «Музичного і театрального вісника» за 1856 рік.

Наведемо повністю думку М.Глінки про кларнет: «Кларнети. Інтонція їх ніколи не може бути абсолютно вірною — від властивості матеріалу, з якого цей інструмент зроблено (дерево тверде і гнучкий очерет). Використовувати їх потрібно з великою обережністю: після пауз

вони часто зриваються і видають звук різкий, неприємний, на зразок гусячого крику...».

М.Глінка, не дивлячись на критичну оцінку особливостей звучання сучасного йому кларнета, зробив, можна сказати, революцію у вживанні цього інструменту: він вивів його з положення головним чином оркестрового і наділив винятковою по красі і виразності музикою як виконуючого соло інструмент. Йдеться про «Патетичне тріо» для фортепіано, кларнета і фагота.

Вольфганг Амадей Моцарт (1756-1791). Найзнаменитіший композитор написав і найзнаменитіший твір для кларнета: концерт ля мажор. У одному з листів батькові він писав: «Ех, якби у нас тільки були кларнети!..»

Людвіг ван Бетховен (1770-1827). Відкривши нову еру в музичному мистецтві, Бетховен по-новому висвітив і роль духових інструментів. Хоча сольних творів для них він не писав, але в ансамблевих і симфонічних жанрах його музику не можна уявити собі без духових. Якщо мати на увазі пізніші його твори з участю духових, то можна помітити, що Бетховен надає перевагу кларнету перед традиційно головуючою флейтою.

Гектор Берліоз (1803-1864). У 1844 р. в Парижі світ побачив «Великий трактат про сучасне інструментування і оркестровку» Берліоза. Зокрема, про кларнет читаємо: «У тембрі високого регістра є щось пронизливе, тембри середнього регістра подібні до співучих мелодій, арпеджіо і пасажів; тембру низького регістра, особливо на витриманих нотах, властиві повні холодної загрози ефекти, похмурі звуки застиглої люті, натхненним першовідкривачем яких був Вебер... Характер звуків середнього регістра носить відбиток якоїсь гордості, пом'якшеної благородною ніжністю. А це робить їх здатними до відтворення найпоетичніших відчуттів і думок. Кларнет мало підходить для ідилії – це інструмент епічний, подібно валторнам, трубам і тромбонам. Його голос – голос героїчної любові».

Список використаних джерел

1. Античная музыкальная эстетика. – М. : Музыка, 1960.
2. Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. – М. : Институт общего среднего образования РАО, 2000.
3. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. Изд. 2. – М. : Музыка, 1973.
4. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – Л. : Музыка, 1973.

5. Музыкальная эстетика Средневековья и Возрождения. – М. : Музыка, 1966.
6. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – Изд. – 2. – М. : Музыка, 1986.
7. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. – Изд. 2. – М. : Музыка, 1989.

Summary. In the article the origin of wind musical instruments is examined in a historical aspect and their initial method of studies ; properties and sphere of the use of clarinet.

Keywords: pedagogics, musical instruments, history of wind instruments, performance, clarinet.

УДК 75.041.5

Швец В.В., студент VI курсу
Науковий керівник: **Такіров Т.Н.**, асистент

ТИПОЛОГІЯ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТНОГО ЖИВОПИСУ НА ПОДІЛЛІ XIX СТ.

Анотація. У статті досліджуються типологічні та стилістичні особливості портретного живопису на Поділлі XIX ст.

Ключові слова: портрет, Поділля, живопис, стилістика, типологія.

Поділля здавна славиться своїми мистецькими традиціями і високою художньою культурою. З краєм пов'язані імена багатьох художників, які тут народились, навчалися чи працювали.

Одна з перших серйозних спроб класифікувати портретний живопис в цілому на території України провела Т.В.Яблонська [8, с. 25], яка жила і працювала на Поділлі. Її картини є в збірці багатьох подільських музеїв. Вивченням портретного живопису безпосередньо на Поділлі займалась Н.О.Суслова – дослідник мистецтва Поділля.

Чільне місце в художній збірці картинної галереї м. Кам'янця-Подільського по праву належить мистецтву портрета XIX ст., репрезентованому багатьма творами різної майстерності, що привертають увагу дослідників.

Стійкі традиції цехового портрету створили сприятливий ґрунт для розвитку портретного жанру на Поділлі. Занепад малярського цеху в

кінці XVIII ст., відсутність художнього навчального закладу призвели до втрати тісного генетичного зв'язку живопису XIX ст. з доробком попередніх часів [4]. А наявність в місті великої кількості приїжджих художників орієнтувала розвиток образотворчого мистецтва в західно-європейському руслі [7].

Досліджуючи дану проблему, потрібно, насамперед, враховувати передумови виникнення попиту на замовлення портретів у XIX ст. на Поділлі. У даному питанні важливе місце має фактор провінційного розміщення, який сильно вплинув на якість живопису. Можна сказати, що на Поділлі працювали майстри різного плану, як високопрофесійні художники, так і місцеві майстри. Традиція так званого «фамільного портрету» була вже сформована і розповсюджена у часи XIX ст. Це позитивно вплинуло на розвиток портретного жанру. Оскільки на розвиток портретного жанру на Поділлі впливали різні школи живопису, а саме: російська, австрійська, польська, портретний живопис на цій території представлений досить обширно і різносторонньо. Це стосується техніки та стилістики виконання.

На основі вивчення та аналізу портрету Поділля XIX ст. можна створити схему тематико-класифікаційної характеристики та визначити методика дослідження. Вивчення класифікації історичного портрету XIX ст. [2, с. 77] займає важливе місце у дослідженні мистецтва Поділля. На жаль, питання типологічної характеристики портретів Поділля XIX ст. знаходиться ще досить у невивченому стані, це створює глибокий і сприятливий ґрунт для наукових досліджень.

Аналізуючи досліджений матеріал, зробимо спробу виділити чотири основні позиції, за якими слід розподіляти портрети, та розглянемо кожний з його типів, а саме:

- 1) за утилітарним призначенням: культовий, світський (родинний, портрет, кабінетний);
- 2) за формою та композиційним рішенням: парадний, камерний, парний, інтимний;
- 3) за соціальним розшаруванням: козацькі портрети (гетьмани, російські імператори), міщанські, духівництва;
- 4) за манерою виконання: реалістичне письмо, професійного рівня, напів- або мало професійного рівня [8].

У даній статті найбільш доречно буде спроба розглянути портретний живопис Поділля за класифікацією форми та композиційного рішення, оскільки саме цей пункт дасть спробу цілісно оцінити художні характеристики подільського портретного живопису.

За композиційним рішенням на Поділлі зустрічаються такі типи портрету: парадний, камерний, інтимний, парний (сімейний).

Парадні портрети на Поділлі XIX ст. зустрічаються доволі часто. За визначенням Яблонської, парадними портретами слід вважати репрезентативні портрети з зображеннями людини на повний зріст [8]. До таких портретів можна віднести портрети козацьких гетьманів, російських імператорів, місцевого духівництва тощо. Парадний портрет відображає соціальні позиції портретованого, розкриваючи конкретний характер в реальному соціальному середовищі.

Чудовим зразком класичного парадного портрету на Поділлі є портрет російського князя Павла Петровича (майбутнього імператора). Молодого князя зображено майже у повний зріст у класичній владній позі з жезлом у правій руці. Одяг зображеного вказує на високий соціальний статус, присутні ордена. Даний портрет є класичною копією з відомого оригінала.

Парадні портрети Західної України, зокрема Поділля XIX ст., представлені в портретах козацьких гетьманів, духовенства та інших високих прошарків суспільства [3]. Обов'язковим елементом цих портретів виступає герб. Місцевими майстрами створювалися імператорські портрети, які частіше були копіями з портретів російських та європейських художників.

Напів-парадні портрети найчастіше зустрічаються на нашій території. Під «напів-парадним» портретом можна розуміти портрети, подібні парадним зображенням в зменшеному вигляді, від поколінного до майже поясного. На Україні термін напів-парадного портрету невживаний, оскільки його вважають за парадний.

Не менш поширені у XIX ст. на Поділлі камерні портрети. До так званих камерних портретів відносимо погрудні або поясні з нейтральним тлом, які на відміну від парадного більш «формальні», без різкого вираження «соціальної» ролі. Камерний портрет найбільш складний для дослідження, бо в цих портретах робиться наголос на психологічну характеристику портретованого [5]. До камерних портретів можна віднести два портрети графині Гагаріної Рузи, збірка Кам'янець-Подільської картинної галереї, автор Іван Васьков. Обидві роботи датуються другою половиною XIX ст.; на даних картинах відчутний стиль зрілого класицизму [6, с. 12], відчувається вплив російської портретної школи.

Рідше на Поділлі зустрічається парний та груповий портрети. Явище парного та групового портрету на нашій території поширюється в XIX ст. Особливістю цих портретів є те, що в них продемонстровані

взаємовідношення та взаємозв'язок людей (частіше це родинні портрети). Крім портретної схожості в груповому портреті обов'язковий зв'язок зображених між собою, їх духовна або родинна єдність. Чи не єдиним зразком даного типу портрету на нашій території є чудова робота невідомого автора із збірки Кам'янець-Подільської картинної галереї, а саме сімейний портрет, який датується другою половиною XIX ст. На картині у повний зріст на тлі кімнатного інтер'єру зображено молоде подружжя.

Розглянувши типологію подільських портретів XIX ст. за формою та композиційним рішенням, можна зробити висновок, що портретний жанр на даній території представлений досить обширно. Портрет XIX ст. пройшов шлях від російського академізму, романтизму до зрілого класицизму і ранніх витоків реалізму як стилю кінця XIX ст. На Поділлі зустрічаються такі типи портрету, як парадний, інтимний, камерний, груповий тощо. Кожен з даних видів заслуговує глибшого і детальнішого мистецтвознавчого дослідження.

Список використаних джерел

1. Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII-XVIII pp. – Л., 1981. – 258 с.
2. Жолтовський П.М. Український живопис XVII-XVIII ст. – К., 1978. – 328 с.
3. Зингер Л.С. Очерки теории и истории портрета. – М., 1986. – с. 26-27
4. Левицька М.К. Львівський портрет кінця XVIII- першої пол. XIX ст. у контексті європейського малярства // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – №2. – К., 2001. – с. 79
5. Мордвинова С.Б. Парсуна, ее истоки и традиции. Автореферат. – М., 1985. – 25 с.
6. Овсійчук В.А. Українське мистецтво XIV- першої половини XVII століття. – К., 1985. – 360 с.
7. Семенюк Д. Колекція натрунних портретів з фондів ЛІМ // Наукові записки Львівського історичного музею. – Львів, 1997. – с. 49-50
8. Яблонська Т.В. Класифікація портретного жанру в Росії XV-III в. Автореферат. – М., 1978. – 25 с.

