

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка
Кафедра музичного мистецтва
Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва
та реставрації творів мистецтва



ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

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

Випуск ІХ

Кам'янець-Подільський
2016

УДК 378.4(082)-057.87:78

ББК 74.58 Я 431:85.31

З-41

Рецензенти:

Урсу Н.О., доктор мистецтвознавства, професор;

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

Бахмат Н.В., кандидат педагогічних наук, доцент.

Члени редколегії:

Березіна І.В., кандидат мистецтвознавства, доцент;

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

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

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

Відповідальна за випуск:

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

Редактор:

Лабунець В.М., доктор педагогічних наук, професор.

З-41 Збірник наукових праць студентів і магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. – Вип. IX. – Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друк-Сервіс», 2016. – 140 с.

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

УДК 378.4(082)-057.87:78

ББК 74.58 Я 431:85.31

Свідомство про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації серія КВ № 14708-3679ПР «Збірник наукових праць студентів і магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка»

Рекомендовано до друку радою педагогічного факультету
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
Протокол №8 від 29 березня 2016 р.

© Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2016

З М І С Т

Басиста О.І.	
Проблеми усунення дефектів звука у дитячому співі	6
Вістовська А.Ю.	
Музика, як засіб розвитку валеологічної культури особистості школяра	9
Воєвода О.П.	
Навчання дітей гри на дитячих музичних інструментах за методикою Карла Орфа	12
Вонс О.О.	
Історичні моменти реставрації та становлення Кам'янець-Подільського органу	15
Воронюк В.О.	
Особливості активізації співацької діяльності учнів спеціалізованих мистецьких закладів	18
Воронюк В.О.	
Урок музики в школі: зміст, структура, методи	22
Врублевська К.П.	
Використання української вишивки в контексті створення об'єктів сучасного декоративно-прикладного мистецтва	26
Гладиш Д.О.	
Культурний туризм як засіб популяризації української культури	29
Голубович С.С.	
Етапи формування репертуару для академічних народно-інструментальних ансамблів	31
Гуцал А.Р.	
До питання використання засобів музичної виразності у баянному виконавстві	34
Демчук О.П.	
Новаторські тенденції авангардного стилю акордеонно-баянної музики композитора Володимира Рунчака (кінець ХХ – початок ХХІ ст.)	37
Дем'янюк Б.І.	
Педагогічна діяльність видатного композитора М.Д. Леонтовича	40
Загрійчук К.В.	
Патріотичне виховання школярів на уроках музики	43

Загрійчук К.М.	
Формування виконавської техніки учня-піаніста в процесі роботи над вправами	46
Ікрова Т.А.	
Розвиток музично-слухових уявлень у дітей молодшого шкільного віку на уроках музичного мистецтва	49
Клейніс С.С.	
Методи музичного виховання школярів Миколи Леонтовича	51
Копійко Т.В.	
Диригентська діяльність вчителя музики з творчими колективами в умовах загальноосвітньої школи	55
Кремінський М.В.	
Оркестр народних інструментів в системі музично-естетичного виховання молодших школярів	58
Лапчук О.О.	
Еволюція заходів з реставрації живопису на полотняній основі	62
Левінська Ю.І.	
Характеристичні особливості хороводних та ігрових пісень Поділля	65
Овчарук М.В.	
Особливості розвитку джазового виконавства в ХХІ столітті	69
Остафійчук А.В.	
Виховання творчої самостійності учнів-гітаристів у процесі інструментально-виконавської підготовки	71
Панчук Б.Є.	
Розвиток виконавської техніки учнів-гітаристів у початковий період навчання	74
Пастухова А.В.	
Хорове мистецтво як засіб розвитку духовної культури школярів	77
Пекарська Д.О.	
Підготовка вчителя-диригента до роботи в умовах школи	80
Пекний С.П.	
Стилізація у візуалізації 3D-об'єктів	83
Пробита Д.І.	
Розвиток світлового дизайну в інтер'єрному середовищі	88
Ружицька Н.А.	
Специфіка формування сенсорних музичних здібностей у дітей молодшого шкільного віку	91

Сидорук С.А.	
Особливості мистецької домінанти в підсвідомості музиканта	94
Тетенькіна А.О.	
Активізація сприймання музики – важливий чинник розвитку музичних здібностей учнів	97
Ткач У.В.	
Використання соціо-ігрових технологій на уроках музичного мистецтва у загальноосвітній школі	100
Федорова І.О.	
Особливості розвитку творчих здібностей учнів-піаністів у процесі добору на слух і створення акомпанементу	104
Цимбала Н.В.	
Музично-педагогічна діяльність українських композиторів	108
Чабан О.В.	
Поліграфія в сучасному графічному дизайні	111
Чорна Л.В.	
Розвиток вокального мистецтва в епоху романтизму	114
Чугасва К.С.	
Модульна сітка в графічному та інформаційному дизайні	117
Чугасва Т.М.	
Розвиток музичного інтересу молодших школярів у позакласній діяльності	120
Шипп Т.В.	
Значення українського музичного фольклору в позакласній роботі в школі	123
Шупенюк О.І.	
Музичний фольклор як засіб розвитку творчих здібностей молодших школярів	125
Юрчак Н.В.	
Деякі аспекти формування технічних навичок учня-піаніста на початковому етапі навчання	129
Юрчак Н.В.	
Роль м'язово-рухової пам'яті у формуванні базових технічних навичок в учнів дитячої музичної школи на уроках гри на фортепіано	133
Бугерчук У.М.	
Значення української шрифтової графіки у проектуванні сучасної «української абетки»	135

Басиста О.І., студентка II курсу

Науковий керівник: **Мартинюк Л.В.**, кандидат педагогічних наук, доцент

ПРОБЛЕМИ УСУНЕННЯ ДЕФЕКТІВ ЗВУКА У ДИТЯЧОМУ СПІВІ

У статті висвітлюються проблеми, прийоми і методи роботи над дефектами звука у дитячому співі у поєднанні із принципами їх застосування в процесі роботи з дитячим хоровим колективом.

Ключові слова: *дефекти звука, артикуляція, вокальний звук, фальшива інтонація, форсування звука.*

Постановка проблеми. Питання роботи над усуненням дефектів звука у дитячому співі є вкрай важливим у практичній роботі з дитячим хоровим колективом. Добрий хоровий спів воедино поєднує правильно сформований вокальний звук і виразно вимовлене слово. Досконала вимова слів під час співу впливає і на загальну якість хорового виконання. Від майстерності співу поетичного тексту значною мірою залежить донесення до слухачів ідеї та змісту твору. На жаль, в дитячому співі досить часто зустрічаються дефекти у звукоутворенні і вимові слів, що призводить до невтішних результатів загальнохорового звучання. У розробку проблем музично-співацького виховання дітей внесли вагомий внесок В. Огороднов [2], В. Попов [3] та інші. Питання сучасної методики хорового співу у початковій школі розглядається Л. Хлебніковою [5], Т. Стуловою [4], Л. Мартинюк [1]. Проте, в роботах цих авторів дефекти звука у співі дітей досліджувалися частково або не розглядалися взагалі. Недостатня теоретична розробленість і практична значущість цього питання визначають актуальність проблеми і складають перспективу педагогічних досліджень у сфері практичної діяльності дитячого хорового колективу щодо роботи над дефектами звука і слова у дитячому співі.

Метою цієї статті є розгляд прийомів і методів роботи над дефектами звука у дитячому співі у поєднанні із принципами їх застосування в роботі з дитячим хором. До дефектів звучання дитячих голосів, що найчастіше зустрічаються, можна віднести наступні: тремоляція, горловий призвук, гугнявість, відкритий (білий) звук, форсування, фальшива інтонація, мляве звучання, під'їзди тощо.

Виклад основного матеріалу. Тремоляція є одними із найбільш суттєвих дефектів в звучанні голосу. Бувають випадки, коли в результаті тривалих занять вдається ослабити цей недолік, але дуже рідко виявляється можливо знищити його повністю. Педагогічна практика показує, що тремоляція буває результатом постійного форсування звуку і неправильного дихання. Для з'ясування причини цього недоліку треба перш за

все зняти форсування, запропонувавши учневі співати не голосніше *mf*, потім перевірити правильність його дихання і почати тренування рівного, без поштовхів, видиху. Потім, якщо це можливо за обставинами, треба посадити такого співака на спеціальний вокальний режим, тобто спів вправ із закритим ротом (на приголосний «м») і спів вправ з відкритим ротом, добре прикритим звуком, на ряду послідовних тонів в межах не більше квінти. Темп слід вибрати такий, який максимально дозволяв би знімати тремоляцію. Тільки поступово, у міру заспокоєння і вирівнювання звуку, можна ускладнювати вправи, розширювати їх діапазон і прискорювати темп. З голосних краще всього сприяють виправленню тремоляції голосні «у» і «о».

Горловий призвук також є суттєвим недоліком, хоча не в такій мірі, як тремоляція. Для виправлення цього недоліку можна застосувати вельми дієвий прийом, який неодноразово перевірявся на практиці, – спів на голосний «о». Можна також застосувати ще один прийом. Справа у тому, що горловий призвук досить часто з'являється в результаті неправильного розуміння суті опори звуку. Співак, що співає «на горлі», прийшов до цього завдяки пошукам опори через напругу м'язів, не розуміючи того, наскільки помилкове таке уявлення про неї. В результаті звук отримав м'язову опору замість дихальної і придбав неприємний, стислий горловий призвук. Після роз'яснення дитині причин появи недоліку треба зняти її звук із уявної опори, не боячись тимчасової втрати сили звучності голосу. Потім дуже обережно, поступово концентрувати звук, добиваючись більшої звучності і блиску вже на новій основі, тобто на диханні при вільній, ненапруженій гортані. Звільненню гортані допоможе полегшений спів на голосний «у» (ніби «видування» звуку) і спів із закритим ротом.

Гугнявість – дефект, для слуху достатньо неприємний. Він є наслідком або якогось захворювання, і тоді треба звертатися до медичної допомоги, або наслідком поганої співацької навички в результаті млявої, низько провислої піднебінної завіски. При такому її положенні звук в основному проходить через ніс, отримуючи гугнявий відтінок. Для усунення цього дефекту досить підвести піднебінну завіску. Підйому її можна добитися, по-перше, через зоровий контроль – дивлячись в дзеркало, широко розкриваючи рот і глотку; по-друге, проаналізувавши це відчуття, включити звук краще всього на голосний «у» або «о», оскільки при їх формуванні піднебінна завіска значно скорочується.

Відкритим (білим, плоским) звуком досить часто страждають не тільки окремі співаки дитячих хорів, але і цілі хорові колективи. «Відкритий» звук надзвичайно бідний тембрально, позиційно низький, не гнучкий і часто межує з криком, особливо у верхній частині діапазону. Нюанс

ріано при співі «відкритим» звуком надзвичайно утруднений і, як правило, знімається з дихання. З цим недоліком – як у окремих співаків, так і у хору – можна боротися прийомом співу із закритим ротом і на голосні «о» і «у», які за своєю природою звучать прикрито, а також за допомогою вправ на вироблення високої позиції звуку. Форсування часто є наслідком співу відкритим звуком, але і при співові прикритим звуком теж може з'явитися форсування унаслідок прагнення додати голосу невласливу йому силу. В результаті дихальна атака звуку поступово переходить в м'язову, потім з'являється гойдання, неточна інтонація, можливі захворювання голосового апарату. Нерідко форсування викликає тверда, різка м'язова атака (удар гортанню). Тоді дієвим засобом для зняття його є переведення хорового колективу на м'яку або навіть придихову атаку.

Фальшива інтонація виявляється по-різному: іноді це – підвищення, іноді – пониження інтонації. Породжують її самі різні причини. Наприклад, мляве або переобтяжене дихання, неправильне формування звуку, його низька позиція. Перш за все, необхідно з'ясувати причини фальшивої інтонації. Якщо вона пов'язана із загальним станом організму або ж самого голосового апарату, необхідно удатися до медичної допомоги. Решта всіх причин, зрозуміло, окрім природної антимузичності, цілком поправні в процесі навчання і вимагають усунення того основного дефекту, який і викликає фальшиву інтонацію. Для усунення цього вкрай неприємного недоліку потрібно, перш за все, розвивати загальну музичність, музичний слух, виховувати внутрішній слух, розвивати навички самоконтролю учасників хору. Спів вправ слід проводити спочатку з постійним чергуванням співу із супроводом і без нього і врешті-решт зняти супровід зовсім. Такий прийом підвищуватиме відчуття відповідальності і самоконтроль хорових співаків. Досить дієвим прийомом для виправлення хибної інтонації є спів вправ на стакато у нешвидкому темпі.

Млявий звук і «під'їзди» досить часто зустрічаються в хорах із низькою вокальною культурою. «Під'їзд» полягає в тому, що співаки, починаючи спів, не потрапляють відразу на необхідний тон, а беруть звук трохи нижче і тільки потім через гліссандо вирівнюють його до заданої висоти. Млявий звук, часто залежить від поганого дихання, від відсутності у співаків хору розвиненої виконавської волі, від боязкості і загальної млявості характеру, від недостатньої цілеспрямованості. Якщо млявий звук і «під'їзди» відбуваються унаслідок недостатньої активності дихання, треба застосовувати наступні прийоми: тверду атаку; спів вправ на стакато, а потім поперемінно з легато; спів творів в швидкому темпі і з гострою ритмікою; активізація слуху і уваги. Ось ті основні недоліки, з якими доводиться стикатися у хоровій практиці. Прийоми для їх виправ-

лення, звичайно, не вичерпуються перерахованими, і кожен хормейстер може знайти ще якісь нові і, можливо, кращі і дієвіші.

Висновки. Підсумовуючи викладене, слід зазначити, що у роботі над дефектами звука потрібно перш за все проаналізувати їх, встановити причину виникнення, а потім вже вирішувати, якими прийомами необхідно з ними боротися. Реалізація означених принципів сприятиме чіткій і методично обгрунтованій організації змісту практичної роботи, направленої на усунення дефектів та вдосконалення вокальної техніки і роботи артикуляційного апарата під час співу.

Список використаних джерел

1. Мартинюк Л. Етапи становлення слухових уявлень учнів у процесі музично-виконавської діяльності // Теорія і методика мистецької освіти. Збірник наукових праць – Вип. 15. – Київ, 2007. – С.107-110.
2. Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. – Київ, 1989.
3. Попов В., Соколов В. Школа хорового пения. – Москва : Музыка, 1992.
4. Стулова Т. Теория и практика работы с детским хором. – Москва : Музыка, 2002.
5. Хлебникова Л. Методика хорового співу у початковій школі. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006.

This paper highlights the problems, techniques and methods for working on audio and speech defects in the children's choir in conjunction with their use in working with children's choirs.

Key words: articulation, open sound, false intonation, forcing sound.

УДК 37.016:78

Вістовська А.Ю., студентка II курсу

Науковий керівник: Карпенко Т.П., кандидат педагогічних наук, доцент

МУЗИКА, ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ВАЛЕОЛОГІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ ШКОЛЯРА

У статті подано матеріал про роль музики в розвитку творчих можливостей учнів різних вікових груп.

Ключові слова: психокультура, емоційне переживання, класика, музика масової культури – рок, реп.

Наш стрімкий і бурхливий час сповнений стресів і хвилюючих негараздів, активізує пошуки вченими різних галузей наук – педагогіки, психології, соціології, медицини, валеології – способів зміцнення здоров'я людини, що визначається як неоціненний феномен буття.

Об'єктом уваги спільноти давно став факт глобальної кризи, що її переживає людство. Україна не виняток. Сучасна наука, зокрема педаго-

гічна дійшла висновку: адаптація до руйнівних умов існування, як зовні так і зсередини, можлива лише через набуття психокультури. І перш за все – через прищеплення її дітям: формування необхідних психотехнічних навичок саме в дитячому віці дасть людству шанс і виживання, й розквіту.

Симптоматично, що сьогодні психокультуру визнано генеральною стратегією освіти. У здійсненні цієї стратегії музика може стати вирішальним чинником. Музиці надається роль однієї з найважливіших складових виховання, тому виникає потреба зробити музику ґрунтовною частиною освіти кожного майбутнього вчителя, а особливо вчителя музики. Саме поєднання педагогічних методів із керованим музичним впливом дозволить відродити духовне здоров'я суспільства.

Над питанням психокультури займаються такі науковці: Галина Побережна доктор мистецтвознавства, професор інституту мистецтвознавства ім. Драгомаіова; Н.В. Чепелева – доктор психологічних наук, професор інституту психології АПН України; І.Д. Бех доктор психологічних наук, професор інституту проблем виховання АПН України.

Музика впливає і на організм людини різнобічно. За даними науковців у результаті досліджень виявлено, що під впливом музики, яка відповідає функціональному станові організму, такі психічні процеси, як пам'ять та орієнтація покращуються на 45-50%, а увага – на 25-30%. Музика активізує розумові здібності, а також працездатність та зосередженість, здатна розвивати та підвищувати інтелект людини. Звукові вібрації стимулюють кровообіг, емоційний тонус.

Як довели вчені-психологи, систематичні заняття музикою у віці від 5 до 15 років дозволяють значно підняти, тобто інтелектуальний потенціал людини, краще розвинути пам'ять, аналітичні здібності, не кажучи вже про позитивну корекцію нервової системи. В більшості передових європейських країнах, як і за океаном уроки музики, спів, гра на інструментах належать до обов'язкового елементу виховання, оскільки музика здійснює найбільш сильніший емоційний вплив на дитину. Крім того, під час слухання музики регулюються фізіологічні процеси в організмі, стимулюється м'язова активність, підвищується загальний тонус організму, покращується мовленнєва та рухова активність.

Сприйняття музики – складний психічний процес. Психологи та музиканти визначають, що загалом він вписується між двома полюсами. З одного боку, це елементарне акустичне сприймання звукових сигналів як щось таке, що ми чуємо і що діє на органи слуху. А з іншого – це процес пізнання уявленого художнього змісту в музичній матерії. В свідомості відтворюються переживання, образи та думки, втілені композито-

ром у музичному творі. Музичний твір – це сукупність естетичної інформації, яку надає композитор.

За результатами досліджень багатьох науковців, тільки класична музика і головне, перш за все у живому виконанні, позитивно впливає на фізичний та психічний стан людини, на здоров'я хворих. Жива музика композиторів-класиків допомагає позбутися депресивних станів, стресів, тривог, переживань і страждань, які негативно впливають на процес одужання.

Класичними називаються твори мистецтва, що зберегли до теперішнього часу значення вірцевих. У скарбниці світової музичної культури імена таких геніальних і високоталановитих композиторів: Й.С. Бах, Л. Бетховен (Німеччина), В.А. Моцарт, Ф. Шуберт (Австрія), Дж. Россіні та Дж. Верді (Італія), Ф. Шопен (Польща), Г. Берліоз та Ж. Візо (Франція), Е. Гріг (Норвегія); засновники російської та української музичних шкіл М. Глінка та М. Лисенко. До музичної класики належать не лише видатні твори композиторів минулого, а й кращі зразки музики твори композиторів, чия творчість отримала світове визнання (К. Дебюссі, М. Равель, Я. Сибеліус, Р. Штраус, Б. Барток, І. Стравінський, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович та ін.). Твори відомих українських композиторів М. Скорика, М. Колеси, Л. Людкевича, Л. Ревуцького, Л. Кос-Анатольського вважаються українською музичною класикою.

Спеціалістами доведено, що від неврозів допомагає музика Чайковського; від мігрені «Весняна пісня» Мендсльсона, «Гуморески» Дворжака. «Американець в Парижі» Гершвіна; головний біль знімає «Полонез» Огінського; нормалізує сон – сюїта «Пер Гюнт» Гріга; кров'яний тиск і серцеву діяльність нормалізує «Весільний марш» Мендсльсона.

Але ж не всяка музика сприятливо впливає на організм людини. Сьогодні уяву підлітків і молоді полонить музика масової культури (рок, реп, поп та ін.). Під час перегляду чергового відео-кліпу поєднання зображення з гучною ритмічною музикою епохи НТР допомагає «втекти» від буденності, опинитися в іншій «уявній» реальності. Однак спеціалісти переконливо доводять, що сучасна музика не завжди впливає на емоційну сферу підростаючої особистості. У науково-експериментальних працях вітчизняних учених доведено статистично-достовірні порушення ряду психічних функцій під дією року, зниження рівня зрозумілого спілкування, виникнення відчуття роздратованості і туги, з паралельним порушенням ЕКГ характеристик мозку.

Необхідно відмітити, що сила звуку рок-музики на рок-концерті аж надзвичайно велика досягає 120 дБ, а загальновідомо, що смертельним для слуху людини є 160 дБ.

В музиці використовуються головним чином звуки в межах від 16 до 4000 коливань за секунду. Такий діапазон пов'язаний з історично складеною практикою людської мови і співу. Сучасні технічні засоби репродукування музики не передбачають контрольних меж для рівня гучності. Таке становище характерне для танцювальних дискотек. Наш слух здатен оцінити переваги «технічної» музики у всіх випадках, де техніка не стає виокремленою із музики, а навпаки, збагачує її новими виразовими можливостями. Живе інструментальне і вокальне музикування, культура і багатство музичного звуку в умовах безпосередньо створюваного виконання повинно стати шкалою музичного сприйняття для молоді.

Особливе значення мають естетичні почуття для підростаючого покоління молоді. Ці почуття є органічною умовою для формування валеологічної культури гармонійно розвиненої особистості.

Таким чином за допомогою музики педагог може корегувати поведінку, психоемоційний стан, активізувати інтелектуальну діяльність, підвищувати увагу та збільшувати інтелектуальний потенціал своїх учнів.