Summary. The article is dedicated to the research of typological and stylistic features of portrait painting of the XIX in Podilya.

Keywords: portrait, Podilya, portrait painting, stylistic, typology.

Швець Т.А., студентка IV курсу
Науковий керівник: Винниченко І.Б., асистент

ТРИКОНХИ В САКРАЛЬНОМУ ЗОДЧЕСТВІ КАМ'ЯНЦЯ-ПОДІЛЬСЬКОГО

***Анотація.** Стаття присвячена історико-культурним особливостям триконхових церков Кам'янець-Подільського.*

***Ключові слова:** сакральна архітектура, триконхи, Кам'янець-Подільський, муровані церкви.*

Архітектура мурованих триконхових церков Поділля, особливо Кам'янець-Подільського, мало досліджена істориками та мистецтвом знавцями. Перші згадки про архітектурну церковну спадщину Поділля знаходяться у праці «Муровані церкви на Поділлі» протоієрея Є.Січинського. У статті при характеристиці триконхових споруд будемо застосовувати культурно-історичний метод дослідження.

Об'єкт нашого дослідження: триконхові церкви Кам'янець-Подільського, оскільки вони ще мало досліджені. Мета: визначити особливі прикмети триконхових церков Кам'янець-Подільського.

В Кам'янці-Подільському налічують три старовинні, здавна православні, муровані церкви: Троїцька монастирська (Св. Трійці), Іванно-Предтеченська або Старий собор (Св. Параскеви П'ятниці) і Петропавловська (Св. Петра і Павла), з яких збереглася тільки Петропавловська [4, с. 71].

Церкви належать до малопоширеного в Україні, але водночас розповсюдженого здебільшого на Поділлі типу триконхових церков [4, с. 68].

Три кам'янецькі, здавна православні церкви, про які йде мова у нашій статті, мають зовнішній вигляд і планування однакового характеру. В кожній спорудженій церкві від західного боку, при вході над притвором, є збудована дзвіниця у виді чотиригранної вежі, з вікнами. Ширина вежі така, як ширина середньої частини церкви, тому вежа виглядає важкою. Кожна церква має абсиду такої ширини, як ширина церкви, а коло вівтарної абсиди виступають із півночі й півдня дві ще менші абсиди. Отже, планування всіх трьох церков однакові: це продовгуватий чотирикутник, заокруглений зі сходу, з двома меншими заокругленнями по боках, має вигляд хреста з заокругленими кінцями, або виглядає як листок конюшини. Такі церкви, що мають три перехресні закривлення, називають триконховими (κόυχη – конха – черепашка) [2].

Триконха (від грец. *Tri* – три і *конха*) – тип середньовічного християнського храму (або його східної частини): 3-пелюстковий план створений апсидами, що примикають з трьох сторін до квадратного в плані внутрішнього приміщення [1].

Кам'янецькі триконхи – це передусім церкви з вежами; їх часто називають церквами-фортецями. В яких відсутня центральна баня, їх вигляд суворий і аскетичний, архітектура позбавлена декору, а башта має типово оборонний характер [4, с. 71-76].

Неможливо встановити в який певний період ці побудовані кам'янецькі церкви – немає певних відомостей; можна зазначити, в якому часі з'являються найдавніші згадки про ту чи іншу церкву.

Троїцьку монастирську церкву вважають за найстаршу серед інших стародавніх церков Кам'янця-Подільського. Монастир утворився при ній у 1723 році.

Наявні документальні звістки про Троїцьку церкву початку XVII ст. 1603 року, де судовим вироком передано кам'янецькій Троїцькій церкві дім, що був колись подарований міщанином Яковом Ковалем. Документ 1603 року свідчить, що церква існувала давно, тому що церкві належав дім, з яким з давніх часів розпоряджалися братчики церкви [2].

Офіційно затверджена дата заснування церкви. Церква датується 1582 роком, коли відбулась перша згадка про пожертву храмові вдовою Гапкою Табаковою, садиби, розташованої неподалік церкви, священному Василю [3, с. 134].

Відомо, що в першій половині XVIII ст. 1749 році, надбудували дзвіницю, але не відомо, чи вони збудували дзвіницю, тобто невідомо, чи вивели її з фундаменту, чи тільки підняли її вище. У 1854 році реконструйовано дерев'яну баню над середньою частиною церкви: збільшена й покрита бляхою замість гонт. У 1859 році, щоб дати церкві більше світла, були збільшені вікна. Тоді ж до вівтаря прибудовано: з півночі невеличку ризницю, а з півдня – пономарку з виходом до помешкання монахів. У західній частині церкви, що під дзвіницею, були двері на північ; тепер вони замуровані, але в середині зосталася ніша, а з двору видно камінні східки [2].

У 1930-х роках храм був зруйнований у рамках антирелігійної політики. В останні роки церква відновлена ченцями греко-католицького ордену Святого Василя Великого на розчищених фундаментах [5].

Друга стародавня мурована церква в Кам'янці, церква Івано-Предтеченська, або Старий Собор, не має хронологічної дати свого заснування. Вважали, що церква була збудована у XIV столітті, за князів Коріатовичах, мала назву П'ятницької церкви [2].

У церкві є надгробні написи, що дають хронологічні дати. Найстаршу ідентифікує кам'яна плита в помості перед престолом із написом, що там похований «шляхетно-урожений» Миколай Кграбовецький (1609 р.). відповідно до візитаційного акту 1758 року, Предтеченську церкву збудували пани Ластовецькі, а якого року – невідомо. На підставі судових актів, у 1606 році один із Ластовецьких Василій, ротмістр королівської піхоти, подарував Предтеченській церкві та її братству садибу, суміжну з цвинтарем тієї ж церкви. Зміни в архітектурі Предтеченської церкви робилися найбільше в ХІХ столітті.

Третя кам'янецька старовинна мурована триконхова церква Петропавловська значно менша від Троїцької та Предтеченської. Імовірно, Петропавловська церква була збудована за князів Коріатовичів. У церковних документах («клірових відомостях») йшлося, що церква збудована 1580 року. Ця дата встановлена 1834 року, коли добудовували до церкви дзвіницю: тоді знайшли напис на одвірках церкви з датою побудування в 1580 році, але напис не зберігся. Найстарша документальна згадка про Петропавловську церкву сягає кінця ХVІ століття: 1591 року. Церкву подарував кам'янецький міщанин Іван Селецький [2].

Варто зазначити, що одна з кам'янецьких старинних церков Іоано-Предтеченська, про яку йшла мова, має якийсь зв'язок із молдавсько-волооськими землями. В цій церкві є кам'яна плита в стіні вівтаря з написом рельєфними буквами, що Семен Стрій поховав у Предтеченській церкві сина свого Йоанашка і на пам'ятку про того сина купив до тої церкви дзвін за 60 золотих. В тій же Предтеченській церкві є й другий нагробок, що показує на близький зв'язок тієї церкви з Валахією.

Проблема шляхів, якими триконхи потрапили до Кам'янця є спірною і важливою для з'ясування хронології кам'янецьких церков. Дослідники сакрального зодчества, Є.Сіцінський та М.Соколовський, відзначають, що за формою плану й архітектурним вирішенням триконхові церкви мають спільні риси з християнськими храмами Риму та Візантії, а також з похідними від них церквами Грузії, Болгарії, Сербії, Молдавії й Валахії. Триконховий тип церков вони виводять з Афонського півострова [4, с. 69].

Отже, при таких близьких відносинах і зв'язках Поділля з Молдово-Валахією і з дальніми полудневими землями перейшла до Кам'янця візантійсько-афонська триконхова архітектура мурованих церков.

Отже, можна зробити такі висновки: всі три старинні муровані церкви Кам'янця-Подільського мають однаковий зовнішній вигляд, однакове планування, що пройшли майже однакові етапи і не мають

точних дат свого збудування. Документальні відомості про церкви сягають останньої чвертини XVI століття.

Список використаних джерел

1. Архитектура : энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона / В 86 томах (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890-1907.
2. Сіцинський Є. Муровані церкви на Поділлі / Юхим Сіцинський. – Львів-Кам.-Под. : 1925. – С. 1-7.
3. Сецинский Е. Каменем-Подольский / Е.Сецинский. – К.,1895. – С. 129-136.
4. Пляменицька О. Сакральна Архітектура Кам'янця на Поділлі: Монографія / Ольга Пляменицька. – Кам'янець-Подільський: Абетка, 2005. – 256 с.
5. Документ HTML – Режим доступу : <http://visitua.info/ukraine/797>

Summary. The article is dedicated to the historical and cultural peculiarities of cross-in-square churches in Kamyanets-Podilskyi.

Keywords: sacral architecture, trikonchos, Kamyanets-Podilskyi, stone churches.

УДК 37.016:78.071.1(430)

Юрчак Н.В., студентка II курсу

Науковий керівник: **Картасова Ж.Ю.**, старший викладач

МЕТОДИ РОБОТИ НАД ПОЛІФОНІЧНИМИ ТВОРАМИ

Анотація. У статті розглядається процес вивчення поліфонічної музики, методичні поради щодо розвитку навичок виконання поліфонії Й.С.Баха, висвітлюються закономірності та властивості музичної мови музики композитора.

Ключові слова: імітація, мотив, канонічний склад, прелюдія, fuga, артикуляція, тембральний контраст, клавірни твори.

Загальноновизнано, що вивчення музики Баха – один з найважчих розділів музичної педагогіки. Багато перешкод зустрічаються на шляху до художньо-виразного, повноцінного і стилістично вірного виконання музики великого композитора. Виконання музики Баха вимагає від виконавця високого рівня знань і вмінь, необхідних для розкриття глибини і різнобічності змісту цієї музики.

Чималі труднощі викликає, перш за все, сам процес розуміння специфічних (структурних) особливостей музики Баха як поліфонічної музики. Як відомо, клавірні твори композитора дійшли до нас у вигляді рукописів, що не містять вказівок щодо виконання його творів, оскільки в той час вони майже не фіксувалися. Лише за допомогою глибокого аналітичного вивчення основних закономірностей бахівського стилю можна досягнути виконавські вказівки самого автора. Для розуміння поліфонічних п'єс Баха потрібні спеціальні знання основ теорії поліфонії, знання закономірностей і властивостей музичної мови, виконавських традицій його епохи, а головніше – потрібна раціональна система їх засвоєння. Досягнення певного рівня поліфонічної зрілості можливе лише за умови поступового, плавного нарощування знань і поліфонічних навичок.

Активне і зацікавлене ставлення школяра до поліфонічної музики залежить від методів роботи педагога, від його вміння підвести учня до сприйняття ним основних елементів поліфонічної музики і низки властивих їй абстрактних понять, таких як, наприклад, імітація (повторення мотиву в іншому голосі). З перших кроків знайомства з азами поліфонії учня важливо привчити як до ясності в почерговому вступі голосів, так і до чіткості їх проведення, домагаючись при цьому контрастного, динамічного і по можливості тембрального контрасту голосів. Таким чином, подальша поліфонічна освіта учня відбувається завдяки усвідомленню педагогом важливості розвитку початкових навичок виконання елементарної імітації, а потім стретної імітації, канонів.

Величезну роль в підготовці учня до виконання поліфонії Баха відіграють п'єси, які побудовані імітаційно, на простих лаконічних темах танцювального та пісенного характеру. З перших кроків оволодіння поліфонією учня слід привчати до осмисленого і виразного виконання артикуляційних штрихів, без чого неможливе художнє виконання музики Баха. Починати роботу потрібно з освоєння простої імітації – повторення мотиву в іншому голосі. Далі переходити до п'єс канонічного складу, побудованих на стретній імітації, яка вступає до закінчення імітованої мелодії. Для подолання поліфонічних труднощів корисний наступний спосіб роботи, який складається з трьох етапів: спочатку п'єса вчиться в простій імітації, потім застосовується ансамблевий метод роботи, коли один голос грає учень, інший – педагог і навпаки. Це суттєво полегшує перехід до найбільш складного третього етапу роботи – виконання обох партій самим учнем. Подібний спосіб освоєння поліфонічних п'єс значно підвищує

інтерес до них і закладає у свідомість учнів образне сприйняття голосів, що формує осмислене відношення до голосоведення. Самостійність голосів – неодмінна вимога, яку пред'являє до виконавця будь який поліфонічний твір. Це виявляється:

- у різноманітному характері звучання голосів;
- у різному фразуванні голосів;
- в розмаїтті штрихів;
- в розбіжності кульмінацій в голосах;
- у різній ритмічній характеристиці голосів;
- в різниці динамічного розвитку.

Щоб п'єса вийшла дійсно поліфонічною, учневі необхідно в першу чергу зрозуміти розвиток і внутрішнє життя окремих голосів. Виробленню самостійності голосів сприяє і такий прийом: грати мелодію верхнього голосу октавою вище, що посилює контраст в звучанні голосів і допомагає усвідомити інше забарвлення верхнього голосу.

На матеріалі п'єс з «Нотного зошита А.М.Баха», учень засвоює нові для нього риси бахівської музики, з якими він зустрічатиметься в інших творах композитора різного ступеня складності: особливості метроритмічної структури, для якої характерно використання суміжних метричних категорій. Виконуються вони переважно різними штрихами: дрібні тривалості виконуються легато, великі – нон легато або стаккато. Такий прийом називається прийомом «восьмушки» започаткований Браудо. Подібний контраст в артикуляції сусідніх тривалостей – відмінна риса бахівського стилю. Правильно знайдена артикуляція допомагає виявленню характеру п'єси, підкреслює самостійність голосів, мотивну будову п'єси.

У середніх класах музичної школи учень знайомитися з новими творами Баха: маленькими прелюдіями і фугами, його уявлення про імітацію розширюються. Відбувається знайомство з поняттям теми як головної музичної думки твору і повторенні її в іншому голосі. Оскільки імітація є основним поліфонічним способом розвитку теми, ретельне і всебічне її вивчення є першочерговим завданням у роботі над будь-яким поліфонічним твором Баха імітаційного складу. Спочатку слід визначити характер теми, її мотивну структуру, артикуляцію. Потім корисно повчити кожен мотив окремо для виявлення інтонаційних особливостей. Корисним може виявитися такий спосіб опрацювання мотивів: мотиви, інтонації яких йдуть вгору – грати форте рівним співучим звуком, рух вниз – піано, роблячи цезури між мотивами. Тепер в суцільному звуковому потоці учень здатний розрізняти окремі виразні мотиви і фрази різної протяжності.

Таким чином, долаються певні труднощі поліфонічної музики – її безперервна плинність. Коли тема після ретельного опрацювання мотивів виконується повністю, то збереження виразного інтонування кожного мотиву обов'язкове. Також, треба зазначити, що робота над розчленованістю і самостійністю мотивів не відбивається на цілісності вимови теми, оскільки всі вони у Баха скріплені глибокою внутрішньою єдністю, зокрема, питально-відповідальними зв'язками.

Для посилення кульмінацій або кадансу Бах майже завжди ущільнює фактуру за рахунок збільшення голосів, що призводить до автоматичного посилення сили звучання. Цей прийом часто можна зустріти в бахівських творах. Такі фактурні ущільнення в епоху композитора свідчили про наростання динаміки. Її градації не прийнято було позначати – всі знали, що додаток голосів в каденціях і кульмінаціях означало посилення звучності, тобто кресендо і форте. Фактурна динаміка звертає на себе увагу, а саме такий прийом фактурної динаміки Баха, як розширення простору між голосами. Динаміка Баха визначається художнім мисленням композитора, а той, хто знає особливості його творчого методу – без зусиль прочитає її в авторському тексті.

Паралельно учня слід познайомити з особливостями бахівської динаміки. В двоголосних п'єсах Баха імітацію найчастіше слід підкреслювати не гучністю, а іншим, відмінним від іншого голосу тембром. Якщо верхній голос грати голосно і виразно, а нижній легко і незмінно тихо, імітація буде звучати виразніше, ніж при гучному її виконанні. Саме така манера гри виявляє наявність двох самостійних голосів, а це – головне в поліфонії. Динамічний контраст між голосами типовий для музики Баха і має історичне обґрунтування, яке походить від клавесинної динаміки: в епоху бароко клавесини були з двома і більше клавіатурами – мануалами. Сила звуку на різних мануалах була різною. П'єси виконувалися одночасно на двох мануалах. Збереглися авторські вказівки, щодо виконання голосів на мануалах: верхній голос на – форте, нижній – на піано. Це призводить до різкої, раптової зміни динаміки тієї самої терасної, ступінчастої, яка властива музиці Баха. І ще один суттєвий момент стилю виконання музики Баха: якщо тема або наступний за нею противиклад має різні тривалості, а отже, виконується різними штрихами, сила звуку не змінюється. Це «правило» продиктовано тим, що музика Баха не терпить динамічної строкатості. Учня слід познайомити ще з одним прийомом розвитку музичного матеріалу, характерним для музики Баха – секвенція. Зазвичай у висхідних секвенціях гучність збільшується з кожною ланкою, в низхідних – зменшується.

З появою складних поліфонічних моментів, виникає необхідність застосування нових способів опрацювання матеріалу. Наприклад, зі збільшенням числа голосів на перший план виступає нова технічна складність: виконання двох голосів однією рукою. Подолати ці труднощі допомагає простий і відомий прийом – вчити обидва голоси двома руками, визначаючи кожному з них свою динамічну фарбу: верхній голос грати голосно, а нижній тихо і навпаки.

Природа клавірних творів Баха така, що без активної участі інтелекту виразне їх виконання неможливо. Вони можуть стати незамінним матеріалом для розвитку музичного мислення, для виховання ініціативи і самостійності учня, більш того, ключем до розуміння всіх музичних стилів.

Список використаних джерел

1. Бодки Э. «Интерпретация клавирных произведений Й.С.Баха». – М. : Музыка, 1989. – 198 с.
2. Браудо И. «Об органной и клавирной музыке». – Л. : Музыка, 1976. – 135 с.
3. Калініна Н. «Клавирная музыка И.С.Баха в фортепианном классе». – М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – 144 с.
4. Швейцер А. «Иоган Себастьян Бах». – М. : Музыка, 1965. – 720 с.

Summary. *The process of study of polyphonic music, teaching tips on the skills of polyphony Bach, highlights patterns and properties of the musical language of music composer.*

Keywords: *imitation, reason, canonical composition, Prelude, Fugue, articulation, timbre contrast, Clavier Works.*

УДК 37.015.31:78 (438)

Янівська Л.О., студентка IV курсу
Науковий керівник: Восвідко Л.М.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ГУМАНІСТИЧНА СПРЯМОВАНІСТЬ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ В ШКОЛАХ СУЧАСНОЇ ПОЛЬЩІ

Анотація. *У статті розглядається гуманізація системи музичного виховання у школах Польщі.*

Ключові слова: *обґрунтування, традиції, методичні засади, інтеграція, неформування.*

Серед основних напрямів роботи на шляху до досягнення якості освіти в різних країнах світу виділяються такі, як методологічна і теоретична переорієнтація школи на особистість учня; визначення базового рівня змісту загальної освіти, обов'язкової для всіх; створення сприятливих педагогічних умов для досягнення заданого рівня знань; активізації методів навчання; підвищення рівня професіоналізму вчителя. В центрі уваги школи повинно бути формування молодої людини, яка перебуває в гармонії з природою, оточуючим світом і самою собою [1, с. 104-105].

Виведення вітчизняної освіти на загальноєвропейський рівень, гуманізація і демократизація навчально-виховного процесу у загальноосвітніх школах України, впровадження нових педагогічних технологій, пошук найбільш оптимальних концептуальних підходів до розвитку національної освіти, зумовлюють зростання наукового і практичного інтересу до вивчення зарубіжного досвіду загальноосвітньої школи [2, с.28]. З огляду на це необхідно зазначити подібність щодо проблематики розбудови національної системи освіти України та Польщі. Слід також враховувати, що в деяких областях України функціонують польські національні школи [1, с. 130].

У недалекому минулому в системах педагогічної освіти цих двох країн було багато спільного. Однак істотні зміни почалися після проголошення Демократичної Республіки Польща. Для незалежної України вивчення цього досвіду є актуальним, оскільки з початку 90-х років здійснюється розбудова якісно нової системи освіти, яка передбачає, як зазначається у Державній національній програмі «Освіта» (Україна XXI століття)», забезпечення можливостей постійного духовного самовдосконалення особистості, формування інтелектуального та культурного потенціалу як найвищої цінності нації. Таке завдання надає особливого значення вдосконаленню системи естетичного виховання дітей та молоді [6, с. 19-22].

На сучасному етапі суспільного розвитку, коли відбуваються зміни ціннісних орієнтацій та ідеалів, на перший план виходить проблема відродження духовних цінностей. У наш час, як ніколи раніше, світ прекрасного стає необхідним для збереження не тільки цілісного внутрішнього світу особистості, а й нерідко, життя людини [4, с. 131]. Успіху вітчизняної освітньої реформи у складних сучасних економічних умовах сприятиме вивчення зарубіжних систем освіти, об'єктивний аналіз і пошуки новітніх зразків і досягнень, з одночасним врахуванням національних особливостей і наукових здобутків у цій галузі [4, с. 134-135].