Список використаних джерел

1. Виготський Л. Психологія мистецтва. – М., 1968. – 320 с.
2. Життєві кризи особистості. Наук.-метод. посібник: У 2-х ч. / Ред. рада : В.М. Доній (голова), Г.М. Несен (заст. голови), І.Г. Єрмаков та ін. – К. : ІЗМН, 1998. – 120 с.
3. Ч. 1: Психологія життєвих криз особистості. – 355 с.
4. Ч. 2: Діти і молодь у кризовому суспільстві : технології допомоги і підтримки. – 568 с.

In the article material is given about the role of music in development of creative possibilities of students of different age-dependent.

Key words: *psychical culture, emotional experiencing, the classics, music of mass culture is a rock, rap.*

УДК 373.016:785.1

Восвода О.П., студент VI курсу

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

НАВЧАННЯ ДІТЕЙ ГРИ НА ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ ЗА МЕТОДИКОЮ КАРЛА ОРФА

У статті висвітлюється педагогічна концепція і методика гри на дитячих музичних інструментах німецького композитора і педагога Карла Орфа. Значення його методики у розвитку дитячої творчості.

Ключові слова: *дитячі музичні інструменти, педагог, композитор, методика, гра, творчість.*

Німецький композитор і педагог Карл Орф (1895-1982 рр.) розвинув ідеї французького педагога Е.Ж.-Далькроза щодо творчого розвитку особистості. Його педагогічна концепція і методична система стали наслідком тривалої практичної роботи з дітьми. У праці Карла Орфа вічутний передусім, вплив ідеї Е.Ж.-Далькроза, Й. Песталоцці з його прагнення розвинуто творче начало і самостійність мислення дітей; Й. Гердера, що вбачав у взаємозв'язку музики, слова і жесту новий шлях до художньої творчості; Б. Бартока, що підкреслював значення фольклору, народних ладів і ритмів у дитячому музичному вихованні. Намагаючись проникнути у таємниці природної музикальності людини, Карл Орф виходив з того, що кожен крок в осягненні духовного у мистецтві є водночас утвердженням його елементарної першооснови. Першоджерелом музики він вважав ритм. На думку педагога, музичне виховання не повинно обмежуватися розвитком слуху, ритму, слуханням музики, навчанням співу і гри на інструментах.

Гра на музичних інструментах відповідає як природі музичних здібностей, так і віковим особливостям психічного розвитку дитини. Вона дає можливість вирішувати різноманітні завдання музичного виховання та навчання [2]. Гра на інструментах, зокрема дитячих, є однією з найдоступніших форм роботи з школярами. Вони швидко засвоюють нотну грамоту, набувають елементарні навички інструментального виконання, ознайомлюються з музичними творами [3, с. 14].

Карл Орф був одним із перших композиторів і педагогів щодо проблеми музичного виховання школярів, вважаючи провідним видом музичної діяльності дітей саме гру на дитячих інструментах. Назви «музичні іграшки» та «дитячі музичні інструменти» досить умовні. Музичні іграшки найчастіше застосовують у сюжетній і дидактичній грі. Музичними іграшками в основному користуються в роботі з дітьми старшого дошкільного і молодшого шкільного віку. Але згодом окремі іграшки можуть застосовуватися в оркестрі як рівноправні інструменти.

Педагогічні принципи К. Орфа втілені у методичному посібнику під назвою «Schulwerk». (Назва походить від двох німецьких дієслів «wirken», і «schulen» – «діяти» і «навчати», тобто навчати в дії). Це п'ятитомне зібрання найпростіших партитур для дитячих інструментів, пісень для хорового виконання в інструментальному супроводі, вправ у вимові та декламації, ритмічних вправ театралізованих сцен. Збірки побудовані на народних піснях, фольклорних текстах (приказках, загадках, лічилках, дражнилках тощо). Партитури написані зовсім не для того, щоб діти їх розучували і демонстрували своє вміння. Це моделі, створенні професійним композитором і призначені для стимулювання музичної творчос-

ті дітей. Це споріднює «Шульверк» з народним музикуванням учасники якого також нерідко продовжують творити на основі вже складених у народних традиціях зразків. У посібнику додаються рекомендації щодо залучення дітей до музики, активної творчої діяльності, яка б приносила радість і задоволення.

Власна дитяча творчість навіть найпростіша, власні дитячі знахідки. Навіть найскромніші, власні дитячі думки, навіть найнаївніші, – ось що створює атмосферу радості, формує особистість, виховує людяність, стимулює розвиток творчих здібностей, – така одна з головних ідей музично – педагогічної концепції Карла Орфа. З нею нерозривно пов'язана й інша ідея – закласти міцний фундамент музикальності, під яким розуміється музично – ритмічне відчуття і музичний слух, що дають змогу переживати і розуміти музику та вільно в ній орієнтуватися і творити.

Кінцевою метою музичного виховання Карл Орф вважав виховання особистості в дусі гуманізму, вивільнення пригнічених цивілізацією її природних сил, розвитку творчих здібностей. «Ким би не стала надалі дитина – музикантом чи лікарем, учнем чи робітником, писав Карл Орф у «Шульверку», – завдання педагога – виховати у ній творче начало, творче – мислення [1, с. 12].

Новаторство педагога особливо виявилось у продуманому використанні «елементарної музики» Який зміст вкладався ним у це поняття? Насамперед, слово «елементарний» означає: первісний, початковий, найпростіший, головний. Елементарна музика – це зовсім не примітивна музика, вона опирається на ті народні музичні й мовні джерела, які дали їй початок. «Елементарна музика» – це не музика сама по собі: вона пов'язана з рухом, танцем, і словом; її потрібно самому створювати, в неї слід самому включатися не як слухачу, а як її учаснику», – писав Карл Орф [1, с. 28]. Елементарна музика у найпростішій формі може передавати значущий зміст і ні в якому разі не є примітивним, другорядним мистецтвом. Елементарна музика, елементарний інструмент, елементарні словесні тексти стали для К. Орфа головними засобами виховання дітей. Він писав: «Елементарна музика, слово і рух, ігри і все, що пробуджує і розвиває духовні сили, створюють основу для розвитку особистості, основу, без якої ми прийдемо до душевного спустошення... Слід підкреслити, що елементарна музика у школі має бути не чимось додатковим, а основоположним [1, с. 148]. Карл Орф, як педагог вважав, що для дійового музичного виховання надзвичайно важливо, щоб дитина з ранніх років могла припасти до живих джерел мистецтва, навчалася зі слова, ритму, руху творити музику. Тому він відмовився від використання на першому етапі композиторської музики і обрав шлях активіза-

ції музичної діяльності дітей через їхнє власне музикування, спонукаючи цим до імпровізації й створення власної музики.

До складу орфівського дитячого оркестру входять мелодичні ударні інструменти (металофони, ксилофони, гlockеншпілі), немелодичні ударні інструменти (дитячі литаври, барабани, тарілки тощо), прості духові інструменти, близькі до народної сопілки (блокфлейти різного діапазону), смичкові інструменти для гри на пустих струнах. Відзначимо м'якість, чистоту і приємність звучання орфівських інструментів, розроблених ним спільно з музикознавцем К. Заксом. Вільна імпровізація стала відправним пунктом в методиці Карла Орфа. Хоча найпростіші ритми й мелодії, були доступними елементарним матеріалом, імпровізація вимагає виявлення фантазії, яку потрібно пробудити.

Отже музично – виховна система К. Орфа закладає хороші передумови для участі дітей у різноманітній музичній діяльності, оскільки ґрунтується не лише на інструментальному, а й на ритмопластичному, танцювальному, співацькому музикуванні. Вона акумулює передові гуманістичні ідеї гармонійного розвитку особистості пробудження її творчого потенціалу. Орієнтація на природні сили особистості, на елементарне музикування, на фольклор, як першооснову музичної культури визначаються прогресивність. І плідотворність педагогічних пошуків К. Орфа.

Список використаних джерел

1. Леонтьева О. Карл Орф / О. Леонтьева. – М. : Музыка, 1964. – 160 с.
2. Печерська Е. Музичні ігри – осередок виховання дружніх стосунків у колективі / Е. Печерська. // Поч. школа. – 2003. – №5. – С. 24-27.
3. Ростовський О.Я. Методика викладання музики у початковій школі: навч.-метод. посіб. / О.Я. Ростовський. – 2-е вид., доп. – Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2001. – 216 с.

The article highlights the pedagogical concept and methods of playing children's musical instruments German composer and educator Carl Orff. The value of his methodology in the development of children's creativity.

Key words: children's musical instruments, teacher, composer, methods.

УДК 7.025.4:786.61(477.43)

Вонс О.О., студентка II курсу

Навковий керівник: Олійник В.Ф., старший викладач

ІСТОРИЧНІ МОМЕНТИ РЕСТАВРАЦІЇ ТА СТАНОВЛЕННЯ КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО ОРГАНУ

У статті висвітлюються основні історичні моменти реставрації, становлення та початок концертної діяльності Кам'янець-Подільського органу.

Ключові слова: орган, регістр, манул, органна музика, майстер-органіст, костел.

Старовинне місто Кам'янець-Подільський це – гордість нашого краю, де однією з найбільш оригінальних пам'яток архітектури не лише Поділля, а й усієї України є Кам'янець-Подільський римо-католицький кафедральний костел (XV-XIX ст.) святих апостолів Петра і Павла. Він також є єдиним в Україні християнським храмом, в композицію якого включено характерний елемент мусульманської архітектури, а саме, мінарет, увінчаний скульптурою Богородиці.

Як відомо, у минулому столітті радянська влада закривала багато храмів, перетворюючи їх на склади або клуби. Не став винятком і Петропавлівський костел, який в період так званого «войовничого атеїзму» з 1930 по 1990 рр. виконував функцію музею, і лише в 1991 році після повторного освячення повернувся до свого споконвічного релігійного призначення.

Сьогодні це не тільки католицький храм, а й одна з найцікавіших сторінок історії міста. Відвідувачам цієї архітектурної пам'ятки насамперед впадає в очі старовинний орган, який є одним з найстаріших органів України. Він був виготовлений в Австрії фірмою Карл Гессе, і в далекому 1857 році з'явився Кам'янці-Подільському. Цей інструмент має два мануали (ручні клавіатури) й одну педаль, 972 труби, наділений 20 регістрами [1]. Слід зазначити, що орган такого типу – єдиний в Україні, а в Європі знаходиться всього лише сім подібних інструментів.

Про орган, який В.А. Моцарт назвав королем музичних інструментів, та органну музику існує безліч наукових статей та різноманітних досліджень, але історичну довідку про орган Кам'янця-Подільського кафедрального костелу, його реставрацію та становлення можна віднайти лише в декількох газетних замітках місцевих газет (П. Облогін, Є. Белова, Н. Рибчак) та коротенькі повідомлення в туристичних довідниках.

Мета дослідження – розкрити та узагальнити історичні моменти реставрації, становлення та початок концертної діяльності Кам'янець-Подільського органу.

Отже, нове життя після другої світової війни Кам'янець-Подільському органу дали естонські майстри з міста Раквере. Але, як свідчить завідувачка відділу Кам'янця-Подільського державного історичного музею-заповідника Наталія Рибчак [2, с. 15], у 1972 році цей старовинний орган міг би назавжди зникнути, а на його місце мали закупити новий, сучасний інструмент. Але на щастя у бюджеті міста для цього не знайшлося 110 тисяч карбованців. І тому тодішній директор Кам'янець-Подільського музею-заповідника Григорій Хотюн розпочав пошуки майстрів для

реставрації інструмента, який під час другої світової війни отримав значні пошкодження. І хоча комісія із Міністерства культури СРСР, дослідивши приміщення костелу та сам орган, дійшла висновку, що інструмент не придатний для використання у концертній діяльності і тому його не варто відновлювати, а варто за 110 тисяч карбованців купити новий, Григорій Хотюн не здавався. Зважаючи на те, що грошей для покупки нового інструменту в місті не було, він почав шукати можливості хоча б для його реставрації. Згодом до цієї справи підключилася влада міста. Голова міськради Лідія Демчук та голова міського правління товариства охорони пам'ятників історії та культури, викладач Кам'янець-Подільського педагогічного інституту Іон Винокур, не зважаючи на постійні відмови, неодноразово писали листи до вищих інстанцій з проханням виділити кошти для ремонту інструмента.

Незабаром на запрошення міської влади до Кам'янця-Подільського прибули три майстри-органісти естонської державної філармонії – Крейза Хардо, Крейза Хеллі та Сепп Георг. Після детального огляду інструмента ними був складений дефектний акт, де вказувалось, що загальний кошторис робіт складатиме приблизно 28-33 тис. карбованців, а всю роботу планувалось завершити протягом трьох років. В грудні 1976 року був підписаний договір між музеєм та реставраційним управлінням Естонії на виконання робіт. Через відсутність у Кам'янці-Подільському спеціальної майстерні, основну частину органу було вивезено до Естонії. Там естонські майстри частково поміняли труби, до педальної клавіатури додали три клавіші, які розширили її діапазон, змонтували електромотор, а роботи з реставрації корпусу інструмента виконували місцеві майстри. Загальна вартість усіх робіт була значно більша від запланованої, і становила 50785 тодішніх карбованців.

Урочисте відкриття органу відбулось 9 листопада 1978 року. Найпочеснішим гостем свята був заслужений діяч мистецтв УРСР, професор київської консерваторії Арсеній Котляревський. Спочатку він виступив з доповіддю «Органи в музеях СРСР та орган Кам'янця-Подільського музею», а потім виконав твори І. Баха, М. Леонтовича та Д. Шостаковича. Також у святковому концерті взяли участь лауреат міжнародних конкурсів, доцент київської консерваторії, скрипач Богодар Которович та викладач Хмельницького музичного училища Г. Баранова (вокал).

У цьому ж році за направленням Міністерства культури до роботи на посаді органіста приступила випускниця київської консерваторії ім. П. Чайковського Ірина Калиновська, яка започаткувала нову епоху органу Петропавлівського костелу. Чотири дні на тиждень чудовий акустичний зал музею-заповідника наповнювався прекрасною музикою. У її

репертуарі звучали твори Баха і Генделя, Фрескобальді і Букстехуде, Бема і Шуберта. Партнерами у її виступах часто бували місцева співачка Лілія Євдокимова та коментатор – викладач музичної школи Діана Генель. Епізодично в концертах брали участь учні та викладачі Кам'янець-Подільської дитячої музичної школи, Хмельницького музичного училища. Згодом Ірину Калиновську змінила ще одна випускниця київської консерваторії, солістка Хмельницької філармонії Ганна Мокрова, основу репертуару якої складала музика Баха – неперевершеного класика органної музики [3].

Сьогодні в костелі поряд з музикою релігійного призначення, яка звучить під час богослужіння, досить часто проходять благодійні концерти органної музики. В минулому 2015 році, наприклад, тут виступали доктор польської академії наук Віктор Линяк та солістка Дніпропетровського Будинку органної і камерної музики Вікторія Гамазова.

Ось уже майже 160 років стіни кафедрального костелу Святих апостолів Петра і Павла вслухаються у могутні звуки органу. У його звучанні є щось величне, живе і вічне, те, що не підвладне часові... Іноді тиха мелодія цього музичного інструменту допомагає нам зосередитися, заспокоїтися, іноді – його урочисті акорди підносять усіх присутніх у єдиному духовному пориві. Музика цього старовинного органу і сьогодні заворожує і чарує, хвилює і втішає.

Список використаних джерел

1. Облогін П. Звучить над Смотричем орган / П. Облогін // Газета «Радянське Поділля» – 1983. – 21 жовтня.
2. Рибчак Н. Орган: історія реставрації (на основі архівних матеріалів) / Н. Рибчак // Газета «Кам'янець-Подільський вісник». – №28. – 2013.
3. Белова Є. Щодня о дванадцятій / Белова Є. // Газета «Радянське Поділля» – 1984. – 16 червня.

In the article highligns Vitus starion key moments restaurats the cob diyalnosti Concerto Kamyanec-Podolskogo organ.

Key words: *organ, registr, manul, Meister-organist, the Church.*

УДК 374.016:784

Воронюк В.О., студентка III курсу

Науковий керівник: **Мартинюк Л.В.**, кандидат педагогічних наук, доцент

ОСОБЛИВОСТІ АКТИВІЗАЦІЇ СПІВАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВ СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ

У статті досліджуються основні етапи активізації співацької діяльності учнів спеціалізованих мистецьких закладів у процесі естрадного виконавства.

Ключові слова: співацька діяльність, виконавський процес, релаксація, концерт.

Постановка проблеми. Як відомо, співацька діяльність є одним з найскладніших видів мистецтв. Для оволодіння мистецтвом співу учням необхідно докласти не мало вольових зусиль і в процесі навчання, і в процесі виконання бути здатними подолати усілякі перепони, які виникають під час співу. Сучасна музична педагогіка відчуває гостру потребу у ефективній методиці формування умінь у контексті співацької діяльності. Необхідність такої раціональної методики особливо зростає в системі масової музичної освіти, оскільки музичні школи та школи мистецтв залучають до навчання не тільки музично-обдарованих дітей з яскравими здібностями, а й учнів з посередніми музичними даними. Тому метою даної публікації є розкриття особливостей співацької діяльності учнів спеціалізованих мистецьких закладів у процесі естрадного виконавства.

Л. Дмитрієв зазначає, що для досягнення професіоналізму у співі виконавцю необхідно мати не стільки відмінні вокальні дані, скільки – відмінні музичні здібності та яскраво виражені вольові якості [1, 60]. Дослідник наголошує на тому, що вольові зусилля в мистецтві вокалу мають різноманітний характер, проте вони завжди усвідомлені та завжди пов'язанні з подоланням труднощів. Разом з тим, постійне докладання учнями певних зусиль може призвести до зайвої м'язової і розумової напруги. Щоб уникнути небажаних ефектів у співі через вольові напруження, пропонується застосовувати художньо-релаксаційні чинники (під релаксацією (від лат. *relaxatio* – послаблення, розслаблення) розуміється: а) розслаблення з певною установкою; б) глибоке м'язове розслаблення, що супроводжується зняттям психічної напруги; в) стан спокою і розслаблення, що виникає в результаті зняття напруги після сильних переживань або фізичних зусиль). В основі теорії м'язової релаксації лежить твердження про те, що розум і тіло людини тісно взаємопов'язані. В стані нервового напруження людина відчуває і м'язове напруження. І навпаки, людина в стані м'язового напруження починає відчувати і розумове напруження. Отже, для того щоб розслабити тіло, необхідно розслабити розум, і навпаки.

У процесі дослідження ми дійшли висновку, що впровадження художньо-релаксаційних чинників у виконавському навчанні має відбуватись у вигляді спеціальних психофізичних прийомів. На нашу думку, вводити учнів у виконавський процес доцільно починати з прийомів релаксації. Релаксація сприяє зняттю психічних бар'єрів та скутості, що у більшості учнів проявляється як почуття сорому, страху, болісного хвилювання, а перед виходом на сцену у вигляді стресового стану. Звертання до прийомів

релаксації як певного етапу розслаблення, за яким наступає активізація м'язів учнів, сприяє успішності навчально-виховного процесу. Слід навчити учнів періодично чергувати розслаблення і активізацію м'язів, що у подальшому дасть їм змогу подолати непотрібну напругу і м'язову скутість.

Безпосередньо на процес релаксації впливає створення сприятливого психологічного клімату на заняттях. В момент проведення музичних занять із застосуванням релаксаційних чинників слід враховувати фактори, що мають безпосередній вплив на процес навчання: психологічний клімат, характер стосунків між вчителем та учнями, різноманітні відволікаючі фактори (присутність на уроці сторонніх осіб тощо).

О. Ростовський наголошує на тому, що оскільки такі фактори можуть викликати глибокі зміни в навчальному процесі – як сприяти, посилювати, так і перешкоджати, послаблювати його, – слід прагнути нейтралізувати відволікаючі і актуалізувати сприятливі фактори. Автор зазначає, що відволікаючі фактори пов'язані з неправильною організацією музичної діяльності учнів (надмірна тривалість занять, висока інтенсивність, одноманітність) [4, 91].

Систематичне залучення учнів-співаків до концертної діяльності є одним з найважливіших аспектів навчально-виховного процесу, що має велике значення для творчого росту, мобілізуванню уваги його учасників.

Поняття «концерт» (від італ. «concerto» – змагання) – публічне виконання музичних творів за визначеною, заздалегідь складеною програмою. Концертний виступ – це кінцевий результат проведеної репетиційної роботи, що виявляється у виконанні музичних творів перед глядацькою аудиторією. Т. Жигінас в сутність поняття «концертна діяльність» вкладає такі характеристики сценічного виконання, як його довершеність, досконалість, відшліфованість. Винесення художньої творчості на естраду потребує від виконавця значних зусиль для досягнення найвищого рівня втілення інтерпретаторської концепції. Під час виконання твору між виконавцем та слухачською аудиторією виникає невидимий взаємозв'язок, що об'єднує артиста та публіку в єдине ціле [2, 10].

Після закінчення концертного виступу або репетицій, доцільно обговорити з учнями усі нюанси щодо виконуваних ними музичних творів. Дане обговорення бажано проводити як у груповому, так і в індивідуальному порядку. Деякі індивідуальні моменти концертного виступу краще сказати учню в умовах «один на один». Загальні недоліки доцільно обговорювати усім складом учнів, що приймали участь у концертному виступі. Детальний розбір концерту з конкретними зауваженнями завжди спрямовано на покращення виконавської діяльності учнів. Він допомагає кожній дитині осмислити власне виконання музичного твору

з метою подальшої корекції [3, 110]. Усі ми знаємо, що співається добре, коли є бажання співати. Але співати доводиться не тільки тоді, коли хочеться, а й коли треба. Тому важливо уміти керувати своїм настроєм і станом. Адже всі технічні труднощі: високі ноти, філірування звука вимагають спокою і точної роботи м'язів, яка залежить насамперед від стану нервової системи. Кожному співакові потрібно навчитися розбиратись у своєму механізмі. На слух розпізнавати, яка нота вірна і яка не вірна, де і як вона звучить.