Видатний польський педагог Януш Корчак вважав, що реформувати світ – це насамперед реформувати виховання підростаючих поколінь. У педагогічних працях видатних діячів української культури М.Лисенка, А.Макаренка, С.Русової, В.Сухомлинського, І.Франка та ін. обґрунтовано важливу роль мистецтва у духовному становленні людини. Випереджаючи інші види мистецтв, музика стає одним із найпотужніших чинників впливу на емоційну сферу і творчий потенціал особистості, пануючою формою виховання в сучасному інформативному суспільстві [2, с. 40-42]. Різні аспекти сутності музичної культури особистості, значення музики в духовному становленні дітей і молоді були предметом досліджень вітчизняних і зарубіжних учених у галузі філософії (І.Зязюн, Л.Шеремет), педагогіки (В.Бутенко, С.Горбенко, Д.Кабалевський, Л.Масол, О.Олексюк, Г.Падалка, М.Пшиходзінська, О.Ростовський, О.Рудницька, Г.Шевченко, О.Щолокова та інші), психології (А.Готсдінер, А.Леонт'єв, С.Рубінштейн, Б.Теплов та інші), соціології (П.Грусівіч, А.Сохор та інші) та музикознавства (В.Медушевський, С.Уланова та інші) [1, с. 136].

Музичне виховання у польській педагогіці розглядається як цілеспрямований, систематичний розвиток музичної культури та музичних здібностей людини, виховання емоційного сприйняття музики та морально-естетичних почуттів, здатності розуміти та відчувати зміст музичного твору. Музичне виховання в школі, у широкому розумінні цього поняття, включає елементи навчання та музичної освіти, їх взаємодія та тісний взаємозв'язок забезпечують всебічний музичний розвиток школярів.

У процесі становлення і розвитку системи музичного виховання школярів у Польщі накопичений ціннісний досвід, об'єктивне вивчення і переосмислення якого, з позиції сучасних поглядів на цей процес, може сприяти прискоренню та підвищенню ефективності реформування системи естетичного виховання учнів загальноосвітніх шкіл в Україні [5, с. 108-111].

Вітчизняні вчені досліджували окремі аспекти виховання дітей і молоді у польській системі освіти, зокрема, проблему гуманізації виховання в контексті розвитку польської педагогіки міжвоєнного періоду (В.Ханенко); історію становлення і розвитку музичного виховання у Польщі Х-XX ст. (А.Сергієнко); реформування загальної середньої і педагогічної освіти в Польщі у 80-90-х роках ХХ ст. (І.Ковчина); професійно-педагогічну підготовку вчителів у Польщі, 1989-1997 р.р. (А.Василіук); процес і технологію військово-педагогічних досліджень у республіці Польща (В.Ягупов); педагогічні умови вдосконалення

діяльності шкільних суспільних організацій ПНР по вихованню підлітків у вільний час (Е.Кемпа) та ін. [5, с. 119].

Музичне виховання у загальноосвітніх школах Польщі пройшло складний шлях еволюції. Після проголошення незалежності Польщі (1918 р.) предмет «Співи» увійшов до складу обов'язкових навчальних дисциплін у школі. Провідне місце у змісті програм з музики в той час посідали співи. Заняття з гри на музичних інструментах виходили за межі обов'язкових уроків і здійснювались у факультативній формі.

У післявоєнні роки на систему музичного виховання школярів значною мірою впливали ідеологічні та соціально-політичні чинники, що визначали функціонування соціалістичного суспільства Польської Народної Республіки. З 1962/1963 навчального року змінилася назва предмета із «Співів» на «Музичне виховання», що було виявом більш високого рівня усвідомлення представниками польської педагогіки широкого спектру виховних функцій музики. Програми з цієї навчальної дисципліни становили значний крок уперед щодо вдосконалення змісту музичного виховання школярів [6, с. 26-28].

Польська музична педагогіка у 80-ті роки мала значний науково-методичний доробок у галузі музичної освіти: розроблено загальну концепцію музичного виховання школярів; науково обґрунтована сучасна методика музичного виховання; розпочалася плідна співпраця шкіл із музичними навчальними закладами, товариствами, осередками культури, що сприяло поширенню масовості музичної освіти дітей та молоді [1, с. 137].

Основними засобами музичного виховання учнів основної школи в той період були співи, гра на музичних інструментах, слухання музики і ритміка. До шкільних програм з музики було внесено суттєві доповнення, порівняно з попереднім періодом; вони стосувалися чіткого визначення рівня вимог для кожного етапу навчання учнів основної школи (I-IV та V-VIII класи), виділенням окрім обов'язкового програмового змісту факультативного матеріалу з музики.

З 1990 року в Польщі розпочалися фундаментальні соціально-економічні реформи та процеси демократизації всіх галузей суспільного життя. Одним із головних напрямів цих змін стало реформування системи освіти, і, насамперед, загальноосвітньої школи. Незважаючи на цей складний період, який переживала польська освіта, викладання предмета «Музичне виховання» в школі не зазнало радикальних змін [2, с. 55]. На основі наукового аналізу документальних матеріалів зазначимо, що зміст навчальних програм з музики в основних

школах у 90-х роках був тісно пов'язаний із національними традиціями музичного виховання учнів попередніх років; у них конкретизувався обов'язковий для опанування учнями обсяг знань та вмінь з музики, а реалізація змісту понад необхідний мінімум передана до компетенції педагога. У ці роки значно зросло практичне значення принципу індивідуалізації у музичній освіті школярів, відбулися позитивні зміни у застосуванні мультимедійних засобів навчання; було доведено, що застосування комп'ютера позитивно впливає на зростання кращого розуміння учнями теорії музики (Л.Матишак, Ц.Скочилас, М.Фабер) [2, с. 57-58].

Серед провідних компонентів музичного виховання учнів, її стрижнем та визначальною умовою успішного функціонування є підготовка висококваліфікованих фахівців. Учителі музики є носіями загальнолюдських і національних цінностей, відповідно до завдань музичного виховання і професійних функцій вони здійснюють конструктивну, організаторську та комунікативну діяльність з учнями різних вікових груп [1, с. 140].

В останню чверть ХХ століття у більшості країн світу спостерігалася так звана криза освіти, детермінована невідповідністю між рівнем реальної підготовки випускників навчальних закладів і потребами сучасної суспільної практики. Для подолання цієї кризи у високорозвинутих країнах Європи та Америки відбулося реформування середньої та вищої освіти.

Починаючи з 1999 року, у Польщі розпочалася глибока та всеохоплююча реформа освіти, яка, у першу чергу, стосувалася загальноосвітньої школи. У початкових (1-3-х) класах основної школи навчання учнів здійснюється на основі інтеграції різних предметів. Наприклад, уроки музики можуть проводитися спільно з вивченням мови, з фізкультурою або малюванням. Починаючи з 4-го класу, здійснюється так зване блокове навчання, де предмети об'єднані у певні блоки: фізико-математичний, природничо-біологічний, гуманітарний. Викладання всіх навчальних дисциплін здійснюється з максимальним використанням міжпредметних зв'язків.

Музична освіта учнів польських основних шкіл наприкінці ХХ століття характеризується наступними позитивними змінами: зростанням самостійності педагогів у сфері організації та визначенні змісту навчально-виховного процесу з цього предмета; зменшенням залежності вчителя від керівних органів освіти; збільшенням видання науково-методичної літератури для вчителів музики; широким застосуванням індивідуалізації навчання та приділенням більшої ува-

ги розвитку творчої активності учнів; широким впровадженням у шкільну практику технічних засобів навчання та комп'ютерів, зростанням їх ролі у музичному вихованні дітей та молоді; посиленням регіональних засобів виховання на уроках музики в усіх класах основної школи; демократизацією навчально-виховного процесу у польських школах [4, с. 180-185].

Зміна поглядів на національну культуру на сучасному етапі, орієнтація польських учителів на посилення уваги до регіонознавства у навчально-виховному процесі всіх класів основної школи дало змогу поглибити вивчення учнями національного мистецтва. Впровадження у навчання музики в школі регіонального матеріалу (на локальному і загальнодержавному рівнях) стосується всіх елементів дидактичного процесу. Застосування регіонального мистецтва відповідно до методологічних засад музичного виховання підрастаючих поколінь спрямовується на формування у дітей і молоді акцепції і поваги до культури народів світу, зокрема етнічних груп, які проживають на території Польщі, з урахуванням існуючих відмінностей [6, с. 40-41].

Нова модель польської школи вимагає від учителя музики постійного зростання його самосвідомості, що створює умови для повноцінного розуміння потреб учнів, які мають власну гідність, різнобічні інтереси, незалежні погляди. Певна зміна організаційної структури шкільної освіти ставить перед учителем музики основної школи специфічні завдання: він повинен опанувати сучасними технології педагогічної праці в системі інтегрованого (початкові класи) та блокового (4-6 класи) навчання. Це зумовлює необхідність швидкої переорієнтації в плануванні, організації та керівництві навчально-виховним процесом, професійної гнучкості та мобільності [5, с. 122].

В організації музичної освіти учнів польських та українських шкіл існує багато спільного. Це зумовлюється насамперед тим, що у післявоєнні роки система шкільної освіти у Польщі будувалася за зразком освіти колишнього Радянського Союзу. До того ж мистецтво та освіта у Польщі та Україні мають міцні культурно-історичні зв'язки, коріння яких сягає давніх часів, багатовікові традиції плідних взаємовпливів національних культур у контексті спільних долі сусідніх слов'янських народів.

У Польщі та в Україні розроблено Державні стандарти загальної середньої освіти, які передбачають уведення інтегрованого курсу «Мистецтво», що об'єднує на дидактичних та методичних засадах різні види мистецтва, зокрема, музичне, хореографічне, образотворче, театральне. В основу обґрунтування змісту освітньої галузі та роз-

робки навчальних програм для початкових та основних шкіл покладено принцип взаємозв'язку видів мистецтва, серед яких домінуючими залишаються музичне та образотворче. Такий підхід дає можливість розширити асоціативні уявлення учнів, поглибити зв'язок мистецтва з життям, що сприяє формуванню у школярів основ цілісної художньої картини світу [2, с. 60-62].

Таким чином слід відзначити, що використання музики набуває в наш час широке розповсюдження, особливо в країнах Західної Європи. Вивчення гуманістичної системи музичного виховання в школах сучасної Польщі свідчить про позитивний вплив музики на різні функції організму дітей [6, с. 47].

Список використаних джерел

1. Вільчовська А.Е. Музичне виховання учнів шкіл у світлі нової реформи освіти у Польщі // Наукові записки кафедри педагогіки ХДУ ім.В.Каразіна. – Вип. VI (№524). – Харків : ХДУ, 2001. – С.32-38.
2. Вільчовська А.Е. Реформування музичної освіти школярів у Польщі // Мистецтво та освіта. – 2002. – №2 (24). – С.46-49.
3. Вільчовська А.Е. Сучасна система музичного виховання учнів 1-3 класів основних шкіл Польщі // Збірник наукових праць Бердянського державного педагогічного інституту. Педагогічні науки. – Бердянськ, 2002. – Вип. 3. – С.180-185.
4. Вільчовська А.Е. Використання культурної спадщини регіонів в музичному вихованні школярів Польщі // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Серія: Педагогіка. – Тернопіль, 2002. – №8. – С.108-111.
5. Вільчовська А.Е. Музика в системі шкільної освіти у країнах Західної Європи // Мистецтво та освіта. – 2003. – №2 (28). – С. 19-22.
6. Марек Е., Вільчовська А., Вільчовський Е. Застосування музики для профілактики і лікування захворювань у дітей та молоді // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Серія: Педагогіка. – Тернопіль. – 2003. – №1. – С. 124-128.

Summery: article the humanization of music education in schools in Poland.

Keywords: ground, traditions, methodology, integration as the failure.

Янівська Л.О., студентка IV курсу
Науковий керівник: **Карпенко Т.П.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

МЕТОДИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ

***Анотація.** У статті дається характеристика видів і властивостей музичної пам'яті, рекомендації, що стосуються розвитку всіх типів музичної пам'яті.*

***Ключові слова:** пам'ять, музична пам'ять; властивості, види, особливості і творчий потенціал пам'яті, запам'ятовування, забуває, слухове сприйняття.*

Як живописці увічнювали «візуальну» історію людського роду, так великі композитори робили те ж саме стосовно музичної історії. Звук, який є об'єктом сприйняття для одного з наших головних органів почуття, грає важливу роль як компонент запам'ятовування образу. Слухове сприйняття ж взагалі є важливою ментальною здатністю, і її розвиток сприяє вдосконаленню нашого вміння користуватися синестезією, – найважливішим інструментом мнемоніки, що складовою в комбінуванні основних п'яти почуттів, вдосконалення кожного окремо і одночасного отримання кумулятивного ефекту від їхньої спільної роботи на благо вдосконалення ментальних здібностей, в особливості творчого потенціалу і пам'яті.

Давньогрецький поет Есхіл у своїй знаменитій поемі «Прометей прикутий» назвав пам'ять матір'ю всіх муз і причиною всього суцього. Назва давньогрецької богині пам'яті – Мнемозіни – до цих пір зберігається в науковому побуті. Це такі терміни, як «мнемічна діяльність», або «мнемічні дії». Пам'ять – джерело життєвого досвіду і професійної майстерності. Перефразовуючи слова Сократа, сказані ним про друга, можна сказати: «Скажи мені, що ти пам'ятаєш, і я скажу тобі, хто ти».

Знані творці, що зробили великий внесок у розвиток людства і залишили свій слід в історії, у більшості мали чудову пам'ять, частково дану від народження, але частіше – розвинену в процесі постійних вправ. Історики стверджують, що багато видатних полководців – Юлій Цезар, Олександр Македонський, Олександр Суворов – могли пам'ятати в обличчя і по іменах майже всіх солдатів своїх багатотисячних армій. Знаменитий античний філософ Сенека був здатний, за відомостями його сучасників, повторити дві тисячі не пов'язаних між собою слів.

Феноменальна пам'ять – майже завжди ознака видатних здібностей. Таку пам'ять серед музикантів мали В.А.Моцарт, С.В.Рахманінов, Ф.Ліст, які, прослухавши один раз найскладніший музичний твір, могли зіграти його напам'ять. Будучи учнем знаменитого педагога Карла Черні, Ф.Ліст в 14 років грав йому всі прелюдії і фуги І.С.Баха з «Добре темперованого клавіру», причому в різних тональностях.

Серед сучасних музикантів унікальну пам'ять, без сумніву, має відомий російський піаніст, лауреат Міжнародного конкурсу імені П.І.Чайковського Денис Мацуєв. Ось що він розповів в одному зі своїх інтерв'ю кореспонденту з журналу «7 днів»: «...А техніку, як і хорошу пам'ять, мені й так бог дав. Пару років тому рано вранці мені зателефонував один диригент і попросив ввечері цього ж дня в Парижі зіграти один із концертів В.А.Моцарта замість хворої піаністки – без попередньої репетиції. Я добре знав і цей твір, і виконавську манеру диригента і... погодився. Прилетів до Парижа. Через пробки ледве встиг до виходу на сцену. А коли оркестр почав грати вступ, обімлів – зазвучав зовсім не той концерт Моцарта. Виявляється, вранці, в стресовій ситуації, диригент, розмовляючи зі мною, переплутав його номер! Я був шокований – адже ту музику, що звучала, я грав останній раз пару років тому і після цього не повторював. Трохи не помер на місці, але потім зібрався з духом і став судорожно згадувати ноти... Коли після концерту я розповів диригентові про те, що трапилося, він спочатку мені не повірив. А потім впав на коліна і довго вибачався за помилку» [2, с. 340].

Хороша музична пам'ять – це швидке запам'ятовування музичного твору, його міцне збереження і максимально точно відтворення навіть через тривалий термін після вивчення. Гігантською музичною пам'яттю володіли В.А.Моцарт, Ф.Ліст, О.Т.Рубінштейн, С.В.Рахманінов, А.Тосканіні, які без зусиль могли утримувати у своїй пам'яті майже всю основну музичну літературу. Але те, що знані музиканти досягали без видимої праці, рядовим музикантам навіть при наявності здібностей доводиться завойовувати великими зусиллями. Це стосується всіх музичних здібностей взагалі і музичної пам'яті зокрема. «Музична пам'ять, як і пам'ять взагалі, відіграючи важливу роль в діяльності різної розумової праці, важко піддається штучним способам розвитку і змушує більш-менш примиритися з тим, що є у кожного даного суб'єкта від природи» (Н.А.Римський-Корсаков) [1, с. 175].

Цій фаталістичній точці зору протистоїть інша, згідно з якою музична пам'ять піддається значному розвитку в процесі спеціальних педагогічних впливів.

Успіх запам'ятовування багато в чому залежить від рівня самоконтролю. Проявом самоконтролю є спроби відтворити матеріал при його заучуванні. Такі спроби допомагають встановити, що ми запам'ятали, які помилки допустили при відтворенні і на що слід звернути увагу в подальшому читанні. Крім того, продуктивність запам'ятовування залежить і від характеру матеріалу.

Збереження – процес активної переробки, систематизації, узагальнення матеріалу, оволодіння ним. Збереження завченого залежить від глибини розуміння. Добре осмислений матеріал запам'ятовується краще. Збереження залежить також від установки особистості. Значимий для особистості матеріал не забувається. Забування відбувається нерівномірно: відразу після заучування забування сильніше, потім воно йде повільніше. Ось чому повторення не можна відкладати, повторювати треба незабаром після заучування, поки матеріал не забутий.

Іноді при збереженні спостерігається явище ремінісценції. Сутність її в тому, що відтворення, відстрочене на 2- 3 дні, виявляється краще, ніж безпосередньо після заучування. Ремінісценція проявляється особливо яскраво, якщо початкове відтворення не було достатньо осмисленим. З фізіологічної точки зору ремінісценція пояснюється тим, що відразу після заучування, за законом негативної індукції, настає гальмування, а потім воно знімається. Встановлено, що збереження може бути динамічним і статичним. Динамічне збереження проявляється в оперативній пам'яті, а статичне – у довготривалій. При динамічному збереженні матеріал змінюється мало, при статичному, навпаки, він обов'язково піддається реконструкції та певної переробки.

Міцність збереження забезпечується повторенням, яке слугує підкріпленням і оберігає від забування, тобто від згасання тимчасових зв'язків у корі головного мозку. Повторення повинно бути різноманітним, проводитися в різних формах: у процесі повторення факти необхідно порівнювати, зіставляти, їх треба приводити в систему. При одноманітному повторенні відсутня розумова активність, знижується інтерес до заучування, а тому і не створюється умов для міцного збереження. Ще більшого значення для збереження має застосування знань. Коли знання застосовуються, вони запам'ятовуються мимоволі.

При запам'ятовуванні музичного твору ми використовуємо рухову, емоційну, зорову, слухову і логічну пам'яті. В залежності від індивідуальних здібностей кожен музикант буде спиратися на більш зручний для нього вид пам'яті,

Як вважає О.Д.Алексєєв «Музична пам'ять – поняття синтетичне, що включає слухову, рухову, логічну, зорову та інші види пам'яті». На

його думку необхідно, «щоб у піаніста були розвинені принаймні три види пам'яті – слухова, що слугує основою для успішної роботи в будь-якій галузі музичного мистецтва, логічна – пов'язана з розумінням змісту твору, закономірностей розвитку думки композитора і рухова – вкрай важлива для виконавця-інструменталіста».

Цієї точки зору дотримувався і С.І.Савшинській, який вважав, що «пам'ять піаніста комплексна – вона і слухова, і зорова, і м'язово-виконавська».

Англійська дослідниця проблем музичної пам'яті Л.Маккіннон також вважає, що «музичної пам'яті як якогось особливого виду пам'яті не існує. Те, що зазвичай розуміється під музичною пам'яттю, в дійсності являє собою єдність(співпраця) різних видів пам'яті, якими володіє кожна нормальна людина – це пам'ять вуха, очей, дотику і руху». На думку дослідниці, «в процесі завчання напам'ять повинні співпрацювати принаймні три типи пам'яті: слухова, тактильна і моторна. Зорова пам'ять, зазвичай пов'язана з ними, лише доповнює в тій чи іншій мірі цей своєрідний квартет» [3, с. 184].

У наших рекомендаціях запам'ятовування ми візьмемо за основу відому тріаду «Бачу – чую – граю» і принцип роботи над музичним твором, запропонований І.Гофманом а саме: робота з текстом твору без інструменту. На цьому етапі процес ознайомлення і первинне завчання твору здійснюється на основі уважного вивчення нотного тексту та подання звучання за допомогою внутрішнього слуху. Уявне музичне сприйняття може проводитися за напрямками – виявлення і визначення:

- Головного настрою твору;
- Засобів, за допомогою яких воно виражається;
- Особливостей розвитку художнього образу;
- Головної ідеї твору;
- Розуміння позиції автора;
- Свого власного особистісного сенсу в аналізованому творі.

Ретельний аналіз тексту твору сприяє його подальшому успішному запам'ятовуванню.