Під час атаки звука на нюансах «форте» (голосно) і «піано» (тихо), беручи високі ноти, співак мусить вірити, що все буде так, як він того бажає. Ніколи не можна сумніватися, бо в такому разі м'язи не проявлять потрібної активності і голос звучатиме погано. Під час співу ні сумнівів, ні вагань не повинно бути. Але не можна самовдоволено заспокоюватися на досягнутому. Навпаки, справжній співак, добившись чогось, домагається більшого, прагне кращого. Систематичні заняття – єдиний шлях, яким йому потрібно йти, а енергія, воля й дисципліна – джерела, з яких співак черпає свою майстерність. Співак повинен дбайливо зберігати свій голос. Це не означає, що треба вигадувати собі якийсь особливий режим чи створювати якісь виняткові умови. Співак повинен мати нормальний уклад життя, тримати свій організм у здоровому стані, дотримуватись правил загальної гігієни, робити фізкультурні вправи, що зміцнюють здоров'я і підтримують бадьорий настрій.

Висновки. Отже, активізація співацької діяльності учнів спеціалізованих мистецьких закладів повинна бути спрямована педагогом на заохочення учнів до наполегливого навчання в галузі вокально-хорового мистецтва, до ретельного відпрацювання художньо-виконавських завдань. Водночас необхідно, щоб юні виконавці мали змогу відчутти результат повсякденної роботи, насолодитись концертним успіхом, набутти досвіду сценічної діяльності, відчутти радість від мистецького спілкування зі слухацькою аудиторією.

Список використаних джерел

1. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики / Леонид Борисович Дмитриев. – Москва : Музыка, 1968. – 675 с.
2. Жигінас Т.В. Методичні засади підготовки майбутніх учителів музики до концертно-освітньої діяльності серед дітей та юнацтва : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Тетяна Володимирівна Жигінас – Київ, 2007. – 20 с.
3. Мартинюк Л.В. Формування музично-образних уявлень підлітків у виконавській діяльності в позашкільних мистецьких навчальних закладах : дис. канд. пед. наук: 13.00.02. – Київ, 2011. – 145 с.

4. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання: Навч.-метод. посіб. / Олександр Якович Ростовський – Київ : ІЗМН, 1997. – 248 с.
In the article the basic stages of activation of creative activity of students are probed in the process of their performance activity.
Key words: *activity of singer, performance process, relaxation, concert.*

УДК 37.016:78

Воронюк В.О., студентка III курсу

Науковий керівник: Воєвідко Л.М., кандидат педагогічних наук, доцент

УРОК МУЗИКИ В ШКОЛІ: ЗМІСТ, СТРУКТУРА, МЕТОДИ

У статті розглядається зміст, структура та методи музичного виховання школярів.

Ключові слова: *урок музики, зміст, структура, методи, специфічні особливості, принципи, види діяльності школярів.*

Музичне виховання – це не виховання музиканта,
а, передусім, виховання людини.

(В.О. Сухомлинський)

Музичне виховання є частиною естетичного виховання школярів. Основним завданням уроку музики є прищеплення учням любові до музики, розвиток їх художнього смаку та музичних здібностей. Урок музики, попри підпорядкованість організаційним закономірностям навчально-виховного процесу, педагогічним закономірностям, завданням формування особистості, психологічним закономірностям, водночас має специфічні особливості.

Досить важливим аспектом є дотримання *принципу єдності емоційного і свідомого*. Оскільки музичне мистецтво – особлива форма відображення дійсності, у якій найважливішу роль відіграють почуття, емоційна сфера, тому пізнання, що відбувається у процесі музики, специфічне; воно не може зводитися тільки до діяльності думки, а обов'язково має виявляти собою єдність емоцій та розуму, свідомості і почуття.

Важливим постулатом є *принцип єдності художнього і технічного*, який вимагає, щоб усі компоненти уроку були художніми. Художнім має бути не тільки репертуар для слухання й співу, але й кожна вправа. І йдеться не тільки про матеріал, як іноді думають, а й про саму якість його звучання. Та для того, щоб домогтися художнього сприймання та виконання на уроці, необхідна праця й технічне володіння матеріалом школярами. Правильною є точка зору про єдність художнього й технічного, коли художнє (ціль) увесь час висвітлює технічне (шлях до мети), коли робота над технікою одночасно є й роботою над художністю (виразністю та образністю).

Принцип комплексності на уроці музики є своєрідним у розумінні загального впливу на людину – її психіку, моторику, фізіологічні процеси. Школярі відчувають, переживають різні стани (радість, сум), не тільки мислять, усвідомлюючи виникаючі почуття – під впливом музики в організмі відбуваються фізіологічні зміни: змінюється пульс, артеріальний тиск тощо [1, с. 7].

Специфічні методи навчання застосовуються під час вивчення окремих предметів. У музичній педагогіці, Д. Кабалевським та Е. Абдуліним запропоновані так звані провідні методи музичного виховання. Перший – *метод музичного узагальнення*. Провідний метод організації музичних занять, спрямований на засвоєння учнями ключових знань про музику, що втілені у темах програми, формування художнього мислення, та досягнення цілісності уроку, поєднує усі форми й види занять. Другий метод – *забігання вперед і повернення до вивченого* або метод перспективи і ретроперспективи в процесі навчання, дозволяє встановити зв'язок між темами програми, формуючи в учнів цілісне уявлення про музику. Необхідність цього методу зумовлена тим, що в умовах системи взаємопов'язаних між собою тем, жодну з них не можна розглядати ізольовано. Третій – *метод емоційної драматургії* – пов'язаний з урахуванням специфічних умов роботи в певному класі, з певним складом учнів. Вчитель повинен відчувати атмосферу у класі, таким чином пропонувати учням для слухання чи виконання веселу, енергійну, швидку чи повільну музику. А може статись що вчителеві взагалі доведеться з метою кращого закріплення матеріалу випускати з уроку якусь складову ланку, а потім надолужувати пропущене на наступному уроці [1, с. 8]. Крім провідних методів у музично-педагогічній практиці широко використовуються методи зорової наочності (наочні дидактичні посібники, схеми, таблиці, репродукції), та методи, що активізують розвиток сприйняття музики учнями. Серед них *Метод роздумів про музику* (Д. Кабалевський) спрямований на особистісне, творчо-індивідуальне засвоєння учнями духовних цінностей, сутність цього методу в тому, що учні самі повинні доходити до висновку, але вчитель для цього має чітко формулювати завдання, та послідовно й спільно з учнями його вирішувати. *Метод створення художнього контексту* (Л. Горюнова) спрямований на розвиток музичної культури школярів через інтеграцію з іншими суміжними видами мистецтва (історією, життєвими ситуаціями тощо). *Метод моделювання художньо-творчого процесу* (Л. Школяр) спрямований на підвищення активного засвоєння творів мистецтва, коли учень виконує роль творця-композитора, творця-поета який немов би заново створює твір мистецтва для себе та інших людей, забезпечує ди-

тині прожиття знання і розуміння сенсу своєї діяльності. *Метод інтонаційно-стильового досягнення музики* (Л. Школяр) орієнтований на особистісну інтерпретацію музичної мови. Таким чином, методи музичного виховання являють собою різні способи спільної діяльності вчителя і учнів. Розвиваючи уявлення, емоційну чутливість, музичне мислення, учитель прагне до того, щоб спілкування з мистецтвом викликало в дітях почуття радості, задоволення, а формування навичок і вмій сприяло виявленню їх активності та самостійності.

Жоден шкільний урок не має стільки видів діяльності (форм роботи): слухання музики, вивчення шкільного пісенного репертуару, гра на музичних інструментах, музична грамота, музично-ритмічні рухи, кожен з яких потребує певної методики його освоєння. Слухання музики – основний вид музичної діяльності школярів, оскільки він передре всім іншим, навіть коли діти на уроках музики зайняті здебільшого вивченням шкільного пісенного репертуару, то перш ніж розучувати пісню, її треба послухати [2, с. 5]. Музичну грамоту не можна зводити до нотної грамоти, її завдання набагато ширші та умовно їх можна поділити на: а) музично історичні, набуті на основі ознайомлення школярів з творами народної творчості, композиторів минулого і сучасного (про музичні стилі, жанри тощо); б) музично-теоретичні, пов'язані з нотним записом [2, с. 65]. Гра на дитячих музичних інструментах сприяє розвиткові музичного слуху, дає змогу школярам виявити себе.

Урок музики включає в себе різні твори, тому для досягнення його цілісності важливо добре визначити його структуру: послідовність різних видів музичної діяльності. Кожен урок має свою чітку структуру і вчитель повинен її обов'язково дотримуватись, при складанні конспекту. В першу чергу має бути чітко сформульована тема та мета уроку, далі визначити тип уроку, встановити міжпредметні зв'язки (наприклад музика з літературою чи образотворчим мистецтвом). Наступним кроком буде визначення необхідного обладнання (магнітофон, проектор, програвач, картки з творчими завданнями тощо) та літературою.

Структура уроку може будуватися таким чином:

1. організація класу: музичне вітання, перевірка присутніх, оголошення теми уроку;
2. розспівування: вправа на вироблення звуку, робота над двоголосим співом;
3. подача нового матеріалу: вивчення шкільного пісенного репертуару, теоретичне вивчення музики, слухання музики, гра на дитячих музичних інструментах, творчі завдання;
4. закріплення матеріалу;

5. оцінювання праці учнів;
6. домашнє завдання (скласти, створити, намалювати, доспівати тощо);
7. підсумок.

Якщо уроки, які створює вчитель дійсно є результатом його творчості і його дійсно цікавить творче спілкування з дітьми, в якому він проявляє себе як педагог та творча особистість, музикант, то школярі завжди будуть зацікавлені та готові до співтворчості. Звичайно, допитливий і талановитий вчитель, працюючи з учнями ініціативно й творчо зможе досягти помітних результатів своєї праці, але не можна вчити не задумуючись про кінцеву мету виховання, вчитель має чітко бачити її перед собою, та рухатись в цьому напрямку, напрямку того ідеального стану, до якого слід підвести учня. Якщо уявити кінцевий результат музичного навчання у ЗОШ теоретично, оскільки це нескінченний процес, то в світлі сучасних наукових поглядів у дітей має формуватися музична культура як невід'ємна частина духовної культури особистості [3, с. 5].

Як і кожен інший навчальний предмет, урок музики є взірцем застосування учителем знань з педагогіки, психології та методики викладання навчальної дисципліни. Урок музики як основна форма навчально-виховного процесу включає в себе різноманітні види музичної діяльності. Особливою характерною рисою для уроків музики є емоційна та творча атмосфера, адже музика – це мова почуттів та поле творчості учителя та школярів.

Список використаних джерел

1. Гумінська О.О. Уроки музики в загальноосвітній школі / Оксана Олексіївна Гумінська. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2008. – 104 с.
2. Печерська Е.П. Уроки музики в початкових класах / Елла Пилипівна Печерська. – Київ : Либідь, 2001. – 272 с.
3. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в початковій школі / Олександр Якович Ростовський. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 216 с.
4. Музика в школі як навчальний предмет та урок мистецтва [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу : http://galyna-andriyash.edukit.kr.ua/kalejdoskop/muzika_v_shkoli_yak_navchalnij_predmet_ta_u_rok_mistectva/.

This article considered the content, structure and methods of music education in schools.

Key words: *music lesson, content, structure, methods, specific characteristics, principles, activities of pupils.*

УДК 746.3 (477)

Врублевська К.П., студентка VI курсу

Науковий керівник: Урсу Н.О., доктор мистецтвознавства, професор

ВИКОРИСТАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВИШИВКИ В КОНТЕКСТІ СТВОРЕННЯ ОБ'ЄКТІВ СУЧАСНОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

У статті висвітлюються особливості використання української вишивки в умовах сучасного її використання.

Ключові слова: вишивка, символ, візерунок, кодування, ручна робота.

Українська вишивка стала своєрідною візитною листівкою для нашої країни, а останні трагічні події повернули популярність національних мотивів у одязі зокрема.

З давніх-давен наші предки використовували знаки для кодування інформації, вкладаючи у них інформацію про людину, народ, про свої прагнення і мрії. Візерунок на рушнику міг символізувати добробут, побажання щасливої долі, а віртуозно вишита сорочка обіцяла своєму власнику захист від злого ока. Символіка води, сонця, землі переважала у вишивках гуцулів, бойків, волинян і слобожан. Ця символіка була доволі простих форм, проте містила у собі велетенське духовно-сакральне значення. Кожен символ у поєднанні з іншими створював складну систему знаків, яка до сьогодні залишається актуальною, проте, не настільки ясною, як хотілося би [1, с. 1-2].

Збереглися важливі історичні відомості про місця виготовлення давніх вишивок, людей, котрі нею займалися. Київ також був центром вишивального мистецтва. Тут існували майстерні при монастирських школах.

Пам'ятки вишивок X-XIII ст. засвідчують високий рівень орнаментальних композицій вишивок з антропоморфними, зооморфними, рослинними та геометричними мотивами. Різноманітність, високий художній рівень орнаментального мистецтва поліської вишивки глибше розкривається при аналізі її локальних типів.

Виділяються вишивки західних районів Волині, півночі Рівненської, Житомирської і Київської областей, Чернігівщини і Сумщини. У кожному із цих регіонів спостерігаються локальні групи, підгрупи орнаментів. Зокрема, становить інтерес вишивка в північно-західного ареалу з дрібними мотивами переважно синьо-червоного колориту. Вишивка північних районів Волині подібна на вишивки, поширені на півночі Рівненщини, Житомирщини. Однак на Житомирщині композиція візерунків більш монументального звучання, збагачена різними варіантами трактування

мотивів: «звізд», «руж». Такі широкі вишиті смуги розміщуються на традиційно визначних частинах одягу, рушниках, скатертинах [3].

Симетричність і точність вишивки забезпечує можливість створення нових візерунків та економного зберігання наявних зображень-орнаментів. Солярні знаки, схематичні фігури Сонця, Берегині, Дерева життя, вишиті на тканині, є свідченням глибокої шани наших пращурів до Сонця, Матері, як могутніх, святих, життєдайних першооснов усього суцього. Крім того, вишивання як національна традиція сприяло формуванню у дівчат і жінок терпіння, відчуття краси [2]. Ромбічні знаки були символом плодючості Землі-матері. Зіркоподібні візерунки являли собою уявлення наших пращурів про структуру Всесвіту з його упорядкованістю а не хаотичністю. Надзвичайно важливо враховувати історичне багатство походження знаків. Так, наприклад, знак родючості – ромб з точкою в середині завдячує своєю формою іншим знакам. Так символ ромб являє собою поєднання «стріли» та «чаші» – схематичного вигляду чоловічого та жіночого начала, а крапка в середині символізує зародження нового життя.

Колосальну роль відігравали і рослинні мотиви. Так виноградна лоза показувала радість створення нової сім'ї. Квітка лілії мала у собі особливе для дівчат сакральне значення і уособлювала таємницю створення та оберігання дівочої краси. Лілію в орнаментах часто доповнює хрест. Відомим також є мотив троянди або так званої ружі. Даний орнамент присутній у вишивках багатьох регіонів, проте вважається, що він є запозиченим. Квіти-зорі, що нагадують листя хмелю вважаються весільною символікою і вважались символом готовності до одруження [1, с. 3-5].

Шанобливим символом було зображення Берегині, Мати-природи. Зазвичай зображувався цей символ у вигляді горнятка зі симетричним рослинним орнаментом [3].

Важливе значення надавалося кольоровій гаммі вишивки (червоний – любов, жага, світло, боротьба; чорний – смуток, нещастя, горе, смерть; зелений – весна, буяння, оновлення, життя тощо) [3, с. 17].

Вишитий своїми руками одяг був одним із головних показників працьовитості юнки. Сьогоднішня українська вишивка – результат унікальної духовно-матеріальної еволюції нашого народу. Сучасна народна вишивка розвивається на основі традиційної спадщини минулого і досягнення художньої культури українського народу. Її розвиток проходив у єдиному русі сучасного народного мистецтва, підпорядковуючись його загальним основам.

Не дивлячись на достатньо ґрунтовні дослідження старовинних витоків символізму української вишивки зокрема вітчизняними науковцями і мистецтвознавцями, актуальною залишається проблематика необізнано-

сті звичайних людей та бездумне використання традиційних знаків. Так часто можна побачити вишиті машинним способом сорочки з символікою для рушників.

Вишивку зараз широко використовують не лише для пошиву класичних українських сорочок та рушників а й для створення дизайнерських речей, унікальних за своїм виглядом та призначенням.

Своєрідною особливістю впровадження сучасної вишивки є використання спеціальних машин для вишивання, що дало змогу поставити створення вишитих речей на конвеєр. З одного боку, оскільки ручна робота не коштує дешево, а дизайнерські речі і поготів, машинна вишивка є доступною за своєю ціною категорією для середньо статичного громадянина. Але, як кажуть, у цієї медалі є й інший бік – ринок буквально заповнили речі сумнівного виробництва поганої якості а це, у свою чергу, знецінює українську вишивку у всіх її проявах. Нерідко візерунки, що традиційно розташовувались на певних конкретних об'єктах повсякденного вжитку, штучно і бездумно переносяться на інші речі, від чого втрачається гармонія поєднання метафоричного значення орнаменту і форми. Таке відношення потребує більш детального дослідження і усвідомлення.

Таким чином, своєрідність чергування та підбору візерунків а також їх значення тримає у собі єдність і силу усієї країни. Проте сучасні «конвеєрні» виробники часто при виготовленні речей з елементами вишивки не враховують ні важливість якості, ні значення символізму. Таке недбале ставлення до такого цінного виду декоративно-прикладного мистецтва, як вишивка, може й не призведе до його занепаду, проте поступово таємні знання народу будуть втрачені. Тому важливим завданням дослідників є збереження спадщини минулого для майбутніх поколінь.

Список використаних джерел

1. 155 старинных украинских вышивок [електронний ресурс]. – режим доступу : <http://www.hllab.dp.ua/Store/texts/costumes/Znaki.htm> – Назва з екрану.
2. Українська вишивка [електронний ресурс]. – режим доступу : http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%B2%D0%B8%D1%88%D0%B8%D0%B2%D0%BA%D0%B0 – Назва з екрану.
3. Тищенко О. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (13-18 ст.) / О. Тищенко. – Київ : Либідь, 1992. – 192 с.: 159 іл.

The article highlights the features of the use of Ukrainian embroidery in contemporary usage.

Key words: *cross, symbol, pattern, coding, manual work.*

Гладиш Д.О., студентка VI курсу

Науковий керівник: Березіна І.В., кандидат архітектури, доцент

КУЛЬТУРНИЙ ТУРИЗМ ЯК ЗАСІБ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

У статті висвітлюється поняття культурного туризму, напрямки його популяризації в Україні та вплив на розвиток особистості.

Ключові слова: культурний туризм, туристичної галузь, подорож, культурна спадщина, пам'ятки архітектури.

На сучасному етапі розвитку українського суспільства особливої популярності набуває культурний туризм. Сучасний туризм є важливою складовою розвитку людства та його світогляду. Культурний туризм – це відвідування історичних, культурних, або географічних визначних пам'яток. Він є найпопулярнішим у контексті туризму як такого. Основна його мета – ознайомити туристів з архітектурою, історичними пам'ятками, культурними та етнічними особливостями тощо [4].

Термін «культурний туризм» («cultural tourism») уперше офіційно на міжнародному рівні застосовано в матеріалах Всесвітньої конференції з культурної політики (1982 р.). Основні документи у сфері культурного надбання продукували дві міжнародні організації – ICOMOS і UNESCO.

Основним принципом культурного туризму є постійний розвиток культури збереження архітектурних пам'яток, поліпшення економічного розвитку даної місцевості за допомогою розвитку туристичної галузі та розвитку об'єктів культури, культурного обміну [2, с. 16].

Видами об'єктів культурного туризму є археологічні, історичні, монументальні, ландшафтні, садово-паркові, історичні пам'ятки.

Лідерами культурного туризму за культурною спадщиною можна вважати Італію, Іспанію, Китай, Францію, Індію, Німеччину, Мексику, США.

Із дня у день кількість людей, які відвідують туристичні об'єкти, росте в арифметичній прогресії. Сучасний туризм є складовою як економіки, так і соціально сфери та духовної культури. В Україні все більше почав розвиватися культурний туризм [5].

Досить велика кількість людей подорожують не лише Європою, а й відвіують спадщину рідної країни. Знаменитий парк Софіївка, Хотинська та Кам'янець-Подільська фортеці, Києво-Печерська Лавра, острів Хортиця зачаровують своєю автентичністю, ландшафтними та архітектурними шедеврами. Різностильовою архітектурою зачаровує Львів, Київ – до них щороку з'їжджаються сотні тисяч туристів з різних країн [3, с. 63].

Україна багата на пам'ятки світового значення, але брак фінансування у культурну туристичну галузь призводить до того, що світові пам'ятки руйнуються, про них забувають, їх перестають досліджувати та реставрувати. Туристи, як іноземні, так і вітчизняні мають менше бажання відвідати мальовничу спадщину України, ніж інших країн, де туристична інфраструктура більш розвинена.

В Україні не ведуться системні дослідження можливостей культурного туризму робити вклад у розвиток малих міст і сільських населених пунктів, не ведеться статистичний облік об'єктів культурного туризму, можливостей залучення історико-культурних пам'яток у туристичну сітку країни. Культурна спадщина не рекламується достатньою мірою на внутрішньому та зовнішньому ринках. Так з 437 українських музеїв тільки 97 мають власні сайти (23 – київські музеї, 74 – регіональні музеї). Більшість сайтів музеїв мають лише українську та російську версії.

Сучасний туризм в Україні функціонує в умовах неналежної нормативно-правової, методичної, організаційної та інформаційної підтримки з боку держави. Вдалим прикладом місцевої ініціативи можна назвати створення за підтримки Проекту ТАСІС ЄС Ради з туризму Карпатського регіону, головне завдання якої полягає в популяризації Карпатського регіону як туристичного, в просуванні та маркетингу туризму п'яти областей (Івано-Франківська, Закарпатська, Львівська, Чернівецька, Тернопільська). Організація об'єднує понад 130 закладів туристичної інфраструктури, у т.ч. закладів освіти та культури, готелів та пансіонатів, туристичних, транспортних та страхових компаній. Об'єднання ресурсів областей та окремих комерційних компаній регіону дозволило Раді за роки діяльності здійснити чимало заходів, метою яких було поширення позитивної інформації про туристичні особливості Карпатського краю, сприяння розвитку туристичної галузі регіону [6, с. 14].

Актуалізація і використання національної культурної спадщини зумовлюють необхідність застосування досвіду підтримки культурного туризму в європейських країнах, розвитку міжнародного співробітництва в пам'яткоохоронній справі.

Список використаних джерел

1. Бейдик О.О. Рекреаційно-туристські ресурси України: методологія та методика аналізу, термінологія, районування / О.О. Бейдик. – Київ : Альтерпрес, 2001. – 234 с.
2. Гордін В.Э. Теоретичні і практичні підходи до розвитку туризму. Культурний туризм: конвергенція культури і туризму на порозі ХХІ століття. / Гордін В.Э., Сущинская М., Яцкевич М. – СПб. : Видво Спбгугеф, 2011. – 154 с.

3. Завада В.Т. Архітектурна спадщина України як об'єкт туризму: Регіональний аспект / В.Т. Завада // Туристично-краєзнавчі дослідження. – Київ : Інститут туризму, 2012. – 28 с.
4. Культурний туризм як інструмент формування національної ідентичності [електронний ресурс]. – режим доступу : <http://old.niss.gov.ua/MONITOR/desember08/23.htm> – Назва з екрану.
5. Мандрівки і туризм – чому варто подорожувати молодим? [електронний ресурс]. – режим доступу : <http://igormelika.com.ua/moi-karpati/zbirayemos-v-gori/mandrivki-i-turizm-chomu-var-to-podorozhuvati-molodim> – Назва з екрану.
6. Тронько П. Звід пам'яток історії та культури України. – Київ : Енцикл. вид. – Кн. 1, ч. 1. А-Л – К. : УРЕ, 2013. – 580 с.

In the article is told the notion of the cultural tourism, ways its popularization in Ukraine and the influence on the development of a person.

Key words: *cultural tourism, tourism industry, travel, cultural heritage, monuments of architecture.*

УДК 785

Голубович С.С., студент VI курсу

Науковий керівник: Маринін І.Г., кандидат педагогічних наук, професор

ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ АКАДЕМІЧНИХ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ

У статті висвітлюються особливості формування репертуарних тенденцій академічних народно-інструментальних ансамблів України, окреслюються основні етапи становлення репертуару, визначено провідні жанри ансамблевого репертуару.

Ключові слова: *академічний народно-інструментальний ансамбль, педагогічний і концертний репертуар, перекладення, обробка.*

Висвітлення питань формування репертуарної політики в сольному й ансамблевому виконавстві «народників» знаходимо в численних дослідженнях вітчизняних і зарубіжних музикознавців, зокрема, С. Баштана [2], В. Дутчак [4], Н. Морозевич [6], О. Олексієнко [8], Л. Пасічняк [9] (бандура), О. Незовибатька [7], Т. Барана [1] (цимбали), М. Давидова [3].

Однак аналіз наукових праць перелічених авторів засвідчує недостатнє наукове обґрунтування системності розвитку репертуару академічного народно-інструментального ансамблевого мистецтва України.

Метою дослідження є висвітлення етапів становлення та формування репертуару для академічних народно-інструментальних ансамблів, визначення провідних репертуарних тенденцій. Головними завданнями в досягненні поставленої мети є аналіз процесу академізації народно-інстру-

ментального мистецтва як цілісної системи формування виконавської майстерності, де репертуар є одним із визначальних його компонентів.

Процес академізації народно-інструментального ансамблевого виконавства України у ХХ столітті є стимулюючим фактором у формуванні етапів ансамблевого репертуару. Головним чинником швидкого еволюціонування (одне століття) репертуару ансамблів від фольклорних зразків до сучасних оригінальних авангардних творів є процес академізації удосконаленого народного інструментарію.

У 20-30-ті рр. ХХ століття розпочався **перший етап** процесу формування репертуару для перших зразків ансамблевих форм виконавства на народних інструментах. Репертуар складається переважно з фольклорних пісенних, танцювальних композицій (обробки, варіації), авторами яких є керівники новостворених ансамблів. Він вирізняється прозорою фактурою, нескладними виконавськими прийомами гри, зміною характеру, простими штрихами, «вокалізацією» партій, використанням народного пісенно-танцювального фольклору.

Другий етап – 40-50-ті рр. – формування педагогічного репертуару; продовження популярності фольклорного напрямку (обробки, варіації), перекладень класичних мініатюр фортепіанної, симфонічної та вокальної музики, поява перших оригінальних концертних творів (автори: Л. Гайдамака, Г. Хоткевич, В. Кабачок (бандура), М. Різоль, В. Подгорний, К. Мясков (баян), М. Геліс, Г. Казаков (домра), Є. Блінов (балалайка), О. Незовибатько (цимбали)). Через різні поєднання і комбінації ансамблевих інструментів з'являються нові «тембри» звучання оригіналу у виконанні ансамблю народних інструментів. Мелодія, супровід, фігурація, контрапункт є найхарактернішими ансамблевими партіями. Ураховуються не тільки якісні характеристики інструмента, але й «індивідуалізація» кожної партії зокрема.

Третій етап – 60-80-ті рр. вирізняється ускладненням педагогічного репертуару, появою оригінальних концертних творів, виходом на новий рівень творчого використання фольклору й перевтілення його в індивідуальному композиторському стилі, перекладеннями та транскрипцією фортепіанних, скрипкових, симфонічних і вокальних творів різноманітних за стилем, жанром, характером, технічними особливостями. Глибоке вивчення авторами перекладень стилістики оркестрів – симфонічного, духового, народних інструментів – дозволило їм перевтілити «оркестрове» звучання засобами народно-інструментального ансамблю, наблизити звучання перекладу до звучання оригіналу. Спостерігається поява неофольклорних тенденцій в обробках, варіаційних парафразах, фантазіях. Зокрема, авторами використовується метод цитування народних тем у

поєднанні із сучасними прийомами композиторської техніки (наближення до оркестрового звучання, поліфонізація фактури, наявність широкого спектру специфічних виконавських прийомів гри, наприклад, для баяна: міхові штрихи (рикошет, тріоль), кластери, мануальне розподілення фактурного простору, що створює ефект тембрального розподілу, симфонізація фактури, поліфонізація голосів з одночасною їх індивідуалізацією, урізноманітнення штрихової техніки).

Серед композиторів плідно працюють С. Баштан, В. Герасименко (бандура), О. Незовибатько, Д. Пшеничний, В. Гуцал (цимбали), М. Білоконев, В. Іванов, Б. Михеев (домра), Я. Пухальський, М. Михайленко (гітара), В. Зуляк, Є. Бобровников, М. Корчинський (сопілка), В. Подгорний, М. Різоль, І. Яшкевич (баян).

Четвертий етап формування репертуару для академічних народно-інструментальних ансамблів України торкається 80- початок 2000-тих років, які можна охарактеризувати як період «нової» оригінальної ансамблевої музики. Композиторська творчість Ю. Алжнева, В. Власова, В. Зубицького, Я. Олексіва, Л. Польової, В. Рунчака, В. Степурка, І. Тараненка, Ю. Шамо, О. Щетинського, представлена оригінальними композиціями «нової» музики з використанням новаторських засобів виразності: вібрато, кластери, кластерне глісандо, шумові ефекти «percussions» (коробочка, тамбурин).

Сучасні перспективи розвитку репертуарної політики академічних народно-інструментальних ансамблів убачаються в створенні нових оригінальних композицій, які б стали зразками класичного ансамблевого репертуару для вдосконалених народних інструментів, зумовили їх остаточне утвердження в академічному музичному мистецтві XXI століття.

Список використаних джерел

1. Баран Т. Світ цимбалів / Т. Баран. – Львів : Світ, 1999. – 88 с.
2. Баштан С. Високий художній рівень – традиція кобзарського мистецтва / С. Баштан // Україна. – 1990. – №37. – С. 5.
3. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник / М. Давидов. – Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. – 419 с.
4. Дутчак В. До джерел становлення професійного репертуару для бандури / В. Дутчак // Творчість композиторів України для народних інструментів : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 76-89.
5. Єрґієв І.Д. Мистецтво українського «модерн-акордеону» у світовому процесі / І.Д. Єрґієв // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Київ, 2004. – Вип. 40, Кн. 10. – С. 150-161.

6. Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. Морозевич. – Одеса, 2003. – 16 с.
7. Незовибатько О. Українські цимбали / О. Незовибатько. – Київ : Музична Україна, 1976. – 56 с.
8. Олексієнко О.В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О.В. Олексієнко. – Київ, 2003. – 16 с.
9. Пасічняк Л. Творчість українських композиторів для сучасних академічних народно-інструментальних ансамблів / Л. Пасічняк // Творчість композиторів України для народних інструментів : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 76-89.
In the article was considering of features of forming the tendencies of repertoire the academic folk instrumentensemble in Ukraine, defines the main stages of the formation of the repertoire, most important genre of the repertoireof ensemble.

Key words: *academization, academic folk instrumental ensemble, pedagogic and concerto repertoire, translation genre, folk genre.*

УДК 37.016:786.8

Гуцал А.Р., студентка І курсу

Науковий керівник: Хмелюк М.О., викладач

ДО ПИТАННЯ ВИКОРИСТАННЯ ЗАСОБІВ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ У БАЯННОМУ ВИКОНАВСТВІ

У статті розглянуто специфічні особливості використання засобів музичної виразності у баянному виконавстві.

Ключові слова: *засоби музичної виразності, виконавська техніка, баянне виконавство, агогіка, штрих, темп, атака, динаміка, фактура, метроритм.*

Академічне баянне виконавство привертає до себе увагу як новий різновид камерно-інструментального мистецтва, стрімка еволюція якого відбувалась особливо інтенсивно у другій половині ХХ ст. Новації у сучасному баянному мистецтві зумовлюють постійний динамічний розвиток і вдосконалення виконавської техніки.

Питання баянного виконавства висвітлюються у працях багатьох відомих науковців, мистецтвознавців та викладчів-практиків, таких як І. Алексєєв, Ю. Бай, В. Власов, М. Давидов, Р. Зав'ялов, Є. Іванов, Д. Кужелев, Ф. Ліпс, С. Платонова, М.Різол, А. Чорноіваненко, В. Шаров та ін.

Актуальність нашого дослідження визначається процесом інтенсивного розвитку виконавської майстерності баяністів, що пов'язано з намаганням до самоствердження баяна в колі академічних інструментів, опануванням нових репертуарних пластів, зростанням образно-смыслового навантаження оригінальних композицій та поширенням специфічно баянних технічних засобів музичної виразності.

Мета статті – розглянути особливості використання засобів музичної виразності як способу формування виконавської техніки у баянному виконавстві. Музика, як і інші види мистецтва, покликана передавати людські емоції, переживання, давати натхнення, духовно об'єднувати людей. Відтворити всю цю гаму почуттів можна тільки завдяки творчому вибору адекватних засобів музичної виразності, що втілюють авторський задум.

Умовно засоби музичної виразності зазвичай поділяють на дві групи: стабільні (ті, що не повинні змінюватись у процесі виконання) та рухливі (ті, що можуть змінюватись). Саме завдяки застосуванню рухливих засобів музичної виразності втілення задуму може мати різний характер звучання. Предметом нашого дослідження є зв'язок різних засобів музичної виразності, зокрема штрихів, з іншими виражальними засобами.

Перш за все, простежується безпосередній зв'язок динаміки зі штрихами. Особливо очевидним це стає при дослідженні силових змін всередині звуку, котрі впливають на характер звучання. Наприклад, м'яка атака звуку, тобто його ледь помітний початок у момент виникнення, з незначним подальшим посиленням дає відчуття м'якості звучання, характерних для штриха легато. Тверда атака звуку, тобто його раптовий початок без попередньої підготовки, і подальше рівне звучання дає відчуття напруженості, яскравості і чіткості звучання, властивих штриху маркато. Різке динамічне ослаблення звуку після його атаки створює відчуття гостроти звучання, характерної для штриха сфорцандо. Виконання стакато у високому регістрі на піаніссімо з одночасними ривками міха на кожному звуці підкреслює точність його відтворення і повноту, який має звучати граціозно і легко. Іноді для досягнення рівного звучання легато слід у момент поєднання звуків посилювати чи ослаблювати їх початок або закінчення. Такий динамічний прийом найчастіше застосовується при виконанні послідовностей у широкому розташуванні голосів, при переході з одного регістру в інший.

Іншою характерною особливістю є взаємозалежність штриха та ритмічної організації звуків. Навичка точного зняття звуку при різних видах штрихової техніки, а також відчуття і гнучке відтворення силових змін всередині звуку є основою виконавської культури баяніста. Так, у поліритмічних сполученнях передбачається застосування контрастних штри-

хів, щоб кожна з одночасно виконуваних ритмічних фігур була відчутною навіть при однаковій динаміці. Дотримання ритмічної точності у процесі чергування перерваності і неперервності звуків, при одночасному поєднанні однакових або різних тривалостей у голосах, сприяє чіткому відтворенню звукової лінії і вносить у виконання потрібну ясність.

Отже, ритм, метр, темп, штрихи й художнє фразування тісно пов'язані між собою. Вони допомагають глибше втілити образний зміст виконуваного твору. Невірно трактування одного з цих компонентів може порушити його зміст і характер.

Дотримання потрібного темпу – обов'язкова умова художньо-виразного звучання твору. Однак не завжди один і той самий темп зберігається протягом усього твору. Відхилення основного темпу вбік уповільнення або прискорення руху – так звані агогічні відтінки – є також важливим засобом музичної виразності. У поєднанні з адекватно підібраними штрихами виконавець досягає точного відтворення агогічних вказівок автора. Наприклад, при уповільненні темпу складність виконання штриха стакато виникає у рівномірному, поступовому продовженні кожного звуку. У таких випадках завданням виконавця є напрацювання внутрішнього відчуття не тільки початку тривалостей, а й повного їх обсягу, включаючи й ту частину, яка не звучить. Трапляється, коли при уповільненні темпу, у зв'язку з ритмічним розширенням та інтенсивним наростанням сили звуку, відбувається процес ущільнення штрихів. Тоді штрих стакато може переходити в нон легато, а штрих нон легато – в легато або маркато.

Застосування різних штрихів при виконанні агогічних змін залежить від характеру музичного образу та інтерпретації виконавцем даного твору. Композитор передає свій задум нотними знаками, а виконавець відтворює й «оживляє» музику. Тому багато що залежить від його індивідуальної інтерпретації та вибору засобів музичної виразності. Адже за допомогою Одних і тих самих виражальних засобів відтворюються різні музично-художні образи. Наприклад, використання невеликих ритмічних і мелодичних побудов, які засновані на повторі фраз, при застосуванні контрастної динаміки нагадує переключку в горах, або відгуки в лісі.

Одні й ті ж самі засоби виконавської виразності несуть різне емоційно-образне забарвлення в залежності від стилю та жанрового різновиду твору. Прослідкуємо це на матеріалі пісенності та маршовості.

Характерними особливостями пісенної мелодії є виразна гнучка звуковисотна лінія, поєднання стрибків із поступовим їх заповненням. Використання помірною темпу, сприяє плавності, ліричності, регістру, який відповідає теситурі людського голосу. Важливим фактором також є чітке збалансування динамічного співвідношення звучання мелодії уцілому.

Якщо в пісенній фактурі типовим є розмежування на мелодію та супровід, то чіткому зібраному маршу більш відповідає акордовий тип фактури. Незмінний темп, рівномірний рух, метрична акцентність, що підкреслюється квартовим стрибком у басу, – ось специфічні особливості маршової фактури. Залежно від жанрового різновиду виконуваного твору застосовуються різні засоби виконавської виразності. Наприклад, при виконанні траурного маршу доцільно використовувати повільні темпи, компактне приглушене звучання, м'яке туше. Козацькі ж марші, навпаки, потребують значно голоснішої динаміки, чітких маркатованих штрихів, рухливих стрімких темпів.

Таким чином, бачимо, що за допомогою засобів музичної виразності можна чітко й яскраво відобразити конкретний художній образ. Заміна засобів музичної виразності має сприяти повному розкриттю емоційно-образного змісту твору. Вони важливі як окремий елемент, але в той же час взаємопов'язані і діють як єдиний комплекс.

Список використаних джерел

1. Алексеев І. Викладання гри на баяні / І. Алексеев. – Київ : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літератури, 1957. – 143 с.
2. Варфоломос А. Музыкальная грамота для баянистов и аккордеонистов. – Вып. 2, 4. – Ленинград : Музыка, 1990. – с. 56-59.
3. Давидов М. Основи формування виконавської майстерності баяніста. – К. : Музична Україна, 1983. – 69 с.
4. Липс Ф. Искусство игры на баяне. – М. : Музыка, 1985. – 165 с.
5. Онегин А. Азбука баяниста / А. Онегин. – М. : Музыка, 1964. – 64 с.

The article deals with specific features use of musical expression in accordion performance.

Key words: *musical expression, performing appliances, accordion performance, bar, tempo, attack, dynamics, texture, rhythm.*

УДК 786:78.071.1 «19/20»

Демчук О.П., студент II курсу

Науковий керівник: Маринін І.Г., кандидат педагогічних наук, професор

НОВАТОРСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ АВАНГАРДНОГО СТИЛЮ АКОРДЕОННО-БАЯННОЇ МУЗИКИ КОМПОЗИТОРА ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА (кінець ХХ – початок ХХІ ст.)

У статті висвітлюється тематичні та мовно-виражальні особливості авангардного стилю акордеонно-баянної музики композитора Володимира Рунчака.

Ключові слова: *авангард, акордеонно-баянна музика, авангардні «технологізми».*

Акордеонно-баянну музику останніх двох десятиліть досить плідно репрезентує нова генерація українських композиторів – Я. Олексів, В. Польова, В. Рунчак, Л. Самодаєва, А. Сташевський, І. Тараненко, К. Цепколенко, Ю. Шамо О. Щетинський.

На сьогодні їх самобутня творчість знаходиться в полі зору науковців-мистецтвознавців В. Власова, Л. Кияновської, М. Ржевської, А. Семешка, А. Сташевського. На їх думку, на сьогодні найрадикальнішу систему новаторських цінностей пропонує авангардний композиторський стиль.

Нові авангардні тенденції акордеонно-баянної музики яскраво демонструє творчість відомого українського композитора Рунчака Володимира Петровича. Освіту баяніста композитор здобув в Луцькому музичному училищі (1975-1979 рр.) та у Київській консерваторії імені П. Чайковського (1986 р., клас баяна професора В. Панькова композиція – професора А. Коломійця; диригування – професора М. Гозулова) [2, с. 127].

Володимир Рунчак створив низку високохудожніх і водночас ефективних акордеонно-баянних творів, які увійшли до концертного репертуару провідних виконавців: «Messa da requiem» (1982), Сюїта №1 «Портрети композиторів» (1979-1988 рр.), Сюїта №2 «Українська» (1980-1987 рр.), «Страсті за Владиславом» (1982-1988 рр.), Соната №1 «Passione» (1985-1989 рр.), «Тихо над річкою» – обробка української народної пісні для 2-х дитячих голосів та ансамблю баянів (1990), «Quasi sonata №2» або «Музика про життя» (2001), «Kyrie eleison» для баяна та скрипки (2004), «Портрет І. Стравінського» для баяна, балалайки та симфонічного оркестру (2004), «Акордіон» (2005). В доробку композитора також 4 симфонії, Реквієм, 3 камерні симфонії, хоріві та камерно-інструментальні твори.

Музика композитора вирізняється широким спектром тем-образів, загостреної експресії й гротеску, зосереджених на філософських роздумах та надзвичайного внутрішнього піднесення. Про властиву композитору тематику авангарду пише мистецтвознавець Л. Кияновська: «У власній творчості він (*Рунчак*), безперечно, віддає належне поширеній тематиці авангарду, філософсько-універсальним образам, потрактованим у символічній площині, так як і незвичним поєднанням інструментів та оригінальним прийомам письма...» [1, с. 317].

На яскраво виражений модус сучасного композиторського мислення й авангардні «технологізми» звертає увагу музичний критик І. Стецура: «Його (*Рунчак*) музика приголомшиво сильна, емоційна, авангардна... Ще в 90-х роках Рунчак набув популярності в авангардних колах Європи, де представив свою музику в серії авторських концертів – London Collage of Music, Аугсбург, Мюнхен, Париж (на запрошення спілки Паризьких композиторів) тощо» [4].

Модерний характер музичних творів В. Рунчак демонструє в Сюїті «Біля портретів композиторів» (1979-1988 pp.). До «портретної галереї» Сюїти залучено видатних музикантів минулого: Й. Баха, Н. Паганіні, І. Стравінського, Д. Шостаковича. До кожної частини твору В. Рунчак добирає типові риси їх мовно-стильового комплексу. Творчо трансплантовані мотиви їхньої музики (включно з «цитуванням» відомих мелодій класиків) слугують свосереднім асоціативним полем, на яке нашаровується індивідуальне авторське сприйняття опусів «портретованих» композиторів.