Відомо багато випадків, як свідчить С.Савшинській, коли піаніст вивчав твір лише прочитуючи його очима. Ф.Ліст виконав у концерті твір свого учня, переглянувши його перед самим виступом. Розповідають, що І.Гофман так само вивчив «Гуморески» П.І.Чайковського в антракті концерту і виконав її на біс. С.Бюлов в листі до Р.Вагнеру повідомляє, що не раз бував змушений завчати концертні програми у вагоні залізниці.

Розвиток вміння вивчати твір по нотах без інструменту – один з резервів зростання професійної майстерності музиканта. Обговорювання нотного тексту веде до перекладу зовнішніх розумових дій у внутрішній план і до подальшого їх необхідного «згортання» з послідовного процесу в структурний, симультанний, що вкладався у свідомості як би одночасно, відразу, цілком.

Робота з текстом твору за інструментом. Перші програвання твору після уявного ознайомлення з ним за рекомендаціями сучасних методистів повинні бути націлені на схоплення і з'ясування загального його художнього сенсу. Тому на цьому етапі говорять про ескізний ознайомленні твори, для чого воно має програтися в потрібному темпі; при цьому можна не піклуватися про точність виконання. Після першого ознайомлення починається детальне опрацювання твору. На цьому етапі триває усвідомлення мелодичних, гармонічних та фактурних особливостей твору, усвідомлюється його тонально-гармонічний план, у рамках якого здійснюється розвиток художнього образу. Невпинна розумова робота, постійне вдумування в те, що виконується – запорука успішного запам'ятовування твору напам'ять. «Добре запам'ятовується лише те, що добре зрозуміле», – ось золоте правило дидактики, яке однаково як для учня, який намагається запам'ятати різні історичні події, так і для музиканта, який вчить музичний твір напам'ять.

Тож який вид запам'ятовування – довільний (тобто спеціально орієнтований) або мимовільний (тобто здійснюваний ненавмисно) є більш ефективним у вивчанні творів напам'ять?.. На це питання немає однозначних відповідей. На думку одних музикантів (О.Б.Гольденвейзер, Л.Маккіннон, С.І.Савшинській), в заучуванні повинно переважати довільне запам'ятовування, засноване на раціональному використанні спеціальних мнемонічних прийомів і правил, ретельному продумуванні розучуваного. Відповідно до іншої точки зору, що належить знаним музикантам-виконавцям (Г.Г.Нейгауз, К.М.Ігумнов, С.Т.Ріхтер, Д.Ф.Ойстрах, С.Є.Фейнберг), запам'ятовування не є спеціальним завданням виконавця. У процесі самої роботи над художнім змістом твору він запам'ятовується без насильства над пам'яттю. Досягнення однаково високих результатів, як зазначає Г.М.Ципін, при протилежному підході до справи має право на існування і в кінцевому підсумку залежить від особистісного складу того чи іншого музиканта, індивідуального стилю його діяльності.

Отже, музична пам'ять являє собою складний комплекс різних видів пам'яті, але два з них – слухової і моторний – є для неї найбільш важливими. Логічні способи запам'ятовування, такі як смислове угру-

повання і смислове співвіднесення, покращують запам'ятовування і можуть бути рекомендовані молодим музикантам, які бажають підвищити свій рівень у цьому напрямку. Однак опора на довільну або мимовільну пам'ять може залежати і від особливостей мислення музиканта-виконавця, переважання в ньому розумового або художнього начала. Різні етапи роботи потребують різних підходів до запам'ятовування, і відома формула І.Гофмана, що стосується способів розучування музичного твору, може бути добрим орієнтиром у роботі.

Правильний розподіл повторень в процесі заучування, коли робляться розумні перерви і звертається увага на активний характер повторення, також сприяє успіху.

Важливо створити сприятливу психологічну обстановку для занять, знаходити слова підтримки для нових творчих починань виконавця, ставитися до них з симпатією і теплотою.

Список використаних джерел

1. Муцмахер В.И. Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано. – М. : «Музыка». 1984. – 185 с.
2. Петрушин В.И. Музыкальная психология. – М. : «Гуманитарный издательский центр», 1997. – 384 с.
3. Петрушин В.И. Психология и педагогика художественного творчества. – М. : «Академический Проект», 2006. – 490 с.

***Summary.** In the article is description of prospects and properties of musical given memory, recommendations, that are up to development of all types of musical memory.*

***Keywords:** memory, musical memory; properties, prospects, features and creative potential of memory, forgets, auditory perception.*

УДК 37.016:784

Янушевська Н.М., студентка II курсу

Науковий керівник: Прядко О.М.,

кандидат педагогічних наук, старший викладач

ВПЛИВ СПІВАЦЬКОГО РОЗВИТКУ НА ФОРМУВАННЯ МУЗИКАЛЬНОСТІ ШКОЛЯРІВ

***Анотація.** У статті розкривається проблема формування музикальності школярів у ході співацького розвитку, розглядаються складові компоненти музикальності та методи впливу на їх розвиток.*

Ключові слова: музикальність, школярі, співацький розвиток, учитель музики в школі.

Постановка проблеми. Розвиток музичних здібностей – одна з головних завдань музичного виховання дітей. Для успішних занять співом, як одним із видів музикування школярів, учень має бути наділеним комплексом здібностей, що характеризуються як музикальність. На думку Б.Теплова в поняття «музикальність» об'єднуються здібності, необхідні для успішного здійснення музичної діяльності. Музикальність, це «комплекс здібностей, що вимагаються для занять саме музичною діяльністю на відміну від будь-якої іншої» [3, с. 235].

Музикальність розуміється більшістю дослідників як своєрідне поєднання здібностей і емоційних сторін особистості в музичній діяльності (С.Рубінштейн, Дж.Кріс, Г.Ревеш, Ю.Цареллі). Розгляду питання розвитку музикальності у школярів присвятили свої праці Б.Теплов, Н.Ветлугіна, К.Тарасова, Е.Голубева. Вплив занять співом на розвиток музикальності учнів розглядає Я.Кушка.

Значення музикальності дуже важливе не тільки в естетичному і моральному вихованні, але і в розвитку психологічної культури людини. Тому розгляд питання формування музикальності у школярів в ході співацької діяльності є **актуальним** на сучасному етапі розвитку мистецької педагогіки.

Метою статті є висвітлення питання впливу співацького розвитку на формування музикальності школярів.

Виклад основного матеріалу. Музикальність, з одного боку, – це індивідуальна психологічна особливість, що забезпечує естетичну діяльність, з другого – синтез здібностей, потрібних для всіх видів музичної діяльності. Музикальністю називають індивідуально-психологічну характеристику особистості, яка виражається в інтуїтивній глибині емоційного переживання сенсу музики, здатності передавати його в інтонуванні, у виконавській інтерпретації музичних творів.

Я.Кушка виділяє три основні грані музикальності: 1) інтелектуальна як прояв здатності розрізняти висоту, силу і тембр звуків, поєднаної з відчуттям ритму; 2) емоційно-естетична як прояв енергійності сприйняття та любові до музики; 3) творча як прояв фантазії, образного самовираження [1, с. 33]. Всі грані музикальності проявляються під час діяльності людини, в якій зливаються розумові операції, емоційна чутливість та фізіологічні реакції. Ці властивості особи, що даються від народження, потребують розвитку та вдосконалення.

Музикальність визначають за здібностями: музичною пам'яттю, музичним слухом, метро-ритмічними та темповими відчуттями.

Музична пам'ять – здатність сприймати, зберігати й точно передавати зібрану інформацію у вигляді звуків, поєднаних в мелодію, гармонічні співзвуччя на основі ладу та метроритму.

Ефективним засобом тренування музичної пам'яті школярів є спів. Під час запам'ятовування мелодії пісні, динамічних нюансів, метро-ритмічного малюнку відбувається активне тренування музичної пам'яті юних музикантів.

Музичний слух – здатність контролювати висоту, тривалість, силу, якість звука, уявляти художній образ, переживати зміст твору, втілений у музичній тканині. Музичний слух – це один із кардинальних факторів музикальності, які психологи визначають як переживання почутих звуків за допомогою своєрідного поєднання здібностей, здатність відчувати та сприймати звуки навколишнього середовища й відповідно реагувати на них.

Найкращим засобом для розвитку всіх видів музичного слуху, музичного мислення, свідомого сприйняття музики є спів. Адже, внутрішньо уявляючи конкретну висоту звуків, інтонуючи їх голосом, виробляємо гостроту слуху. Музичний слух формується під впливом різних умов, а тому об'єм слухових вражень кожного співака індивідуальний та особливий.

Важливим елементом свідомого сприйняття і виконання музики, одним із засобів виховання музикальності є ритмічне виховання. Ритмічне виховання школярів вимагає копіткої праці вчителя. Найдоцільніше у роботі з молодшими школярами починати його розвивати не через пояснення тривалостей нот, а через спів на слух.

Отже, можемо зробити **висновок**, що розвиток музикальності як синтезу здібностей, необхідних для всіх видів музичної діяльності, можна успішно здійснювати через розвиток співацьких умінь та навичок школярів.

Список використаних джерел

1. Кушка Я.С. Методика навчання співу : посібник з основ вокальної майстерності / Ярослав Степанович Кушка. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 288 с.
2. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в основній школі : навч.-метод. посібник / Олександр Якович Ростовський. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 272 с.

3. Теплов Б.М. Психологія музичних здібностей / Б.М.Теплов. – М. : Наука, 2003. – 379 с.

Summary. *In the article the problem of forming of musicality of schoolboys opens up during development of singer, the constituents of musicality and methods of influence are examined on their development.*

Keywords: *musicality, schoolboys, development of singer, music master at school.*

УДК 373.5.016:78

Ярова А.А., студентка IV курсу
Науковий керівник: **Мартинюк Л.В.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИЧНІ ПРИЙОМИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО СЛУХУ У ПІДЛІТКІВ НА УРОКАХ МУЗИКИ

Анотація. *У статті висвітлено інноваційні методичні прийоми, які активізують формування музичного слуху учнів підліткового віку у процесі їх вокально-виконавської діяльності на уроках музики.*

Ключові слова: *музичний слух, інноваційні прийоми, підліток.*

Сучасний стан проблеми розвитку музичного слуху загострюється наявністю суперечностей між процесом музично-творчого становлення особистості і системою авторитарних впливів, що переважає нині в навчанні загальноосвітніх шкіл; потребами індивідуального розвитку і масовим характером музичного навчання; необхідністю врахування інтересів учнів підліткового віку і відсутністю педагогічних технологій, спрямованих на формування їх музичного досвіду. Корінне питання музичної педагогіки, що є актуальним на різних етапах її розвитку – як зацікавити і захопити школярів музикою – вимагає виведення на перший план таких методичних прийомів навчання, які викликають в учнів розуміння і відчуття того, що музика є невід’ємною частиною їхнього життя, явищем світу, створеним людиною. Саме цим обгрунтована перевага інтегративних методів навчання, що представляють собою сплав специфічних загально-педагогічних і спеціальних методів музичного навчання і виховання. Їх специфіка детермінована природною потребою людини в творчості і спілкуванні та призначенням мистецтва цю потребу задовольняти, надаючи

ідейний, духовно-моральний та емоційний вплив. Вирішити окремі проблеми розвитку музичного слуху учнів можливо за умови активізації їх вокально-виконавської діяльності на уроках музики при використанні інноваційних методичних прийомів. Тому метою даної статті є розкриття саме цих інноваційних методичних прийомів розвитку музичного слуху підлітків на уроках музики.