Масштабним твором драматичного характеру, сповненим глибоко трагічних, філософських образів є «Страсті по Золотарьову» для баяна, симфонічного оркестру, рок-групи, читця і відеоряду (1988). У творі простежуються глибокі внутрішні переживання та потаємні думки Золотарьова щодо сенсу буття та покликання митця.

Чільне місце в творчому доробку Рунчака посідає «Українська сюїта» (1987). Твір відзначено Grand Prix міжнародного композиторського конкурсу творів для баяна-акордеона в м. Санок (Польща, 2003) [3, с. 88-89]. В сюїті композитор звертається до традиційної теми контрасту між світом «цивілізованої сучасності» та народно-життєвим ідеалом у його автентичній фольклорній формі. Народні інструментальні елементи органічно вписалися в інтер'єр новітніх засобів музичного авангарду.

Нова мистецька якість «пізнього Рунчака» віддзеркалює загальну тенденцію творчості композиторів, орієнтованих на лаконічні вирази музичного мінімалізму, стискання, камернізацію музичних форм. Характерним взірцем камернізації є дует Рунчака «Кугіе Eleison» для баяна та скрипки (2003), присвячений відомим українським музикантам Івану та Олені Єргієвим. Рунчак демонструє нові звукові барви у специфічних інструментальних виконавських прийомах гри правою рукою скрипаля (*sul tasto, sul pontic, col. legno, pizz*) на тлі подовженого «смічкового» звуку, піцикато-вібрато. Автор пропонує таке ж розмаїття акордеонно-баянно-інструментальних прийомів: нетемпероване вібрато, тремоло регістрів, широке розгалуження по діапазону мелодичної та басової лінії, що створює специфічний ефект об'ємного фонізму та звукової просторовості. Незвичні звукові «барви» вносять також елементи підспівування (*m.m ...*) та насвистування виконавцями (*The low disant whistling*) [5, с. 195-106].

Пошук нових форм атипового прослідковується у творі Рунчака – «Акордіон?» (у повній версії цієї назви – «Акордіон – Accordson, пяти-Сучасна сонаРна N'орма»). Твір містить в собі незвичне асорті «серйозної експресії» авангарду і кумедного.

Використання прийому театралізації в «Акордіоні» за задумом автора передбачає «вживлення» додаткового гумористичного ефекту. У перед-

мові до твору композитор зазначає, що для виконання твору обов'язково потрібен пульт, що стоїть поруч з виконавцем і спрямований на глядача. На пультах лежать аркуші паперу з цифровими позначеннями (I-III, IV, V) частин твору. Виконавець власноруч демонструє аркуші з цифрами на пультах у визначеній послідовності частин твору. Запровадження інноваційних ідей з використанням візуальних чинників у позамузичній сфері виконавства є свідомим порушенням композитором традиційних канонів.

Таким чином, новаторські тенденції композиторської творчості В. Рунчака мають яскравий прояв в оригінальних назвах його творів та мовно-виражальних засобах. Адже його музична лексика віддзеркалює дисонантно ускладнену організацію звуків, що характеризується сучасною композиторською технікою з широким використанням новітніх інструментально-виконавських прийомів.

Список використаних джерел

1. Кияновська Л. Українська музична культура. / Л. Кияновська. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 521 с.
2. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ-ХХІ століть : Довідник. / Анатолій Семешко. – Тернопіль : Навчальна книга «Богдан», 2009. – 244 с.
3. Сташевський А.Я. Баянне мистецтво України : тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака: автореф. дис. ... канд. миства: спец. 17.00.03. / А.Я. Сташевський. – Київ, 2004. – 20 с.
4. Стецура І. Nota bene! Композитор Володимир Рунчак : «Радянські почесні звання вже давно себе дискредитували, себе – і професійно, і морально» // «Дзеркало тижня». – Київ, 2008. – №3.
5. Творчість композиторів України для народних інструментів : Зб. мат. наук.-практ. конф. (Львів, ЛДМА ім. М. Лисенка, 10.04.2006) / Ред.-упоряд. А. Душний, Б. Пиц та ін. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – 116 с.
The article highlights the thematic and linguistic-expressive features of vanguard style of accordion music by composer Volodymyr Runchak.

Key words: *vanguard, accordion music, vanguard «technolohizm».*

УДК 37.011.3-051:78.071.1(477)

Дем'янюк Б.І., студентка I курсу

Науковий керівник: Ситник Т.М., кандидат педагогічних наук, професор

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИДАТНОГО КОМПОЗИТОРА М.Д. ЛЕОНТОВИЧА

У статті розкривається багатогранність особистості М.Д. Леонтовича, зокрема, у сфері його педагогічної діяльності.

Ключові слова: композитор, педагогічна діяльність, естетичне виховання, музичне виховання.

Миколу Дмитровича Леонтовича по праву вважають не тільки видатним музикантом, всесвітньо ушлявленим майстром хорових мініатюр, створених на основі кращих зразків української пісенності, диригентом музичним і громадським діячем, а й талановитим педагогом, який 20 років свого короткого життя віддав педагогічній діяльності, віддав справі естетичного виховання молоді.

Микола Дмитрович працював учителем співів та музики у школах різного типу і був добре обізнаний зі станом викладання, 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.

Збереглися цікаві документи часів роботи Леонтовича в учительській семінарії у Кам'янці-Подільському, де він викладав хоровий спів, теоретичні дисципліни. Серед завдань були, зокрема, такі: опрацювання дієзних та бемольних гам, гармонізація до-мажорної гами для фортепіано в дві руки, гра кадансів з визначенням аплікатури.

У Музично-драматичному інституті імені М. Лисенка і на диригентських курсах М. Леонтович викладав хоровий спів, основи техніки диригування, теорію музики і контрапункт. Під час занять часто знайомив хористів зі своїми піснями («Дозволь мені, мати», «Ой там, за горою», «Дударик»), виявляючи чудове уміння за дуже короткий час охопити хоровий твір в цілому і створити повноцінне враження.

Досвідченим практиком-методистом виявив себе М. Леонтович і на курсах дошкільного виховання. Дотримуючись стрункої послідовності, він застосовував 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), виховував у процесі співу почуття ритму у дітей, застосовуючи при цьому відбивання ритмічного пульсу руками, ногою, пальцями, пропонував спів сидючи і стоячи, спів окремими групами, а потім усіх разом, вважав необхідним вдаватися до музично-слухової наочності, зокрема, співу вчителя.

Великого значення надавав М. Леонтович дикції, співацькому диханню, застерігав від надто сильного, форсованого звуку, практикував тихий або голосний спів і відповідне його застосування у виконанні пісень.

Даючи поради щодо добору пісень, М. Леонтович орієнтував вчителів співів на пісні канонічного складу, засвоєння яких створювало ґрунт для двоголосного співу.

Одним із завдань в галузі музичного виховання дітей М. Леонтович вважав розвиток пам'яті, естетичного почуття, відчуття ритму. 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 вітчизняній педагогіці. Адже тільки творчо працюючий учитель може виховати творчо працюючого учня.

Набутий Леонтовичем практичний досвід вчителя співів ліг в основу підручника «Нотна грамота», написаного композитором у 1919 році. Це, по суті, найперший посібник для середньої школи, який побудовано на вправах для співу з листа, поясненні основних розділів елементарної теорії музики, піснях для хорового співу.

Весь дидактичний матеріал розміщено у строгій методичній послідовності – від простого до складного, з визначенням самостійних завдань для учнів, включаючи їхню власну творчість (добір мелодій). Досить ґрунтовно подано також методика вивчення інтервалів, побудову мажорної і мінорної гам.

Як педагог-методист, М. Леонтович вважав потрібним докладно ознайомити дітей з основами музичної грамоти, він, зокрема, розглядав всі види інтервалів, а також знайомив учнів з гармонічним і мелодичним мінором. Пісенний репертуар підручника охоплює найрізноманітніші жанри української народної пісні. Тут, зокрема, представлені веснянки, пісні-хороводи, побутові та історичні пісні, дитячі пісні-ігри.

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.

Застосовуючи різні методичні прийоми, перенесені з практики в теорію, М. Леонтович вибудував цілісну педагогічну систему, яка знайшла відображення в його книзі «Практичний курс навчання співу в середніх школах». Педагогічна діяльність М.Д. Леонтовича заклала міцні основи української музичної педагогіки.

Врахування наукового та педагогічного досвіду композитора стало вагомим підґрунтям при складанні інтегрованих програм і підручників для сучасної школи. Методична сторона педагогічної діяльності М.Д. Леонтовича 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, активізація розумової діяльності під час вирішення навчальних і практичних завдань.

Список використаних джерел

1. М. Леонтович. Спогади. Листи. Матеріали / Упоряд. В.Ф. Іванов. – Київ : Музична Україна. – 1982. – 66 с.
2. Уманець В. Педагогічна діяльність Миколи Леонтовича // В. Уманець. Музика в школі. – Київ, 1976. – Вип. 3. – С. 24-32.

The article shows the multifaceted personality of the composer M.D. Leontovych, namely, in the area of his educational activity.

Key words: *composer, educational activity, aesthetic education, music education.*

УДК 378.7.015.785

Загрійчук К.В., студентка III курсу

Науковий керівник: Воєвідко Л.М., кандидат педагогічних наук, доцент

ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИКИ

У статті розкриваються основні вектори сучасного патріотичного виховання школярів.

Ключові слова: *патріотичне виховання, концепція, загальнолюдські цінності, традиції, педагогічна діяльність, національно-патріотичне виховання.*

Патріотичне виховання школярів – вічна проблема педагогіки. Сьогодні почуття патріотизму кожного з нас піддається серйозним випробуванням. Важливість патріотичного виховання в сучасних умовах підкреслена в законодавчих документах. Зокрема, 16 червня 2015 року міністр освіти і науки України Сергій Квіт підписав наказ Міністерства освіти і науки №641 «Про затвердження Концепції національно-патріотичного виховання дітей і молоді, Заходів щодо реалізації Концепції національно-патріотичного виховання дітей і молоді та Методичних рекомендацій щодо національно-патріотичного виховання у загальноосвітніх навчальних закладах».

Закон України «Про освіту» в якості першорядних принципів навчання і виховання підростаючого покоління визначає: гуманістичний характер освіти, пріоритет загальнолюдських цінностей, вільний розвиток особистості та єдність культурного та освітнього процесу. Закон орієнтований на підвищення суспільного статусу патріотичного виховання в закладах освіти на основі вітчизняних традицій та сучасного досвіду.

Вивчення музики спрямоване на виховання музичного смаку; моральних і естетичних почуттів: любові до свого народу, до Батьківщини; по-

ваги до історії, традицій та музичної культури рідної країни та інших країн світу; емоційно-ціннісного ставлення до мистецтва. Важливим елементом виховання і розвитку особистості в школі є виховання патріотизму через емоційно-чуттєву сферу. Це запорука подальшого розвитку інтересу до внутрішнього світу людини, здатності співпереживання і уважного ставлення до оточуючих людей. Втрачені можливості на етапі навчання в початковій школі вже не можна буде компенсувати в основній школі.

Ідеї сучасних навчальних програм, це насамперед – пріоритет загальнолюдських цінностей, спрямованість до збереження і виховання духовної культури. Урок музики в цих програмах трактується як урок мистецтва, морально-естетичним змістом якого, є художньо-педагогічна ідея. В них розкриті найбільш значимі для формування особистісних якостей дитини «вічні теми» мистецтва: добро і зло, любов і ненависть, життя і смерть, захист Вітчизни.

Патріотичне виховання на уроках музики в початковій та середній школах здійснюється через опанування основних сфер світового музичного мистецтва: фольклору, духовної музики, творів композиторів-класиків; введення дитини в світ музики за допомогою інтонацій, образів української музичної культури; знайомство з народною музикою, історією народу, його традиціями та звичаями. Розвиваючи і виховуючи патріотичні почуття у школярів за допомогою залучення їх до прекрасного, урок музики стає уроком мистецтва, морально-естетичним стрижнем якого є художньо-педагогічна ідея, що дозволяє вчителю і дитині осмислювати музику через призму загальнолюдських цінностей. Важливим елементом при цьому є правильно спланований урок, який має являти собою певну художню цілісність, а не послідовність видів діяльності.

Починаючи з першого класу, дітям потрібно закладати основи патріотизму, моральності та доброти. На уроках треба намагатись пробудити в дітях інтерес до народної, рідної музики, розвинути вже наявний у них життєво-музичний досвід. Використовуючи доступний матеріал, знайомлячись з народними традиціями, звичаями, необхідно залучати дітей до цінностей народної творчості, тому що в них втілена не просто культура минулого, а й моральні якості та здібності людської душі.

Велике значення у вихованні патріотизму має знайомство з історією Батьківщини, її історичною спадщиною. Патріотичне виховання на уроках музики несе в собі важливі передумови для формування музичної культури, як невід'ємної частини духовної культури школярів, що є спільною метою музичного виховання учнів початкової та основної школи. Як зазначав І. Багрянний: «Ми є. Були. І будем ми! Й Вітчизна наша з нами.»

Ідеї патріотичного виховання завжди були актуальними у сфері досліджень педагогіки. Чимало українських історичних діячів, серед яких В. Антонович, М. Драгоманов, М. Грушевський, І. Огієнко, А. Макаренко, В. Сухомлинський та багато інших присвятили свою діяльність цьому питанню. У свої працях особливе місце вони відводили на значення формування громадянської свідомості дітей. «Той, хто по-справжньому любить свою Батьківщину, з усякого погляду справжня людина», – зазначав В. Сухомлинський.

В.О. Сухомлинський сформував такі закономірності процесу патріотичного виховання: глибокі патріотичні почуття і переконання; моральний ідеал; патріотичні турботи й тривоги за долю свого народу; патріотична непримиренність; патріотична гордість. А завдання для вчителя він сформував так: «відкрити перед кожним вихованцем усі джерела, якими живиться могутнє почуття любові до Батьківщини. Це і природа рідного краю, слово рідної мови, культ Матері і Батька, Мала Батьківщина, її історичне та героїчне минуле, працелюбність» [1, с. 133-135]. Класик педагогіки під патріотизмом розумів ті моральні ідеї та почуття, в основу яких покладено такі загальнолюдські та національні цінності: «...любов до рідної землі, народу, Батьківщини та її минулого, любов до матері, батька, старших у сім'ї, любов до рідної мови, шанобливе ставлення до історії та культури українського народу, працелюбність» [2, с. 119-120].

А. Макаренко вважав виховання патріотизму у дітей провідним напрямком своєї педагогічної діяльності: «...Кожен виховний крок у нас повинен бути пронизаний патріотичним вихованням, і якщо це не так, то це виховання... нікуди не годиться. Якщо мені говорять, що у мене все добре, але нема патріотичного виховання, то я повинен це розуміти так, що вся робота зовсім нічого не варта» [3, с.112].

Важливим внеском до педагогічної спадщини з патріотичного виховання школярів України є розробка та реалізація концепції національного виховання Івана Огієнка. Основною метою виховного процесу І. Огієнко вважав виховання дітей свідомими українцями та справжніми патріотами своєї батьківщини. Великого значення Іван Огієнко надавав рідній мові, а також національним звичаям, обрядам, історії рідної України та фольклору, що наразі є актуальною та своєчасною проблематикою сучасного освітнього простору.

Список використаних джерел

1. Сухомлинський В. О. Проблеми виховання всебічно розвиненої особистості / В.О. Сухомлинський // Вибр. твори: в 5-ти т. – К. : Рад. школа, 1977. – Т. 1. – 653 с.

2. Гуманізація навчально-виховного процесу : наук.-метод. зб. Василь Сухомлинський у діалозі з сучасністю : виховання громадянина. – Слов'янськ : СДПУ, 2007. – 223 с.
3. Макаренко А.С. Вибрані педагогічні твори. Статті. Лекції. Виступи / А.С. Макаренко; ред. Є.Н. Мединський. – К. : Рад. шк., 1967. – 278 с.
The article reveals the main vectors of the modern Patriotic upbringing of schoolchildren.

Key words: *Patriotic education, concept, human values, traditions, teaching activities, national-Patriotic education.*

УДК 37. 016: 786. 2

Загрійчук К.М., студентка III курсу

Науковий керівник: **Карташова Ж.Ю.**, кандидат педагогічних наук, доцент

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ УЧНЯ-ПІАНІСТА В ПРОЦЕСІ РОБОТИ НАД ВПРАВАМИ

У статті висвітлюється проблема формування та розвитку фортепіанної техніки піаністів, потенційні можливості вправ та їхня роль у вдосконаленні умінь та навичок.

Ключові слова: *вправа, техніка, навички, вміння.*

Робота над технікою, як базовим компонентом виконавської майстерності, завжди була предметом уваги музикантів-виконавців й педагогів. В сучасній педагогіці все частіше простежуються тенденції до переосмислення потенційних можливостей спеціальних вправ та повернення роботи над фортепіанними вправами як до системи навчання та ефективного методу формування виконавських навичок та вмінь. Важливою передумовою розв'язання проблеми технічного розвитку є усвідомлення самого поняття «фортепіанна техніка» його структури, напрямів дослідження цього феномену та методик його розвитку. Відомо, що технікою у загальному розумінні цього слова є сума засобів, які слугують інструментарієм для передачі музичного образу.

У професійному фортепіанному навчанні закріпилося положення про те, що техніка є засобом для передачі художнього образу. З цього приводу І. Гофман пише, що виконавська техніка – цілісне поняття, недиференційоване, яке містить у собі рухову та художню техніку [1, с. 19]. Рухово-технічний аспект включає в себе оволодіння усіма прийомами звуковидобування й технічними «формулами-фактурами», а художньо-технічний – навички пристосування й адаптації технічних прийомів до образної основи твору.

Вагому роль у формуванні техніки відіграє робота над вправами, значення яких на етапі становлення учня-піаніста, формуванні й виробленні

базових навичок та вмійнь важко переоцінити. О. Кулікова у своїй дисертації «Фортепіанна вправа як жанр і як метод технічного розвитку піаніста» дає визначення поняттю «вправа»: «... коротка музична композиція дидактичного спрямування, що має на меті вироблення та закріплення певної піаністичної навички» [2, с. 12]. Вправи є спеціальною самостійною галуззю інструктивної літератури. Це можуть бути і спеціально написані видатними виконавцями збірки комплексних вправ й самостійно створені на основі художнього матеріалу, що вивчається в даний період.

Проблему формування виконавських навичок та технічного розвитку учня кожен викладач розв'язує самостійно, спираючись на власний досвід чи досвід видатних представників музично-педагогічної науки. Чи використовувати у своїй роботі спеціальні вправи перевірені часом, чи робота над технікою набуває сенсу лише на художньо-цінному матеріалі – ці питання не знаходять однозначної відповіді. Одні, відкидаючи ідею виховання технічних навичок на спеціальних вправах, вважають таку роботу недоцільною, механічною й бездумною, а самі вправи не визнаючи за потрібний дидактичний матеріал переконані, що процес їх формування потрібно здійснювати лише на художньо-цінному матеріалі, інші підкреслюють важливість застосування технічних вправ у щоденній роботі піаніста і вважають її найефективнішим методом над вихованням міцних виконавських навичок [3, с. 103]. Вони активно відстоюють право існування технічних фортепіанних вправ аргументуючи це тим, що деякі технічні навички зручніше й легше розвивати на спеціально визначених для цієї мети вправах, ніж на концертних п'єсах [7, с. 89]. Часто прибічників технічної роботи над спеціальними вправами визначених для формування певних піаністичних навичок звинувачують в тому, що така робота не має сенсу, що це бездумне механічне вправляння, до того ж займає багато часу й сил, що вправи які не ставлять художніх завдань не повинні бути предметом уваги справжнього музиканта. З іншого боку, відпрацьовуючи технічний пасаж в художньому творі виконавець може й не виявити сутності технічної проблеми, не усвідомити операційний бік дії й як наслідок, виробив при цьому вузький стереотип дії, на аналогічну роботу в іншому творі знову витрачає багато зусиль. На захист свідомої й цілеспрямованої роботи над вправами, можна навести такі аргументи: з допомогою вправ легше налагоджувати систематичну роботу над розвитком техніки; працюючи над вправами можна легко й швидко засвоїти технічний прийом; добре вироблені та засвоєні навички в нових умовах не тільки не дезорганізуються і деавтоматизуються, а навпаки, сприятимуть появі цікавих, нових варіантів художнього рішення. Окрім того, в якості аргументу можна навести перелік видатних

музикантів, які не уявляли якісних репетицій без спеціальних вправ: Ф. Ліст, М. Лонг, Ф. Бузоні, К. Черні, А. Корто. Інші переконані, що в процесі роботи над художнім музичним матеріалом варто створювати власні вправи і в такий спосіб збагачувати арсенал технічних формул. Такий метод роботи рекомендували С. Савшинський, О. Гольденвейзер, його використовували у своїй практиці В. Горовіц, С. Рахманінов. Однак, навіть прибічники методики засвоєння ігрових рухів на матеріалі музичних творів, не зможуть заперечити той факт, що формування навичок неможливо без багаторазового повторення і доведення дій до автоматизму. К. Черні, апелюючи до подібного методу набуття техніки лише в процесі роботи над творами писав: « Для того, хто грає важливим є: розвинена легкість, невимушеність та швидкість пальців; а такі досягнення можна засвоїти лише частим розігруванням гам. Хто думає набути цього розучуванням п'єс, тому для досягнення мети знадобиться кілька років».

На захист свідомої й цілеспрямованої роботи над вправами, можна навести наступні аргументи: по-перше, вправи є одним з видів вироблення рухових навичок в учня-піаніста; по-друге, невеликий об'єм фрагменту дозволяє засвоїти технічну формулу в короткий термін з мінімальною витратою сил; по-третє, навички вироблені на спеціальному матеріалі (технічних вправах) вирізняються більшою стабільністю та міцністю, на відміну від навичок сформованих в процесі роботи над художнім твором й по-четверте, фортепіанні вправи – узагальнений досвід поколінь, щодо ефективних методів подолання технічних проблем. Окрім того, в якості аргументу можна навести перелік видатних музикантів, які не уявляли якісних репетицій без спеціальних вправ: Ф. Ліст, М. Лонг, Ф. Бузоні, К. Черні, А. Корто.

Отже, зважаючи на зазначене вище, важко переоцінити значення використання різноманітних вправ у процесі роботи над формуванням виконавської техніки музиканта-інструменталіста. Не можна й заперечити той факт, що робота над вправами є одним з ефективних методів формування та розвитку комплексу виконавських вмій та навичок учня-піаніста.

Список використаних джерел

1. Гофман І. Фортепіанна гра. Відповіді на питання про фортепіанну гру. – Москва : Музгіз, 1961. – 223 с.
2. Кулікова О.Є. Фортепіанна вправа як жанр і як метод технічного розвитку піаніста : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства / О.Є. Кулікова. – Санкт-Петербург, 2011. – 24 с.
3. Мильштейн Я.И. Воспитание пианистического мастерства / Я.И. Мильштейн // Вопросы теории и истории исполнительства. Сборник статей. – Москва : Сов. композитор, 1983. – 256 с.

4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепьянной игры, записки педагога / Г. Нейгауз. – Москва : Гос. муз. издательство, 1958. – 201 с.
5. Оборин Л. О некоторых принципах фортепианной техники // Вопросы фортепианного исполнительства. – Москва: Москва, 1968. – Вып. 2. – С. 71-80.
6. Савшинский С. Работа пианиста над техникой / С. Савшинский. – Ленинград: Музыка, 1968. – 107 с.

In the article the problem of formation and development of piano technique pianists potential exercise and their role in improving skills.

Key words: *exercise equipment, skills, abilities.*

УДК 373.3.016:78

Ікрова Т.А., студентка IV курсу

Науковий керівник: **Прядко О.М.**, кандидат педагогічних наук, доцент

РОЗВИТОК МУЗИЧНО-СЛУХОВИХ УЯВЛЕНЬ У ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядаються проблеми розвитку музично-слухових уявлень школярів на уроках музичного мистецтва, здійснюється аналіз особливостей процесу розвитку музичного слуху у дітей молодшого шкільного віку.

Ключові слова: *музичний слух, музично-слухові уявлення, музично-естетичний розвиток, діти молодшого шкільного віку.*

Постановка проблеми. Формування музичних слухових уявлень – актуальна проблема музичної педагогіки. Початковий етап утворення музичних слухових уявлень у більшості дітей проходить у дошкільному віці. Перед учителем музичного мистецтва постає завдання розвивати їх, опираючись на певні образи й уявлення які безпосередньо пов'язані із сприйманням.

У музично-педагогічній літературі питання розвитку музичного слуху в учнів вивчали Е. Назайкінський, А. Сохор. Психологічні аспекти формування музично-слухових уявлень розглядали Б. Теплов, Г. Овсянкіна, А. Готздинер. В сучасній музичній освіті і надалі залишається актуальним питання відшукання ефективних шляхів розвитку музичного слуху учнів у школі.

Метою нашої статті є розгляд питання формування музично-слухових уявлень в дітей молодшого шкільного віку на уроках музичного мистецтва.

Музично-слухове уявлення – це здатність відтворювати в уяві мелодії. Вони вважаються репродуктивним компонентом музичного слуху.

Музичний слух у широкому розумінні, це здатність розрізняти музичні звуки, сприймати, переживати й розуміти зміст музичних творів. Багато дослідників розрізняють звуковисотний, тембровий, динамічний, ритмічний, внутрішній, відносний, абсолютний, поліфонічний та архітектонічний слух. Музичні звуки мають наступні якісні прояви: висоту, гучність, забарвлення, тривалість. Коли основну увагу зосереджують на зміні висоти звуку, то ми говоримо, що це прояв звуковисотного слуху; коли це відноситься до гучності, ми називаємо його динамічним слухом; коли ми відрізняємо звук рояля від звуку скрипки ми відносимо це до тембрового слуху. Розвиненість музичного слуху передбачає високу тонкість сприйняття як окремих музичних елементів або якостей музичних звуків (висоти, гучності, тембру), так і функціональних зв'язків між ними в музичному творі (відчуття ладу, відчуття ритму, мелодичний, гармонічний і інші види слуху).

Розвитком музичного слуху займається спеціальна дисципліна – сольфеджіо, проте активно музичний слух розвивається перш за все в процесі музичної діяльності. Різні прояви музичного слуху вивчаються в музичній психології, музичній акустиці, психофізіології слуху. Слух діалектично пов'язаний із загальною музикальністю, що виражається у високому ступені емоційної сприйнятливості музичних явищ, в силі і яскравості викликаних ними образних уявлень і переживань.

Слухові уявлення виступають репродуктивним компонентом музичного слуху. Вони передусім є уявленнями звуковисотних і ритмічних співвідношень звуків, оскільки саме ці елементи музичної мови є основними носіями смислу музики. Виникаючи в процесі музичної діяльності, музично-слухові уявлення в свою чергу активно впливають на якість цієї діяльності.

Розвиваючи музичні слухові уявлення учнів, слід врахувати такі методологічні положення:

- музичні слухові уявлення виникають і розвиваються не самі по собі, а лише в процесі діяльності, яка вимагає наявності цих уявлень.
- якщо дитина не вміє виконати жодної діяльності, в якій реалізуються музичні слухові уявлення, то й цих уявлень у неї немає;
- у дитячому віці музичні слухові уявлення розвиваються при акцентуванні на вокальну моторику. Без слухових уявлень не може бути й співу;
- у розвитку музичних слухових уявлень дітей важливу роль відіграє рухова і зорова наочність. Тому співу по нотах має передавати використання графічного зображення руху мелодії;
- слухові уявлення стають музичними тільки тоді, коли вони відбивають музичну висоту, відчуття якої неможливе поза ладовим почуттям.

Слабкість музичних слухових уявлень суттєво ускладнює для дитини будь-які спроби співу, зменшуючи можливості розвитку іншого, емоційного компонента музичного слуху, – вважає О. Ростовський [3]. У свою чергу, це перешкоджає й розвитку музично-ритмічного почуття. У таких випадках дітей нерідко відносять до категорії немусичних. Та, на думку вченого, подібна оцінка здебільшого буде помилковою. Достатньо звернути увагу на розвиток саме музичних слухових уявлень, як інші музичні здібності теж почнуть успішно розвиватися.

Отже, слухові уявлення є репродуктивним компонентом музичного слуху, вони передусім є уявленнями звуковисотних і ритмічних співвідношень звуків, оскільки саме ці елементи музичної мови є основними носіями смислу музики. Музично-слухові уявлення виникають і розвиваються в процесі музичної діяльності і активно впливають на якість цієї діяльності.

Список використаних джерел

1. Беземчук Л. Творчий розвиток школярів засобами музичного мистецтва / Л. Беземчук // Мистецтво та освіта. – 2001. – №1. – С. 43-44.
2. Кабалевський Д.Б. Виховання розуму і серця. / Д.Б. Кабалевський. – 2-ге вид. – М. : Просвещение, 1984. – 204 с.
3. Ростовський О.Я. Методика викладання музики у початковій школі : навч.-метод. посібник / Олександр Якович Ростовський. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 215 с.
4. Скрипченко О. Загальна психологія: навчальний посібник / О. Скрипченко, Л. Долинська, Д. Огороднійчук та ін. – К. : А.П.Н., 2005. – 441 с.

The article discusses the development of musical auditory notions of schoolchildren on the lessons of the art of music, analysis of peculiarities of development of musical hearing in children of primary school age.

Key words: *musical hearing, musical hearing performances, musical and aesthetic development, children of primary school age.*

УДК 78.071.(477):37.015.31:78

Клейніс С.С., студент III курсу

Науковий керівник: Воєвідко Л.М., кандидат педагогічних наук, доцент

МЕТОДИ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА

У статті надається інформація про величезну педагогічну спадщину – яку залишив нам Микола Дмитрович Леонтович.

Ключові слова: *вічний учитель, педагогічна спадщина, композитор, хоровий спів, методичні розробки, навчальні програми, узагальнення.*

Микола Дмитрович Леонтович – унікальна постать світової та української культури початку ХХ століття, палкий шанувальник і натхнений поет рідної пісні, незрівняний майстер її художнього перетворення і збагачення української народної спадщини. Один із засновників української національної композиторської школи, він є класиком української музики – видатним всесвітньо ушлявленим майстром хорових мініатюр, створених на основі кращих зразків української народної пісенності, диригентом і музично-громадським діячем, талановитим педагогом, який усе своє життя віддав важливій справі естетичного виховання дітей і дорослого населення. Вічний учитель, як педагог і вічний учень як митець, співець краси подільської землі залишив неперевершену творчу педагогічну спадщину для нащадків української культури.

Понад двадцять років працював Микола Дмитрович на педагогічній ниві. Саме про викладання музики в школі він написав кілька методичних робіт, які не втратили актуальності й у наш час. Любов до музики, до народної пісні спонукала до того, що де б не працював Микола Дмитрович, він одразу починав організовувати хори, оркестри, музичні гуртки. М.Д. Леонтович збагнув таємниці народної поезії і мелосу та відчув дух народної творчості в такій мірі, як ніхто інший до нього. Особливістю творчого методу Леонтовича є те, що основним своїм завданням він ставив розкриття в музиці внутрішнього змісту поетичного тексту пісні, розвитку її сюжетів та образів. Це є надзвичайно важливим для дитячого сприймання, розуміння і відтворення народної пісні, що впливає на почуття і волю школяра, його мислення дозволяє переживати розмаїття почуттів – від задоволення, любові, співчуття – до сміливості, відваги та мужності. У цьому контексті мистецтво репрезентує систему ментальних цінностей народу і виступає чинником розвитку духовності особистості школярів [2, с. 173].

Леонтович є автором таких праць, як «Практичний курс навчання співу в середніх школах України» (із нотним матеріалом), що був завершений у Києві в 1920 році; «Матеріали до методики співу в початковій школі», «Практичні вказівки до методики навчання співу в хорах», «Нотний спів у школі», «Ритміка. Практичні вправи», деякі інші роботи. Ці методичні розробки були написані в період з 1918 по 1920 роки, але зберігалися в архіві і побачили світ тільки починаючи з 1977 року.

До методичних статей відноситься й надрукована у 1925 році у першому номері журналу «Музика» стаття «Як я організував оркестр у сільській школі» (написана 20 вересня 1919 року). Ці матеріали спрямовують методистів та викладачів музики на практичне використання досвіду М.Д. Леонтовича у музичному національному вихованні та засвідчу-

ють значний науково-методичний і педагогічний потенціал видатного музиканта. Також заслуговує на увагу «Пам'ятна книжка» М. Леонтовича (1919 р.), в якій знаходимо важливі для характеристики особистості митця записи про необхідність дослідження народної пісні.

Логіко-порівняльний аналіз педагогічної спадщини М.Д. Леонтовича дозволяє стверджувати, що він відстоював ідею необхідності естетичного виховання всіх учнів та обов'язковості навчання музики і співів у школі незалежно від музичної обдарованості, залучення учнів до творчості, створення на уроках власних мелодій, послівок та вправ [7].

Важливим є те, що композитор був одним із перших, хто запропонував поєднання музики та кольору в естетичному вихованні учнів, вважаючи, що таке поєднання сприятиме більш цілісному опануванню художнього образу твору [3]. За його рекомендаціями на уроках співів у школі слід використовувати сім кольорів райдуги та їх відтінки, розподіляючи на світлі, до яких Леонтович відносив білий, світло-жовтий, світло-червоний та блакитний і темні – темно-жовтий, темно-червоний, синій. На перших уроках, особливо при вивченні гами, педагог пропонував поєднувати сім звуків звукоряду та сім кольорів, які ніби перебувають в тісному зв'язку. Пізніше композитор рекомендує використовувати ті чи інші зображення або кольори під час виконання чи слухання різних творів [1, с. 24]. Музично-педагогічна спадщина М.Д. Леонтовича знайшла широке застосування в сучасній шкільній педагогічній практиці, у роботі вчителів музики [5].

Твори Леонтовича, увійшли в навчальні програми з музики загальноосвітніх навчальних закладів; обробки народних пісень, оригінальні твори, які використовуються на уроках музики, як навчальний репертуар та матеріал для слухання, займають чільне місце в репертуарі шкільних хорів, адже вони доступні за змістом, подобаються дітям, добре сприймаються на слух, мають могутній виховний потенціал.

Початок 20-го століття ознаменував нові шляхи в українському вчителюванні, яке перейшло від бурсацько-релігійного до народницько-українського спрямування. М. Леонтовичу, як і багатьом тогочасним українським композиторам – Миколі Лисенку, Кирилу Стеценку, Якову Степовому – притаманне було поєднання творчої, педагогічної і виконавської (диригентсько-хорової) діяльності.

Понад двадцять років Микола Леонтович віддав роботі вчителя співів у школах різних міст: Тиврова, Вінниці, Гришиного (нині Красноармійська), Тульчина та Києва. Як композитор, він був ще й добре обізнаний зі станом викладання співів у школах, з художнім рівнем учнівських хорів.

Чимало своїх сил він віддавав педагогічній праці в учительській семінарії, Музично-драматичному інституті імені Миколи Лисенка та на диригентських і театральних курсах, а ще на курсах працівників дошкільного виховання чи навіть у робітничих гуртках і школах. Саме в Музично-драматичному інституті імені Миколи Лисенка і на диригентських курсах Леонтович викладав хоровий спів, основи техніки диригування, теорію музики і контрапункт.

Проводячи свої виклади, він часто знайомив хористів зі своїми піснями («Дозволь мені, мати», «Ой там, за горою», «Дударик»), виявляючи у них чудове вміння за доволі короткий час охопити хоровий твір загалом і створити повноцінне враження про цю композицію. Як викладач музично-теоретичних предметів, зокрема контрапункту, композитор був послідовником методологічних принципів свого вчителя Болеслава Яворського – автора теорії ладового ритму, яка була в ті часи досить поширеною. А на курсах дошкільного виховання він проявив себе як досвідчений практик-методист. Тримаючи струнку послідовність, він застосовував свої методи вивчення пісень дітьми, пропонуючи їм спочатку прості, а згодом складніші пісенні зразки. І звертав особливу увагу на складові частини самої пісні – мотив, фразу, речення, період (куплет). У процесі співу дитини він враховував та розвивав почуття ритму у неї, використовуючи при цьому відбивання ритмічного пульсу руками, ногою, пальцями. Леонтович комбінував різні позиції співу, пропонуючи спів сидячи і стоячи, спів окремими групами, а потім усіх разом, і, найголовніше, завше вважав за необхідне вдаватися до музично-слухової наочності, зокрема співу самого вчителя. Великого значення Микола Леонтович надавав дикції виконавця, співацькому диханню, застерігаючи від надто сильного, форсованого звуку, обстоюючи тихий або голосний спів і відповідне його застосування у виконанні пісень. А щодо добору пісень, Леонтович орієнтує вчителів співів на пісні канонічного складу, вважаючи, що їх засвоєння створює ґрунт для двоголосого співу.

Таким чином, використання педагогічної спадщини М.Д. Леонтовича у національному вихованні підрастаючої особистості дозволяє вчителю пробуджувати в учнів прагнення безпосередньо брати участь у мистецькій національній творчості, веде до розвитку почуття краси, розуміння форм і гармонії, відчуття барв, ритму народної музики. Подальшого вивчення потребують питання ролі народного хорового мистецтва як чинника духовного розвитку школяра, зростання впливу народної основи у формуванні художньої культури учня, використання можливостей народного мистецтва, художньо-творчої діяльності для самовиховання, саморозвитку і самореалізації творчих здібностей особистості школярів.

Список використаних джерел

1. Гордійчук М.М. Микола Леонтович / Микола Максимович Гордійчук. – Київ : Радянська Україна, 1960. – 36 с.
2. Завальнюк А.Ф. Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори. До 130-ї річниці від дня народження / А.Ф. Завальнюк. – Вінниця : Нова книга, 2007. – 272 с.
3. Іванова Л. Педагогічні ідеї М. Леонтовича / Людмила Іванова // Музика в школі. – К., 1982. – Вип. 8. – С. 58-61.
4. Історія української культури / за ред. І. Крип'якевич. – Київ : Либідь, 2004. – 656 с.
5. Кріль Н.С. Методика музичного виховання школярів Миколи Леонтовича та сучасна вітчизняна педагогіка / Н.С. Кріль // Педагогічна думка. – 2009. – №4. – С. 65-68.
6. Леонтович М.Д. Збірка статей та матеріалів / М.Д. Леонтович / упор. та ред. В.Д. Довженко. – Київ : АН УРСР, 1947. – 103 с.
7. Леонтович М.Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України / М.Д. Леонтович / упор. Л.О. Іванова. – Київ : Музична Україна, 1989. – 134 с.

The article offers information about a huge pedagogical heritage which has left us with Mykola Dmytrovych Leontovych.

Key words: *eternal teacher, pedagogical heritage, composer, choral singing, teaching materials, curriculum, generalization.*

УДК 37:78-054

Копійко Т.В., студентка III курсу

Науковий керівник: Воєвідко Л.М., кандидат педагогічних наук, доцент

ДИРИГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ З ТВОРЧИМИ КОЛЕКТИВАМИ В УМОВАХ ЗАГАЛЬНООСВІТНЬОЇ ШКОЛИ

У статті розкривається процес диригентської діяльності вчителя музики з творчими колективами в умовах загальноосвітньої школи.

Ключові слова: *диригент, диригентська діяльність, педагогічна майстерність, хор, ансамбль, музичне мистецтво.*

На всіх етапах суспільного розвитку до професійної підготовки вчителя ставляться високі вимоги. Суспільство зацікавлене в тому, щоб майбутній вчитель добре володів своїм фахом, був сумлінним, умів психологічно обґрунтовано навчати та виховувати дітей, враховуючи їх індивідуальні та вікові особливості. Всі ці вимоги стосуються і вчителів музики. Слід зазначити, що професійно-педагогічна діяльність вчителя музики за своїм змістом і характером відзначається винятковою багато-

плановістю. Вона охоплює всі аспекти роботи, спрямовані на формування і розвиток музичної культури школярів.

Оскільки робота вчителя музики в загальноосвітній школі вимагає цілого комплексу професійних якостей і складається із ряду досить складних структурних компонентів, необхідно особливу увагу приділяти підготовці до роботи із шкільними творчими колективами, де особливе місце посідає диригентська діяльність.

Аналіз науково-методичної літератури свідчить про постійну увагу дослідників до проблеми якості диригентської підготовки. Розробці методики викладання хорового диригування та методиці роботи диригента з хором колективом у вищих навчальних закладах присвятили свої праці К. Пігров, В. Соколов, П. Чесноков, Ф. Колесса, А. Єгоров та ін. Підготовці вчителів музики до диригентської діяльності посприяли дослідження О. Ростовського, О. Раввінова, Л. Хлебнікової, Ю. Юцевича, В. Доронюка, Ю. Алієва, Г. Струве та ін. Але не зважаючи на те, що навчальної літератури з хорового диригування в Україні є достатньо, її аналіз показав, що в основному вона адресована викладачам навчальних закладів, які здійснюють підготовку диригентів для професійних колективів, а не вчителів музики.

Мета статті – розкрити процес диригентської діяльності вчителя музики з творчими колективами в умовах загальноосвітньої школи.

Диригування – один з видів творчої діяльності в галузі музично-хорового мистецтва. Тому підготовка майбутніх вчителів музики до хорового диригування слід розглядати як їх підготовку до вокально-педагогічної діяльності. Ця підготовка передбачає оволодіння системою музично-теоретичних знань, методологією і методикою творчої діяльності, чисельними вміннями і навичками [1, с. 10].

В класі диригування студенти переважно опановують необхідні прийоми і засоби диригентської техніки, вивчають різноманітний і досить складний для диригування репертуар, грають партитури, співають хором партії, вчать художньо інтерпретувати музичні твори, але практичні навички і вміння роботи з хором вони можуть закріпити лише на педагогічній практиці. І якщо студенти музичних факультетів, ідучи на активну педагогічну практику, мають певні теоретичні знання і практичні навички для роботи із шкільними творчими колективами, то тепер у них з'являється можливість все це закріпити практично: вони мають можливість оволодівати всіма важливими компонентами практичної роботи з хоровими колективами.

Для успішної майбутньої диригентської діяльності вчителя музики з хором колективом в реальних умовах школи слід об'єднати найбільш

необхідні знання, уміння і навички в п'ять системних груп і забезпечити їх формування в процесі навчання, а саме:

- знання, уміння і навички організації диригентської діяльності вчителя музики в загальноосвітній школі та за її межами;
- знання, уміння і навички вокально-хорової роботи з різними віковими категоріями учнів та їх актуалізація в диригентській діяльності;
- знання, уміння і навички диригентської техніки;
- оволодіння знаннями, уміннями та навичками формування репертуару для урочної та позакласної роботи для різних вікових категорій школярів;
- психолого-педагогічні знання, уміння і навички впливу на колектив у процесі диригентської діяльності [1, с. 14].