Щоб розвивати певні музичні здібності у дитини, насамперед музичний слух і сприймання, педагог перш за все має знати фізіологічні особливості дитини певного вікового періоду. За даними наукових досліджень саме у підлітковому віці найкраще розвивати головні музичні здібності, які створюють ядро сприйняття та формують спеціальну здібність – музичний слух. Б.М.Теплова таке явище пояснює з поєднанням основних музичних здібностей: ладового чуття, здатності до слухових уявлень та музично-ритмічного почуття [4]. На думку С.Л.Рубінштейна музичний слух виходить за межі відчуття та сприймання і виступає як здатність сприймати та уявляти музичні образи, що пов'язані з образами пам'яті та уяви. Тому виникає необхідність в розробці таких інноваційних методів та прийомів, які б розвинули музичний слух.

Зупинимося на тих методичних прийомах, які розвивають музичний слух і які можна використати на уроках музики. Дані методи розроблені нами на основі методів, запропонованих Н.Морозовою та Л.Мартинюк:

1. спів і виконання музичного твору або його фрагмента по слуховому зразку (показ педагога, використання звукозапису);
2. переміжний спів (декілька тактів співає вчитель, потім мотив підхоплюють учні);
3. спів канонів;
4. спів з механічним акомпанементом;
5. спів по ланцюжку;
6. вокальна або інструментальна імпровізація у формі ігор: «Ехо», «Хто кого перехитрить», «Питання-відповідь», гра-вправа на розвиток умінь чути фактуру в музиці [2];
7. метод «малювання голосом», заснований на розумінні і осмисленому використанні учнями образотворчих («фарб») власного голосу: регістрових, тембрових, динамічних, характеру звукоутворення і звуковедення;
8. гра «найточніший»: учні, виходячи в класі до мікрофону, співають по черзі по одній фразі музичного твору. Від учасників гри потрібна точність і охайність рухів, швидкість реакції. Гра побі-

чно активізує кінестетичні уявлення в процесі музичного сприйняття, підвищуючи загальну активність, настроюючи на темп і характер твору. Завдяки цьому слухачі підстроюють свої рухи під звучання музики, що, звичайно, впливає на виникнення їх музично-кінестетичних асоціацій;

9. пластична імпровізація – метод, що допомагає учням за допомогою виразних жестів, міміки, пантоміми відображати характер музики, що звучить, бачити її образну палітру [2].

Усі ці методи та прийоми сприяють розвитку та активізації музичного слуху підлітків, акцентують увагу педагога на тих чи інших психологічних та методичних підходах у процесі роботи з учнями підліткового віку на уроках музики.

Таким чином, застосування описаних вище методів та прийомів передбачає вирішення найважливішого завдання нашої роботи – розвитку музичного слуху підлітків на уроках музики, і тільки поєднання класичних методів роботи з інноваційними сприятиме вирішенню цього завдання та є запорукою успіху.

Список використаних джерел

1. Матковська М.В. Особливості формування слухо-моторних уявлень учнів // Теорія і методика мистецької освіти: Збірник наукових праць. – Київ, 2001. – С.277 – 283.
2. Мартинюк Л.В. Формування образних уявлень підлітків у процесі музично-виконавської діяльності. // Теорія і методика мистецької освіти: Збірник наукових праць. – Київ, 2010. – С.143 – 147.
3. Морозова Н.В. К проблеме развития полимодальных музыкально-образных представлений будущего учителя музыки // Научные труды МПГУ / Наталья Владимировна Морозова – М., 2003. – С. 299-301.
4. Теплов Б.М. Избранные труды. – в 2-х т. – Т.1. – М. : Педагогика, 1985.

Summary. Innovative receptions which activate forming of ear for music of students of teens in the process of their vocally performance to activity are reflected in the article.

Keywords: *ear for music, innovative receptions.*

Ярова А.А., студентка II курсу

Науковий керівник: Боршуляк А.М., старший викладач

**ІНТОНАЦІЙНИЙ КОМПЛЕКС СМЕРТІ ТА СТРАЖДАННЯ
В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ В.А.МОЦАРТА
(на прикладі сонати a-moll KV 310)**

Анотація. Стаття присвячена дослідженню особливого семантичного комплексу, пов'язаного із темами смерті і страждання, який В.Моцарт застосовує в інструментальній музиці та в інших жанрах.

Ключові слова: риторичні фігури, інтонаційний комплекс, теми смерті, страждання, соната.

Вольфганг Амадей Моцарт – композитор, музична творчість якого прекрасна й ні з чим незрівняна стала предметом багаточисленних розповідей, в яких правда часто перепліталась з чутками. Виконання його творів вимагає неабиякої технічної, виконавської та загальнокультурної підготовки, адже композитор жив у риторичну епоху, й цілком зрозумілим є те, що його музична мова в значній мірі опирається на риторичне слово. Це в першу чергу барочні риторичні фігури, які Моцарт вбирає в свою музичну мову як знаки попередньої епохи, наслідуювані його часом. Барочні риторичні фігури підживлюють не лише церковну музику композитора, у зв'язку з жанровою специфікою, що тісно пов'язана із традицією, але і опери та інструментальну музику. Поряд із традиційними фігурами Моцарт застосовує й нові індивідуально-авторські семантичні фігури – стійкі формули, що були пов'язані з окремими сюжетними ситуаціями чи типами виразності. Тому дослідження музичної мови Моцарта постає на сучасному етапі гострим питанням та дає змогу дізнатись, як потрібно виконувати ті чи інші твори композитора, відповідно до стилістичних особливостей епохи та власного інтонаційного композиторського комплексу.

Таким чином, ціль статті – розкриття інтонаційно-семантичного комплексу, що символізує смерть та страждання в інструментальній музиці В.Моцарта.

Одвічна «тема смерті» – одна з найбільш філософських тем у Моцарта, поряд із темою любові, вона проходить через всю творчість композитора. Прийняття смерті, відсутність страху перед нею, віра в безсмертя душі і потойбічний – кращий світ, – все це поєднувалось у Моцарта зі справжньою для ще зовсім молодого людини любов'ю до життя. Загальновідомо, що в останні роки композитора переслідувало

відчуття гібелі, що викликало у нього тугу, яка змішувалась з іншими настроями. Тому це ще одна сторона теми смерті – неблаганна карма (відома ще за часів античності), доля, що визначила людині коротке життя. Тему смерті можна почути не лише в Реквіємі та інструментальній музиці Моцарта, але й в оперній творчості, зокрема, в операх «Дон Жуан», «Доменей», «Милосердя Тіта» та ін.

Для створення образу смерті та страждання Моцарт використовує цілий інтонаційний комплекс, як індивідуально-авторський, так і традиційний барочний. Семантично наповненими стають різноманітні одиниці музичної мови – мелодичні, гармонічні формули, різноманітні мотиви, а також тональності. Як відомо, Моцарт використовував обмежене коло тональностей, а деякі володіли стійкою виразністю та семантикою, наприклад, улюблений ре-мінор – тональність скорботи і смерті.

Слід виділити вже усталені барочні прийоми для вираження даної теми – риторичні фігури *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*, *catabasis*, ходи на зменшену септиму, інтонації *lamento* тощо. Але із традиційних прийомів народжується абсолютно нове ціле, тому «риторичні фігури у Моцарта – не просто дань традиції, а матеріал для створення індивідуального музичного образу» [2, с. 154]. Універсальна риторична фігура – *passus duriusculus* (низхідний чи висхідний хроматичний хід в межах квати) супроводжує всі мінорні теми Моцарта в різних жанрах, часто використовував Моцарт і *saltus duriusculus* (стрибок на широкий, часто хроматичний інтервал) та *catabasis* (низхідний рух мелодії) [2, с. 146]. Всі ці риторичні фігури стали типовими для моцартівського стилю.

Яскравим взірцем інструментальної музики, що виражає тему смерті стала соната a-moll (один із самих репертуарних творів). Цей твір належить до паризького періоду життя композитора (1778 р.). Г.Аберт, характеризуючи тонкий зміст моцартівського класицизму, вважав даний твір «першою трагічною сонатою Моцарта» [1, с. 257]. Про першу тему цієї сонати Аберт писав: «Головна тема, що вступає на фоні «оркестрових» акордів восьмими в героїчному моцартівському ритмі, вже в другому такті завдяки затриманню набуває відтінку страждання, і ця боротьба мужньо зберігає самовладання духу проти тяжкого, болісного гніту являється основним змістом частини» [1, с. 257].

З самого початку твору можна відчутти «комплекс смерті», він виражений співставленням тонічного органного пункту і домінантової гармонії, які утворюють співзвуччя з двох секунд – ідея дисонування, яка активно розвивається в розробці. Партія лівої руки наділена ще

одним характерним прийомом – *ostinato*, на який накладається псалмодійна молитовна фігура (повторення мотиву на одній висоті), що завершується «надтемою» долі (низхідний хід по тризвуку) та секундовою інтонацією (*lamento*). Цікаво що «молитовна» псалмодія завжди використовується Моцартом в кульмінаційній сфері частин, чи навіть всього твору.

Якщо простежити всі теми сонати, то можна помітити їх міцний зв'язок. Що ж спільного між ними: секстовий хід (секста – знак досконалості за риторичними позиціями); *остinato*, ритмічний мотив в лівій руці, який вважається «улюбленим моцартівським» й означає «велике збудження», псалмодійна фігура, секундові інтонації *lamento* та інші.

Розробка сонати хоча й написана в *C-dur*, тональності «світла», але звучить досить напружено, завдяки різноманітним відхиленням. Цікаве тональне вирішення знаходить Моцарт в репрізі, де всі теми звучать в *a-moll*, що надає ще більшого трагізму першій частині сонати.

Друга частина сонати *A-dur* дещо знімає попереднє напруження, хоча за словами Аберта, в розробці можна відчутти «стрімке падіння в область самих похмурих пристрастей» [1, с. 258].