Безперечно, така класифікація умовна, тому що знання, уміння і навички однієї системної групи завжди будуть тісно переплітатися із знаннями, уміннями й навичками іншої групи, але для теоретичного та практичного застосування такий поділ необхідний.

Якщо охарактеризувати першу системну групу, то тут все зводиться до вдосконалення самостійної роботи. Навчити майбутнього вчителя музики самостійно опрацювати шкільний пісенний репертуар – це означає вирішити ряд творчих завдань, які складають серцевину його диригентської діяльності в класі, у позакласній роботі та за межами школи.

Наступною важливою педагогічною умовою успішного вирішення завдань, які постають перед вчителем музики є систематичне вивчення шкільного репертуару для різних вікових груп із метою визначення рівня їх естетичної культури. Адже репертуар – це чи не найважливіша умова успішного музично-хорового виховання. Вдало підібраний репертуар допомагає зацікавити учнів, вплинути на них, сприяти вихованню кращих моральних і естетичних почуттів. Звичайно, на початковому етапі студент підбирає репертуар, користуючись порадами вчителя-наставника або свого методиста. Але в майбутньому йому прийдеться всі ці питання по підбору репертуару для шкільного хору вирішувати самостійно. І тому дуже важливо студенту під час педпрактики інколи брати ініціативу на себе.

Як відомо, інтерес до пісні, що викликає у дітей бажання її вивчати, є однією з умов успішного розучування. Тому важливе значення в роботі студента-практиканта з шкільним творчим колективом має перше ознайомлення з твором, який пропонується для розучування. Воно повинно справити на колектив таке враження, щоб викликати у них бажання його виконати.

Засобом управління вчителя музики хором колективом є його диригентська техніка, котра відповідає інтерпритованому твору та вимагає

від нього опанування всім арсеналом знань і умінь в галузі диригентської діяльності.

Як бачимо, диригентська діяльність вчителя музики спрямована на організацію музично-виконавської діяльності учнів у всій різноманітності її проявів. І тут надзвичайно важливе значення у практичній роботі з хором чи різноманітними ансамблями має володіння репетиційним процесом. Уміння проводити репетиції – це уміння працювати з виконавським колективом. Під час практики в школі вони повинні також досконально оволодіти цим процесом [2, с. 8].

Успішна підготовка вчителя музики до диригентської діяльності не можлива без психолого-педагогічних знань, умінь і навичок. Формування їх у майбутнього вчителя музики відбувається в процесі вивчення предметів психолого-педагогічного циклу, проте актуалізація їх здійснюється під час занять з хорового диригування.

Отже, процес диригентської діяльності з творчими колективами в умовах загальноосвітньої школи має надзвичайно важливе значення у фаховій підготовці студентів, оскільки є необхідним фактором становлення особистості майбутнього вчителя музики. В таких умовах формується необхідний досвід, певні навички, які стимулюють майбутнього спеціаліста до активної діяльності з фаху.

Список використаних джерел

1. Доронюк В., Серганюк Л., Серганюк Ю. Диригент шкільного хору / В. Доронюк, Л.Серганюк, Ю. Серганюк / Навч. посібник. – Івано-Франківськ, 2010. – 514 с.
2. Падалка Г. Вчитель музики та основні вимоги до його професійної підготовки // Музика в школі. / Г. Падалка. Зб.ст. – Київ : Музична Україна, 1980. – Вип.6. – С. 3-15.

The article reveals the process of conducting activity teachers music with creative teams in secondary schools.

Key words: *pedagogical practice, pedagogical skills, choir, orchestra, ensemble, music.*

УДК 31.015.31:786

Кремінський М.В., студент VI курсу

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

ОРКЕСТР НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ В СИСТЕМІ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

У статті розглянуто особливості оркестрової гри як одного з видів музичної діяльності на уроці музичного мистецтва та в процесі позау-

рочної роботи молодших школярів, показано методичні здобутки видатних педагогів-музикантів.

Ключові слова: оркестр народних інструментів, молодший школяр, музичне виховання.

Оркестр народних інструментів як форма колективного музикування займає важливе місце в системі музично-естетичного виховання молодших школярів. Враховуючи особливості даного виду музичної діяльності варто відзначити, що для ефективного використання його на уроках музичного мистецтва в загальноосвітніх школах, учень повинен мати певний практичний досвід гри на музичному інструменті. Концепція музичного виховання таких видатних педагогів як К. Орф, Б. Асаф'єв, Н. Ветлугіна, Д. Шостакович передбачає гру на музичних інструментах як основу розвитку творчої активності школярів. Інтерес дітей до цього виду діяльності пояснюється колективним способом гри, активним залученням до музикування на одному з музичних інструментів.

Мета статті – розглянути та проаналізувати оркестр народних інструментів в системі музично-естетичного виховання молодших школярів та показати його вплив на формування музичних навичок та особистість дітей означеного вікового періоду загалом.

Оркестрова гра, як вид музичного виконавства в школі реалізовується в процесі уроків музичного мистецтва та позаурочної роботи.

Основною дидактичною метою навчання гри на музичних інструментах є розвиток метро-ритмічного відчуття, гармонічного і мелодичного слуху, засвоєння особливостей тембру музичних інструментів. В процесі індивідуального навчання гри на визначеному музичному інструменті школяр повинен засвоїти основні прийоми гри, набути технічних навичок на рівні, прийнятному для виконання оркестрових партій.

В процесі оркестрових занять школяр повинен практично засвоїти одну з головних властивостей музичного звуку – тембр. Визначення тембральних якостей інструменту збагачує знання учнів про музичні інструменти та їхню класифікацію. Вивчення особливостей звукоутворення, способів та прийомів гри на музичних інструментах розширює межі пізнання дитиною музики саме в період молодшого шкільного віку, тому що саме цей період є пубертатним для засвоєння знань про музичне мистецтво та форми його вираження.

Однією з найбільш важливих навичок, здобутих в процесі колективного музикування для молодшого школяра є розвиток метро-ритмічного відчуття. Виконання музики певною кількістю дітей передбачає встановлення між ними метричного та ритмічного ансамблю, що є однією з найважливіших проблем розвитку музичних здібностей дитини означеного віку.

ного періоду життя. Синхронність виконання, як необхідна умова оркестрової гри, досягається завдяки багаторазовому вправлянню, індивідуальній роботі з окремими оркестрантами та оркестровими групами. Педагогічний досвід музично-ритмічного виховання показує, що такі види діяльності як спів та слухання музики не можуть достатньо розвинути ритмічні відчуття молодших школярів, і лише в процесі колективної гри, дитина сама відтворює ритм музичного твору, що є необхідною умовою розвитку ритмічного відчуття [3].

Відчуття форми музичного твору, як основи його сприйняття найактивніше формується в процесі оркестрової гри. Саме в процесі творення музики, дитина сприймає квадратність побудови періоду, в реальному часі відчуває розвиток музичної фрази. Саме в процесі оркестрової гри в дитини формуються перші уявлення про поліфонічні прийоми розвитку музичного твору (імітації, контрапункти).

Гра в шкільному оркестрі якнайкраще сприяє засвоєнню теоретичного музичного матеріалу вивченого на уроках музичного мистецтва. Це, зокрема, вся палітра засобів музичної виразності, принципи розвитку музичної тканини, особливості художнього втілення змісту музичного твору.

Однією з найвідоміших музичних систем, на меті яких є розвиток навичок інструментального виконавства є система музичного виховання видатного німецького педагога та композитора К. Орфа. Використання елементарних музичних інструментів сприяє розвитку музичних творчих здібностей, самоствердженню особистості, свободі мислення. Карл Орф вважав: «Елементарна музична грамотність необхідна кожному. Потрібно лише своєчасно обережно допомогти дитині зазирнути за двері, де живе класична музика. От тоді малюки навчатися не лише слухати, а й чути. Музика принесе їм справжню насолоду, стане помічницею у житті» [5].

Музичний педагог О. Олексюк говорить про доцільність використання оркестрової гри на уроках музичного мистецтва в молодшій школі: «Інструментальне музикування – це передусім форма творчого самовираження дитини» [3]. Враховуючи здобутий досвід українських педагогів-музикантів, здобутих в процесі наукових досліджень варто відзначити, що у вітчизняній музичній освіті сформована чітка парадигма та конкретний підхід до вивчення проблематики оркестрової гри дітей шкільного віку. Так, педагог В. Черкасов у підручнику «Теорія музичної освіти» узагальнює здобутки вітчизняної музичної педагогіки в даній галузі та визначає основні перспективи розвитку даного виду музичного виконавства [6].

Педагог Е. Печерська запропонувала нову методiku навчання гри на музичних інструментах в процесі уроку музичного мистецтва. Науковець пропонує використовувати твору завдання різноманітного характе-

ру для формування творчої уяви учня і розвитку його творчості загалом як явища розвитку особистості [2].

В. Черкасов подає класифікацію музичних інструментів які можна використовувати як в процесі гурткової роботи так і на уроці музичного мистецтва: інструменти з визначеною висотою звуку – домри, балалайки, цитри, арфи, гуслі, бандури, духові – сопілки, кларнети, флейти, саксофони, ударні – металофони, ксилофони, а також різноманітні музичні інструменти без визначеної висоти звуку. Така класифікація може доповнюватися іншими інструментами, відповідно до вже сформованих навичок гри на різноманітних музичних інструментах [6].

Методичний досвід формування навичок оркестрової гри базується на поєднанні національний здобутків педагогіки та досягнень зарубіжних музичних педагогів. Використання в роботі оркестру різноманітного музичного матеріалу дає можливість розвинути слуховий досвід учня, набути художньо-естетичних цінностей.

Отже, оркестрова гра в системі музичного виховання молодших школярів має надзвичайно велике значення не лише для розвитку музичних навичок, але й для комплексного розвитку особистості школяра.

Список використаних джерел

1. Асаф'єв Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании // Б.В. Асаф'єв / 2-е изд. – Л. : Музыка, 1983. – 144 с.
2. Печерська Є. Уроки музики в початкових класах / Навчальний посібник // Є. Печерська. – Київ, 2001. – 272 с.
3. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в початковій школі / Навч.-мет. посіб. // О.Я. Ростовський. – Тернопіль, 2001. – 216 с.
4. Резванова В. Творче музикування: використання саморобних інструментів у музичній діяльності дітей за принципами педагогіки Карла Орфа / В. Резванова // Палітра педагога. – 2008. – №3. – С. 27-31.
5. Трофимчук О.І. На шляху до музикування (за системою К. Орфа) / О.І. Трофимчук. – Рівне : РДК, 1993. – 31 с.
6. Черкасов В. теорія і методика музичної освіти / В. Черкасов. – Тернопіль : Навч. книга «Богдан». – 2014 – 472 с.
7. Чулкова Н. Всесвіт музичних звуків: використання системи Карла Орфа на музичних заняттях / Н. Чулкова // Палітра педагога. – 2008. – №2. – С. 18-24.

In the article the features orchestral playing as one of the types of musical activities in class music and extracurricular work in the primary school children showed methodological achievements of outstanding teachers musicians.

Key words: folk orchestra, the younger student, music education.

Лапчук О.О., студентка II курсу

Науковий керівник: Підгурний І.С., кандидат мистецтвознавства, доцент

ЕВОЛЮЦІЯ ЗАХОДІВ З РЕСТАВРАЦІЇ ЖИВОПИСУ НА ПОЛОТНЯНІЙ ОСНОВІ

У статті висвітлюється особливості еволюції засобів з реставрації живопису на полотняній основі.

Ключові слова: реставрація, консервація, розвиток, відновлення, збереження, фотофіксація.

Збереження, освоєння і передача мистецької спадщини майбутнім поколінням справедливо вважається необхідною передумовою розвитку нації та її культури. Реставрація, як одна з форм культурного наслідування, завжди була покликана підтримувати давні пам'ятки у цілісності; однак ідейно-теоретичні та естетичні засади даної діяльності, так само як і практичні її методи, еволюціонували у часі. Наука про реставрацію почала формуватися лише у ХХ ст., тому чимало питань методології реставраційної галузі залишаються досі остаточно нез'ясованими або недостатньо обгрунтованими.

Перші відомі спроби реставрації в Європі відомі з часів античності. Слабка розвиненість технологій зводила реставрацію до звичного оновлення, ремонту, іноді досить повного відтворення пошкодженого об'єкту. Такою реставрація залишалась і впродовж XV-XVII століть.

Доба італійського відродження характеризувалась палким захопленням античністю, її вивченням, першими значними спробами реставрації здебільше мармурових скульптур, залишків античних споруд.

В XVIII столітті розширились межі як вивчення історії і її об'єктів, так і кількість речей, що підлягала реставрації. Традиційну ланку реставрації старого або пошкодженого живопису чи скульптури займали художники та скульптори [6, с. 68].

Наукова і музейна реставрація формується як окрема дисципліна в середині XIX століття. Саме в добу романтизму посилилось вивчення історії, пройшла переоцінка цінностей. До історично цінних епох тоді залучили не тільки античність чи відродження, а й середньовіччя, готику, бароко, рококо, національну дерев'яну архітектуру, фольклор, декоративно-ужиткове мистецтво. Складаються значні приватні колекції як традиційних живопису чи скульптури, так і речей середньовіччя, рококо, народних пісень, казок тощо. У ХХ ст. кількість об'єктів реставрації значно збільшилась і включала усе розмаїття матеріальної культури минулих поколінь. Розвиток хімії, фізико-хімії, апаратних засобів дослідження пам'яток дав можливість консервувати, закріплювати і реставрувати

речі, які гинули раніше (обгоріле, пошкоджене дерево, вироби з органічних матеріалів, пошкоджені гравюри, олійний живопис тощо). Але навіть могутній розвиток науково-технічних досягнень не зняв проблеми неможливості повного відтворення багатьох пам'яток через їх істотну руйнацію і неможливість відтворення оригіналу.

Поняття достовірності твору мистецтва виникло відносно недавно. Джерелознавство чітко розрізняє поняття початкового оригіналу і копії. З погляду сучасного наукового підходу до реставрації, імітація стилю первинного живопису не має ніякого відношення до оригіналу. Враження «цілісності живопису», що виникає в результаті реставраційних маніпуляцій, має уявний характер. Оригінал завжди має індивідуальні особливості, що підлягають збереженню при реставрації; одночасно він може служити базою для створення різних аналогів – «моделей» пам'ятники, які часто використовуються в музейній експозиції [5, с. 136].

Збереження музейних фондів в сучасних умовах здійснюється завдяки ефективному поєднанню новітніх наукових міждисциплінарних методів дослідження, консервації, реставрації і зберігання культурної спадщини. На сучасному етапі загальна тенденція при роботі з пам'ятками мистецтва змістилася у бік превентивної консервації. Превентивні заходи – найважливіший інструмент збереження культурних цінностей, що дозволяє у багатьох випадках уникнути необхідності радикального реставраційного втручання.

Відповідно до сучасних міжнародних норм музейна реставрація припускає, як правило, тільки консервацію, а втручання в предмет (власне наукова реставрація) застосовується тільки у випадках крайньої необхідності, наприклад, при очевидних ознаках оборотних процесів руйнування.

Сучасна наукова реставрація розвивається на основі вивчення матеріалів і технології створення об'єкту, причин і видів його руйнувань і привнесених спотворень, глибокого вивчення історії мистецтва і матеріальної культури. Це процес, який включає вивчення пам'ятки на основі документальних свідочств (письмових джерел, фотографій, картин, малюнків, на яких відтворений пам'ятник), а також інших його зображень (наприклад, на медалях, печатках), його фотофіксацію на різних етапах роботи, попереднє всебічне вивчення об'єкту реставрації сучасними науково-технологічними методами і способами обстеження (хімічні, оптичні і фізичні дослідження матеріалів і технології створення об'єкту; спектральний, хроматографічний), широку гласність і постійний контроль над виконанням робіт [4, с. 65].

Сучасна реставрація неможлива без постійного розвитку її матеріально-технічної бази, її оновлення і вдосконалення. Серед нових засобів

комп'ютерні технології, очищення забруднених поверхонь – очищення лазером (лазерна абляція) тощо. Хімічні речовини чи навіть вода, якими користувалися роками – підходять не для кожного твору. В нагоді і став лазерний пристрій, створений у флорентійському інституті фізики. Опромінювання лазерним імпульсом низької напруги ведуть спеціальним пристроєм, що створює над поверхнею забрудненого твору хмарку так званої слабкої плазми. Вона і випалює бруд. Методику вже вдало використали у місті Флоренція, де безліч творів мистецтва, що потребують реставрації і очищення поверхні [2, с. 37-40].

Таким чином, концептуальний розвиток історії реставрації (як пряму наукового аналізу реставраційної діяльності) пройшов шлях від опису старовинних рецептів, технологій, методів до комплексного культурологічного аналізу реставрації, у практичних прийомах якої знайшли відображення основні закономірності розвитку культури в цілому, і, в першу чергу, ставлення суспільства до давніх пам'яток. У 1980-1990-х рр. прийшло усвідомлення того, що реставрація несе в собі ідеологічні та естетичні домінанти своєї епохи (праці В.В. Звєрева, Л.А. Лелекова, Г.І. Вздорнова та ін.). Реставраційна діяльність в історичних дослідженнях А.Б. Альошина, Ю.Г. Боброва, Л.Г. Ганзенко почала розглядатись як єдиний еволюційний процес, що вимагало вивчення цілого комплексу факторів, які впливають на ставлення суспільства до свого минулого. Активізація подібних досліджень у світі за останні десятиріччя (у працях Ч. Бранді, У. Бальдіні, Х. Альтхофера, Р. Марійніссена та ін.) стверджує необхідність диференційованого підходу до вивчення історії реставрації в окремих країнах, і навіть територіальних регіонах, з урахуванням їх історичної та культурної своєрідності.

Отже, реставрація не була і не буде сталим кодексом незмінних настанов і методик, вони розвиватимуться й надалі. Але три Великі Ідеї реставрації вже визначилися.

- 1) реставрація об'єкта спрямована до максимально близького відновлення його первісного вигляду.
- 2) об'єкт бажано зберегти в максимальній недоторканості (не вносити сучасні штучні додатки. Втручання в історичний матеріал пам'ятки визнається тільки при його максимальному збереженні.)
- 3) вияв і узгодження історичних і художніх властивостей об'єкта. Задум автора пам'ятки повинен бути збереженим, не пошкодженим, не покращеним [1, с. 5-17].

Сьогодні історія реставрації розглядається як комплексна наукова дисципліна, що спирається на методологічні засади історії, мистецтвознавства, естетики та культурології.

Список використаних джерел

1. Бобров Ю.Г. Консервация. Реставрация. Воссоздание. Вопросы терминологии / Ю.Г. Бобров // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. – Вып. 13. – М. : ВНИИР, 1990. – С. 5-17.
2. Ганзенко Л.Г. Методологічні засади реставрації пам'яток культури і творів образотворчого мистецтва / Л.Г. Ганзенко / Українська Академія мистецтва : дослідницькі та науково-методичні праці. – Вип. 3. – Київ : УАМ, 1996. – С. 37-40.
3. Горин И.П. Актуальные проблемы современного состояния реставрации и консервации музейных памятников / И.П. Горин // Художественное наследие. – М., 1985. – №10. – С. 6-14.
4. Домбровская Е.А. Из истории методов реставрации. / Е. Домбровская. – М. : Советский музей. – №5, 1935. – С. 65.
5. Иванова Е.Ю. Техника реставрации станковой маслянной живописи / Е.Ю. Иванова, О.П. Постернак. – М. : Индрик, 2005. – 136 с.
6. Рерих Н.О. Восстановления. Обращение к реставраторам / Н.О. Рерих. – М. : 1933-1984. – С. 68.
7. Російсько-український практичний словник реставратора. – Київ : УАІД «Рада», 2003. – 264 с.

This paper highlights the features of evolution means the restoration of paintings on linen base.

Key words: restoration, conservation, development, restoration, preservation, photofixation.

УДК 398.8 (477.43)

Левінська Ю.І., студентка V курсу

Науковий керівник: Аліксійчук О.С., кандидат педагогічних наук, доцент

ХАРАКТЕРИСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОДНИХ ТА ІГРОВИХ ПІСЕНЬ ПОДІЛЛЯ

У статті розкриваються історико-культурні традиції виконання хороводних та ігрових пісень Поділля. Аналізується та визначається їхнє функційне призначення в композиції календарно-обрядових дійств досліджуваної місцевості.

Ключові слова: хороводи та ігрові пісні, види хороводів Поділля, українська традиційна культура.

Постановка проблеми. На території Поділля, де звичайно переважну кількість становили українці, помітне місце займали також поляки, вірмени, євреї. У цій місцевості здавна мешкали й інші невеликі етнічні групи: поляки, вірмени, євреї, татари, волохи (молдовани), греки, болгари, цигани тощо. Такі історичні обставини звичайно, вплинули на фор-

мування її народної пісенної культури, в якій переплелися художньо-культурні традиції українського польського, литовського, вірменського, єврейського народів. Але хороводні подільські пісні, сягаючи своїм корінням у часи язичництва, зберегли свою аутентичність.

Деколи неможливо однозначно встановити жанр конкретного пісенного зразка. Особливо це стосується хороводних та ігрових пісень, тому в данній статті вони розглядаються разом.

Аналіз основних досліджень з теми. Дослідженням та збиранням подільського фольклору займалися: С. Венгржиновський, М. Белінський, І. Зборовський, К. Широцький, П. Чубинський. Невтомним збирачем місцевого фольклору був М. Леонтович, який у період між 1900-1921 рр. записав та розшифрував понад 150 зразків подільських пісень, серед яких багато невідомих на той час варіантів. Вагомий вклад у збереження зразків подільського фольклору внесли сучасні дослідники: В. Іванов, Л. Лясота, Т. Сис-Бистрицька, О. Смоляк, З. Яропуд та ін.