Остання частина – одна із визначних сонатних частин Моцарта – неспокійна, стрімка. Фігура *catabasis* вже наділена образом покаяння, спокутного страждання, а низхідні звороти підкорені псалмодійній інтонації.

Таким чином, вводячи в композицію творів, як традиційний барочний, так і індивідуально-авторський інтонаційний комплекс, що символізує тему смерті та страждання, Моцарт поглибив образну сферу інструментального мистецтва й затвердив неповторний композиторський стиль.

Список використаних джерел

1. Аберт Г. В.А.Моцарт / Г.Аберт. – М. : Музыка, 1980. – Часть I, кн. 2. 1756-1782. – 637 с.
2. Чигарева Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени / Е.И.Чигарева. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 280 с.

Summary. *The article is devoted research of the special semantic complex, related to the themes of death and suffering, what V.Mozart applies in instrumental music and in other genres.*

Keywords: *rhetoical figures, intonation complex, themes of death, suffering, sonata.*

Ярова А.С., студентка II курсу
Науковий керівник: Маринін І.Г.,
кандидат педагогічних наук, доцент

РЕФОРМАТОРСЬКІ ІДЕЇ МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА ПЕТРА ЛЕОНТІЄВА

***Анотація.** У статті розглядаються основні віхи й здобутки творчої багаторічної виконавської та педагогічної діяльності вчителя-новатора Петра Леонтієва, аналізується його мистецька діяльність.*

***Ключові слова:** музично-педагогічна робота, вчитель музики, вчитель-новатор, ансамбль сопілкарів, дитячий оркестр народних інструментів.*

Постановка наукової проблеми та її значення. Серед творчих постатей, хто своєю активною позицією формує образ культурно-мистецької Кам'яниччини є Петро Леонтієв. Перелік векторів його діяльності надзвичайно широкий, які потребують детального дослідження.

Леонтієв Петро Петрович – випускник музично-педагогічного факультету Кам'янець-Подільського державного інституту 1974 року, вчитель-методист. Упродовж тридцяти років плідно працював на педагогічній роботі, успішно керуючи різноманітними народно-інструментальними та хоровими дитячими колективами на Кам'яниччині. Після закінчення навчання в Кам'янець-Подільському державному педагогічному інституті в 1974 році Петра Леонтієва направили на роботу вчителем музики в Орининську середню школу-інтернат Кам'янець-Подільського району Хмельницької області.

В Орининській школі-інтернаті П.Леонтієв один із перших в Україні впроваджує на уроках музики вивчення гри на сопілці, поєднавши цей процес в один взаємодоповнюючий. Через 3-4 місяці систематичних занять учні з різними музичними здібностями на уроках музики вже грали українські народні мелодії і добре орієнтувалися у теоретичних питаннях музичної грамоти. У процесі ознайомлення з грою на хроматичній сопілці Петро Петрович звертає увагу не лише на поступове вдосконалення технічних навичок гри, але й засвоєння елементів музичної грамоти, використовуючи наочні методи навчання: ілюстрацію, демонстрацію, власний показ, спостереження й індивідуальний підхід до кожного учня.

У 1975 році після перевірки міністерською комісією навчально-виховної роботи в Орининській школі-інтернаті його робота було

відзначена і схвалена. Петру Петровичу пропонують розробити програму з поглибленого вивчення музики. Використавши свій творчий підхід до навчально-виховних завдань та власний педагогічний досвід, Петро Леонтів запроваджує новітні методи проведення у школі уроків музики, які ґрунтуються на процесі творчості. Значну увагу молодий вчитель приділяє позакласній роботі, яка ґрунтується на активізації музично-виконавської діяльності, творчій самореалізації кожного учня, який задіяний у колективній виконавській діяльності (гра в ансамблі (оркестрі) народних інструментів, духовому оркестрі, спів у вокальній групі (хорі) тощо. Музикування на народних інструментах він розглядає як активно-пізнавальну виконавську практику, що впроваджується через залучення школярів до інструментальних форм музикування, включення їх в активну творчу діяльність.

У школі П.Леонтів вперше обладнує єдиний у Хмельницькій області кабінет музики, який відповідає науково-педагогічним вимогам нової програми. У стінах школи-інтернату педагог-новатор створює хори молодших та старших класів, вокальні групи, духовий оркестр, ансамбль сопілкарів, оркестр народних інструментів.

Уроки музики посідають надзвичайно особливе місце у його житті. Для П.Леонтієва урок музики це не заучені шаблонні методичні вказівки, це глибоко осмислені, продумані власні педагогічні кроки, які йшли в розріз із загальноприйнятими навчально-теоретичними постулатами. Він по-особливому навчає дітей слухати і сприймати музику, грати на народних музичних інструментах (сопілка, кобза, цимбали, баян тощо), розрізняти і добувати звуки і поєднувати їх зі співом і вивченням нотної грамоти.

Долучивши до сопілок такі інструменти, як цимбали-прима, цимбали-альт, колісний тромбон, домровий контрабас, два баяни, ударні інструменти П.Леонтів у 1975 році в Орининській школі-інтернаті створює ансамбль народних інструментів. Наступного року він суттєво опрацьовує репертуар і доповнює його кількісний інструментальний склад до 35 учасників.

У репертуарі оркестру були класичні та народно-інструментальні твори: «Серенада» К.Шуберта, «Угорський танець №5» І.Брамса, «Молдовська сирба», «Молдовські наспіви», «Закарпатські наспіви», «Подільська полька», «Буковинська полька», українська народна пісня «Бандура», «Коло річки, коло броду» в опрацюванні П.Леонтієва, молдовська народна пісня «Пташенятко, пташеня» (оркестрування О.Беца) та інші.

У 1976 році на Всесоюзному огляді-конкурсі дитячої художньої самодіяльності у м. Хмельницькому оркестр народних інструментів під керівництвом Петра Леонтієва стає лауреатом, виборовши I місце (голова журі Клявін, м. Москва). Оркестр виконував запальні «Закарпатські народні мелодії» в опрацюванні П.Леонтієва.

У 1980 році на Республіканському огляді-конкурсі дитячої художньої у самодіяльності (м. Хмельницький) оркестр народних інструментів вдруге стає лауреатом, посівши I місце («Віночок українських народних мелодій» в опрацюванні П.Леонтієва), а у 1985 році на Республіканському конкурсі-огляді в м. Хмельницькому («Молдовська сирба», оркестрування П.Леонтієва оркестр) втретє стає його лауреатом (I місце).

У 1990 році Петро Петрович переходить на роботу в Кам'янець-Подільську середню школу №15. У школі він розробляє програму з поглибленого вивчення музики і створює кабінет музики, оформлення якого відповідає вимогам програми. Тут він організовує ансамбль сопілкарів, який стає переможцем міських та обласних оглядів-конкурсів.

Петро Леонтієв – учитель-новатор, він завжди у постійному творчому педагогічному пошуку, один із перших у шкільній музичній педагогіці в Україні ввів вивчення гри на сопілці ще задовго до того, як це стало обов'язковим фрагментом проведення сучасного уроку музики за програмою.

П.Леонтієв тісно співпрацює із відомими новаторами музично-педагогічної справи, розробниками програм поглибленого вивчення уроків музики Золтаном Жовчаком і Дмитром Кабалевським. Їхні педагогічні ідеї і свій власний досвід Петро Петрович зумів поєднати в єдиний творчий процес, надаючи особливого значення музикуванню на народних музичних інструментах на уроках музики у загальноосвітній школі та в позакласній гуртковій роботі.

Власні педагогічні думки П.Леонтієв разом у співавторстві з Майєю Печенюк – професором Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка зуміли викласти у навчальних посібниках: «Буквар сопілкаря» (2004 р.) [1], «Дзвінки голоси» (музична хрестоматія пісенного матеріалу для 4-6 класів) [2], які рекомендовані Міністерством освіти та науки України.

У 2001 році Петро Петрович стає переможцем обласного конкурсу «Учитель-року – 2001».

За успіхи у педагогічній роботі Петро Петрович Леонтієв нагороджений нагрудним знаком «Відмінник народної освіти УРСР (1980 р.);

Грамотою Президії Верховної Ради Української РСР (1985 р.); медаллю лауреата Всесоюзного огляду самодіяльності і художньої творчості, присвяченого 40-річчю Перемоги (1985 р.); Почесною грамотою Міністерства освіти УРСР (1988 р.); нагрудним знаком «Отличник просвещения СССР» (1989 р.); Почесними грамотами управління освіти Хмельницької області та Хмельницької обласної адміністрації (1995, 1999 рр.).

Вивчення педагогічного досвіду Петра Леонтієва – учителя-новатора є не тільки необхідним елементом професійної майстерності кожного сучасного учителя музики, а пов'язано з більш масштабним і ґрунтовним процесом збагачення сучасної музично-педагогічної думки, яка неможлива без осягнення його вагомих здобутків у цій справі.

Список використаних джерел

1. Леонтієв П.П., Печенюк М.А. Буквар сопілкаря. // Навчально-методичний посібник. – Хмельницький : Поділля, 2004. – 136 с.
2. Леонтієв П.П., Печенюк М.А. Дзвінки голоси: Музичн. хрестомат. Пісенний матеріал. 5-ий клас: Навч.-метод посібн. – Тернопіль : СМП Астон, 2000. – 100 с.

***Summary.** The article deals with the major milestones and achievements of creative multi-year performance and teacher of teachers and innovator Peter Leontiyeva, examines its artistic activities.*

***Keywords:** musical-pedagogical work, music teacher, teacher, innovator, band piper, children's orchestra of folk instruments.*

НОТАТКИ

Наукове видання

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

**студентів та магістрантів мистецьких спеціальностей
педагогічного факультету Кам'янець-Подільського
національного університету імені Івана Огієнка**

Випуск V

З-41 Збірник наукових праць студентів та магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. – Вип. V – Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друк-Сервіс», 2012. – 312 с.

У збірці вміщено матеріали, які стали наслідком науково-дослідної та пошукової праці студентів та магістрантів під керівництвом наукових керівників. Автори статей досліджують різноманітні актуальні проблеми и галузі мистецької педагогіки, історії музики, мистецтвознавства.

УДК 378.4(082)-057.87:78

ББК 74.58 Я 431:85.31

Відповідальна за випуск

Печенюк М.А., кандидат педагогічних наук, професор

Редактор

Урсу Н.О., доктор мистецтвознавства, професор

Підписано до друку 04.04.2012.

Формат 60×84¹/₁₆. Гарнітура Times.

Ум. друк. арк. 18,14. Обл.-вид. арк. 17,32.

Зам. №29. Наклад 110 шт.

Віддруковано у друкарні **ТОВ «Друк-Сервіс»**

32300, Хмельницька обл.,
м. Кам'янець-Подільський,
вул. Поштовий узвіз, 8