Формулювання мети статті. Виявити основні мотиви, які фігурують у хороводних та ігрових піснях Поділля та визначити їхнє функційне призначення в композиції календарно-обрядових дійств.

Виклад основного матеріалу дослідження. Хоровод – це колективне виконання пісні, яке супроводжується співом, хореографічною та драматичною дією.

Однією з особливостей пісень, пов'язаних з рухом, є те, що вони можуть бути як приуроченими, так і не приуроченими. Пісні з рухами можуть бути приуроченими: до конкретних обрядів календарно-землеробського року; до великих зібрань людей (ярмарки, масові гуляння); до цілих сезонів («весняні» і «літні» хороводи).

Приурочений хоровод є невід'ємною і важливою складовою частиною обряду і наділений певним ритуальним смислом. Обрядові хороводи здавна служили своєрідною колективною дією-оберегом. Хороводи виконувались переважно у весняно-літній період. Значна кількість хороводів має форму кола. Дослідники пов'язують це із стародавнім язичницьким культом Сонця, основним символом якого є саме коло.

На Поділлі домінували декілька видів хороводів із стандартною хореографічно-просторовою композицією. Зупинимось на найуживаніших.

Хоровод у вигляді кола – (танець, або хода по колу). Можливе розташування декількох кіл, які формуються один в одному або поряд. Рухаються учасники дійства як за часовою так і проти часової стрілки (відповідно до функційних особливостей). В центрі кола зазвичай знаходяться солісти, які не співають, а виконують пантомімічні рухи (наприклад «Подоляночка»).

До Благовіщення весну «виглядали» та «закликали», а від цього свята вже розпочинались обряди зустрічі весни. На Поділлі дівчата коло церкви після обіду виводили перші весняні хороводи. У веснянках закодований відгомін стародавніх уявлень про природу, прикладом чого можуть служити звернення до весни як до живої істоти. Такі обрядові піснотаночки символізували пробудження природи, відродження життя й були своєрідними вітаннями весні.

Орнаментальний хоровод – (ланцюжок, який фігурно рухається). Конфігурація такого хоровода може бути різноманітна: «равлик» – учасники рухаються, закручуючи лінію в центр або розкручуючи зовні; відповідно до назви формуються контури наступних хороводів – «змійка», «підкова», «вісімка»; «хрест» – коли дві шеренги скріплені в центрі і рухаються; «шнурочок» – хоровод, який формується у вигляді лінії у два чи три ряди (наприклад «Кривий танець»); «ворота» – через які повинні пройти всі учасники хоровода (наприклад «Воротар»).

У веснянці «Воротар» відбувається пропускання маленького хлопчика під сплетеними руками двох дівчат. В давнину, за віруваннями землероба, це символізувало прихід сонця (відкривання сонцю ворітечок). Учасники гри розподіляються на дві групи (два хори), одна з яких нібито сидить у місті, а друга просить воротаря відчинити їй ворота. Остання несе данину, після чого їй дозволяють через них пройти.

Лінійний хоровод, драматургічною основою якого є змагання двох груп учасників, які шикуються у дві лінії (ряди). Зазвичай така хореографія обумовлена змістом поетичного тексту: це можуть бути загадки одного боку з розгадками іншого або діалог (різдвяні та весільні хороводи), коли ряди по черзі виконують строфи пісні. В даному типі хороводів немає солістів, в розігруванні пісні можуть брати участь всі бажаючі. Кожен ряд, рухаючись на зустріч іншому ряду, по черзі виконує свою строфу пісні і відходить на вихідні позиції, коли інша сторона виконує наступну строфу.

Найвідоміший хоровод такого типу – «А ми просо сіяли» – розповсюджений не тільки на Поділлі, але і по всій Україні, а також у чехів, хорватів, поляків. Його зміст – «спір» між двома групами селян через поле, який закінчується виплатою данини, викупа, тому поетичний текст має структуру діалогу. У даному творі присутнє лицедійство та розвинута хореографія одночасно.

Інша група хороводів – це пісні подібні до ліричних, в яких переважають мотиви родинного життя, кохання весілля. Наприклад «Ой ходить Царенко», «Ой не рости кропе» та ін. Найбільш розповсюдженими є мотиви вибору собі пари «...не старого, не малого, а парубка молодого».

го...». Сюжет таких творів будується за принципом повторення – учасники хоровода розігрують три варіанта вибору дівчини.

Мовлення народних піснеспівів Поділля позначене окремими особливостями місцевої говірки, яку дехто з дослідників називає червоно-руською. Тут часто використовується займенник «ся» перед дієсловом відсутні м'які дієслівні закінчення, властиві пом'якшення деяких голосних, наприклад, у слові «свато», використовується велика кількість архаїзмів тощо [3].

Більша частина весняних хороводів втратила культове значення (закликання весни) і перетворилась у дитячі і дівочі забави. Своєрідні закінчення багатьох веснянок містять вигук «гу», який мабуть був пов'язаний з магічним захисним змістом.

Хороводні, ігрові мелодії – рухливі, пожвавлені, мають прозорий, сповнений грації і простоти грайливий, світлий, життєрадісний характер, для них є властивим м'якість і заокругленість мелодичного малюнка. За своєю ладово-інтонаційною структурою переважна кількість весняних хороводів є діатонічною. Ці мелодії мають невеликий діапазон, який рідко коли досягає повної октави. Найчастіше вони будуються в межах квінти, що є основним опорним інтервалом для багатьох веснянок. Для їх мелодичної лінії характерною ознакою є повторність коротких, але виразних поспівок («Подольночка», «Зайчику, зайчику») [4].

Висновки. Хороводи є синтетичним видом народної творчості, в якому органічно злиті поезія, музика та хореографія. Це один з найдавніших видів народного танцювального мистецтва. Їх зміст умовно розділяють на три групи: до першої належать хороводи, в яких відображаються трудові процеси; до другої – хороводи, де відбито родинно-побутові відносини народу; до третьої – хороводи, в яких оспівується рідна природа.

Тепер хороводи втратили своє сакральне обрядове значення. Вони міцно увійшли до репертуару професійних і самодіяльних колективів, особливо дитячих.

Список використаних джерел

1. Этнографические сведения с Подольской губернии. – Вып. 1. Народные юридические обычаи и народные верования, суеверия и предрассудки, записанные в Литинском уезде мировым посредником Н. Данильченко / Н. Данильченко. – Каменец-Подольск : В тип. Подольского губернского управления, 1869. – 56 с.
2. Народные звичаи и обряды з околлиц над Збручем описани Игнатиєм Гальком / Игнатий Галько. – Часть первая. – Львов : Тип. Ставропигийского Института, 1860. – 144 с.

3. Пискунов А. Словник народного, літературного й актового язика / А. Пискунов. – Київ : Переднєє слово, 1882. – 311 с.
4. Правдюк О. Ладові основи української народної музики / О. Правдюк. – Київ, 1961. – 195 с.

The historical and cultural traditions of implementation of round dance and playing songs of Podillya open up in the article. Analysed and determined their setting in composition of calendar-ceremonial actions the explored area.

Key words: *round dance with singing and playing songs, types of round dance with singing of Podillya, Ukrainian traditional culture.*

УДК 61 «20»

Овчарук М.В., студент I курсу

Науковий керівник: Боршуляк А.М.,

кандидат мистецтвознавства, старший викладач

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА В ХХІ СТОЛІТТІ

Стаття присвячена дослідженню стильових розгалужень сучасного джазового виконавства, як особливого пласту професійного виду музичного мистецтва.

Ключові слова: *музичне мистецтво, джаз, виконавець, композитор.*

На сучасному етапі мистецтво джазового виконавства все частіше стає предметом поглибленого наукового дослідження. У суспільстві, культурі і мистецтві спостерігається цікавість до джазу, яка характеризується синтезом традиційного і нового, досконалим володінням імпрізацією, як однією із важливих виконавських складових джазового мистецтва. На думку Л. Романюк: «після тривалого періоду неоднозначного ставлення до цього виду музикування джаз починає осмислюватися як невід’ємна частина світової та української культури і закономірний результат загальної логіки її розвитку» [2]. Актуальність статті зумовлена необхідністю вивчення різноманітних напрямків сучасного джазового виконавства, адже сьогодні джаз став професійним видом мистецтва та посів вагомє місце в музичній культурі.

Вітчизняне музикознавство активно звертається до розгляду питань, пов’язаних із джазовим виконавством – це праці В. Романко, В. Дряпки, В. Симоненка, В. Олендарьова, М. Булди, О. Супрун та ін. Тим не менш, залишаються невирішені питання в даній сфері, оскільки мистецтво джазу постійно оновлюється та розвивається. Таким чином, мета статті – осмислення процесу розвитку сучасного джазового мистецтва.

Музика джазу виникла в ХІХ столітті в результаті синтезу африканської та європейської музичної культури під час колонізації Африкансь-

кого континенту та заселення Нового Світу. З часом вона органічно ввійшла в світову та вітчизняну музичну культуру та стала унікальним видом музичного мистецтва, формування якого відбулося в ХХ столітті. Як зауважує З. Рось: «Якщо в минулому він (джаз – М. О.) просто розважав і апелював до нашого відчуття ритму, то зараз, відійшовши від естрадної та розважальної музики, він дедалі частіше апелює до нашої свідомості та інтелекту. Поступово розширюються не тільки стилістичні, але й жанрові кордони джазу» [3].

В ХХІ столітті джаз зазвучав по-новому, віднайшовши нове дихання, а стрімке поширення Інтернету послужило величезним поштовхом для багатьох успішних записів. Джаз зайняв почесне місце поруч з іншими класичними стилями. Величезний потенціал сучасного джазу розкривається в різноманітних напрямках. Сучасну джазову музику, що підкреслює чіткість, мелодійність і красу звучання зазвичай характеризують як смус джаз або контемпорарі джаз. Смус джаз продовжив тенденції розвитку стилю фьюжн. Він відмовився від енергійних соло і динамічних кресендо попередніх стилів, а підкреслює чіткість, мелодійність і красу звучання. Імпровізація також практично виключена з музичного арсеналу стилю. У ньому використовуються звукові пласти синтезаторів, фанк-ритми, фанк-бас, пружні лінії гітари і труби, альт- або сопрано-саксофона. Цей напрямок сучасного джазу представлено великою кількістю музикантів, включаючи таких знаменитостей, як Майкл Френкс, Кріс Ботті, Ді Ді Бріджуотер, Ларрі Карлтон, Стенлі Кларк, Дайана Кролл, Бредлі Лейтон, Лі Райтнаур, Дейв Грузін, Джефф Лорбер, Чак Лоуб та ін.

Для визначення популярної джазової музики останніх десятиліть часто застосовують термін контемпорарі джаз, який характеризується поєднанням присмної, м'якої атмосфери смус джазу, вишуканого саунду джаз-фанку і кросовер джазу, з відтінками поп-музики і ритм енд блюзу. Незважаючи на те, що стиль контемпорарі зберіг акцент на імпровізацію, особливе значення надається яскравості, мелодійності та легкості сприйняття музики.

Особливим явищем джазової культури ХХІ століття став фортепіанний джаз. Піаністи грають в різноманітних ансамблях, великих оркестрах, але найбільш характерне явище – сольне виконання. Поряд з концертуєчими корифеями фортепіанного джазу – Ч. Корія, М. Тайнером, Х. Хенкоком, У. Кейном, активно проявляють себе молоді музиканти – Т. Амасян, В. Айер, Р. Гласпер, Б. Гочіашвілі, Е. Джангіров, А. Лопес Нусс, Х. Уехара та інші.

Сьогодні спостерігається тенденція взаємодії фортепіанного джазу з музикою академічної традиції. О. Лубяная зазначає, «якщо джазове ви-

конавство в період свого зародження і формування було непрофесійним мистецтвом, то сьогодні провідні фігури джазу – випускники авторитетних музичних вузів світу. Лише деякі талановиті від природи піаністи джазу є самоучками (Р. Гласпер, В. Айер) – переважна більшість популярних сьогодні музикантів володіє серйозною академічною базою і фундаментальними теоретичними знаннями» [1]. Джазові піаністи часто цитують твори класичного репертуару, обробляють їх джазовими прийомами та використовують музичні засоби академічної музики, створюють імпровізації-стилізації. Вони все частіше стають як виконавцями, так і композиторами. Фортепіанний джаз веде активні пошуки нових шляхів розвитку, не заперечуючи при цьому напрямків, окреслених музикантами в ХХ столітті. Він розвивається за рахунок вдосконалення музичної мови джазу в цілому, збагачується елементами інших музичних культур.

Таким чином, джазове мистецтво, пройшовши великий шлях розвитку, в ХХІ столітті стало професійним елітарно-інтелектуальним видом музичного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Лубяная Е.В. Истоки современного фортепианного джаза [Электронный ресурс] / Е.В. Лубяная // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – №6. – Режим доступа : <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=10782>.
2. Романюк Л.Б. Синкретизм фольклору і джазу в музичному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ ст. [Электронный ресурс] / Л.Б. Романюк. – Режим доступа : <http://int-konf.org/konf032015/1027-kandidat-mistectvoznavstva-romanyuk-l-b-sinkretizm-folkloru-dzhazu-v-muzich-nomu-mistectv-ukrayini-kncyu-hh-pochatku-hh-st.html>.
3. Рось З.П. Український джаз [Электронный ресурс] / З.П. Рось. – Режим доступа : <http://old.dyvensvit.org/articles/5333.html>.

The article is devoted to stylistic ramifications of modern jazz performance, as a special stratum of professional type of music.

Key words: *art of music, jazz, singer, composer.*

УДК 37. 041: 787. 61

Остафійчук А.В., студент VI курсу

Науковий керівник: Лабунець В.М., доктор педагогічних наук, професор

ВИХОВАННЯ ТВОРЧОЇ САМОСТІЙНОСТІ

УЧНІВ-ГІТАРИСТІВ У ПРОЦЕСІ

ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ

У статті розглядається проблема виховання самостійності в процесі інструментально-виконавської підготовки учнів-гітаристів школи

мистецтв, особливості організації самостійної роботи учнів в її спрямованості на творче вирішення виконавських завдань.

Ключові слова: *самостійність, самостійна робота учнів-гітаристів, інструментально-виконавська творчість, мотивація.*

Проблема виховання творчої самостійності учнів-гітаристів в процесі інструментально-виконавської підготовки стає необхідною складовою втілення гуманістичної парадигми освіти, визначається зорієнтованістю останньої на ґрунтовну підготовку особистості до самостійного життя та професійної діяльності. Сьогодні суспільству потрібні ініціативні люди, здатні самостійно мислити, активно та ініціативно діяти, відповідати за власні вчинки та погляди, вміти планувати свою діяльність та прогнозувати її результати. Адже від того, наскільки особистість самостійна, залежить спрямованість її суспільної діяльності, розвиток вміння включатися у складну, суперечливу систему стосунків з іншими людьми, правильно сприймати й оцінювати не тільки себе, а й якості та дії інших, давати їм виважені, адекватні та принципові оцінки.

Не дивлячись на значні здобутки музично-педагогічної теорії та практики, ми спостерігаємо недостатню підготовленість учнів-інструменталістів до самостійних дій в процесі опанування музичного мистецтва, ефективної самоорганізації домашніх занять, творчого та самостійного вирішення музично-виконавських завдань.

Отже, необхідною умовою підвищення якісного аспекту інструментально-виконавської підготовки учнів стає виховання творчої самостійності як своєрідного синтетичного результату музично-пізнавальної та художньо-творчої діяльності.

Найпершою умовою творчого розвитку є виховання в учнів бажання створити щось нове, по-своєму вирішити те чи інше питання. Саме наявність сильного бажання, прагнення творити є дієвим стимулом до виникнення творчої активності. Суттєвою умовою успішного творчого процесу є впевненість в своїх силах, адже боязнь невдачі сковує уяву й творчу ініціативу особистості. Ще одним з опосередкованих шляхів стимулювання творчого процесу є виховання уважності та зосередженості на об'єкті творчості, спрямованість на виконання певних творчих завдань. Вагомим важелем спонукання учнів до творчих пошуків є залучення до створення художніх варіантів, їх якісного відбору та оцінювання. Це передбачає пробудження ініціативи, позитивного психологічного настрою на виконавську діяльність, досягнення стану мобілізації потенційних можливостей учня для вирішення художньо-творчих завдань [2, с. 115-122]. З позиції психології, самостійність пов'язується з активною роботою думки, почуттів і волі, передбачає здатність свідомо діяти в но-

вих умовах, проявляється в ініціативності, критичності, адекватній самооцінці й почутті особистої відповідальності за свою діяльність і поведінку [3, с. 449]. Самостійність формується і виявляється у різних видах діяльності на основі свідомої мотивації та обґрунтованості дій через певні якості особистості. Їх можна умовно віднести до таких сфер життєдіяльності людини як вольова, інтелектуальна та морально-ціннісна. Вони детермінуються і взаємозумовлюються емоційно-мотиваційними джерелами: потребами, інтересами, прагненнями, переживаннями [1, с. 9].

Виховання творчої самостійності учнів-гітаристів залежить від якісного поетапного педагогічного керівництва цим процесом та потребує:

- здійснювати педагогічну діагностику рівнів самостійності учнів-гітаристів, щоб з'ясувати, які навички вже сформовані, а які потребують подальшого розвитку;
- сприяти пробудженню інтересу до музичного мистецтва, посилювати мотиваційне прагнення до досягнення найкращого виконавського результату;
- забезпечити поступовий перехід від роботи репродуктивного характеру до самостійно-творчої, створювати сприятливі умови для самовираження учнів;
- враховувати вікові та індивідуально-психологічні особливості учнів-гітаристів при визначенні змісту навчального матеріалу та обсягу самостійної роботи;
- підтримувати найменші спроби учнів до самостійних дій та висловлення власного судження, забезпечували активізацію їх внутрішніх ресурсів;
- спрямувати роботу на набуття навичок раціональної організації домашніх занять, виховувати здатність працювати систематично та результативно;
- удосконалити структуру уроку, відмовитись від нераціонального витрачання часу, систематично застосувати у навчально-виховній практиці різні види самостійної роботи, здійснювати якісну перевірку її виконання.

Підсумовуючи викладене зазначимо, що така переорієнтація інструментальної підготовки учнів-гітаристів школи мистецтв окреслює шлях від організованої діяльності під керівництвом викладача до самостійності, стає потужним фактором саморозвитку особистості. Розвиваючись під час сприймання та творення мистецтва творча самостійність зможе у подальшому виявитися у інших галузях діяльності людини та стати запорукою її життєвого успіху, допомагати їй самостійно, успішно справлятися з різноманітними проблемами, творчо підходити до будь-якої справи.

Перспективами подальших досліджень може бути розкриття специфіки внутрішнього слуху, пам'яті й асоціативного мислення учня-гітариста в таких видах творчо-виконавської діяльності, як імпровізація, підбір наслух, композиція тощо.

Список використаних джерел

1. Брода М. Виховання самостійності особистості : історія, теорія і практика. – Дрогобич : Ред.-видавн. відділ ДДПУ ім. І Франка, 2006. – 120 с.
2. Буряк В. Самостійна робота як вид навчальної діяльності школяра // Рідна школа. – 2001. – №9. – С. 49-51
3. Гончаренко С. Український педагогічний словник. – К., 1997. – 376 с.

In the article the problem of education in the independence of instrumental performance training students guitarists School of Art, features of independent work of students in its focus on solving creative performing tasks.

Key words: *independence, self-study pupils guitarists performing instrumental creativity, motivation.*

УДК 37. 016: 787. 61

Панчук Б.Є., студент VI курсу

Науковий керівник: Лабунець В.М., доктор педагогічних наук, професор

РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ УЧНІВ-ГІТАРИСТІВ У ПОЧАТКОВИЙ ПЕРІОД НАВЧАННЯ

Розглядаються питання розвитку виконавської техніки гітаристів у процесі роботи над етюдами в початковий період навчання, пропонуються методичні рекомендації з постановки виконавського апарату, підбору зручної аплікатури та опанування необхідних засобів звукодобування.

Ключові слова: *виконавська техніка, виконавський апарат, звукодобування, аплікатура, штрихи.*

Питання постановки виконавського апарату гітариста – посадка музиканта, положення інструмента під час виконання різноманітного за складністю репертуару, взаємодія інструмента та корпусу виконавця, положення правої та лівої рук тощо, а також засвоєння технологічних прийомів інструментальної гри – є найважливішою складовою навчального процесу музикантів-початківців. Саме у зв'язку з цим означені питання набули різноманітного висвітлення в численних методико-педагогічних працях, музично-теоретичних розробках та виконавсько-практичних рекомендаціях [2; 6; 9; 11; 12]. Проте, незважаючи на наявність значного обсягу методичної літератури з вищезазначених питань, вони є постійно актуальними і значущими у виконавсько-педагогічній практиці та потребують подальшого теоретичного вивчення.

Етюди – вправи для розвитку різних видів виконавської техніки – є найважливішою складовою репертуару інструменталістів на кожному етапі навчання – від дитячих музичних шкіл (шкіл мистецтв) до вищих навчальних закладів мистецького спрямування. Упродовж всього періоду становлення й розвитку технічних можливостей виконавського апарату гітариста етюди є тим підґрунтям, без якого практично неможливе якісне засвоєння різноманітного музичного матеріалу.

Добір етюдів та вправ на початковому етапі набуття професійної майстерності спрямований на поступове набуття та закріплення музикантом виконавсько-технічних навичок й певних художніх прийомів. Професійні навички, набуті учнем-гітаристом під час роботи над етюдами, необхідно постійно вдосконалювати завдяки поступовому ускладненню музичного матеріалу. Це стосується й постійного контролю за виконавським апаратом – положенням правої та лівої рук виконавця, й добору зручної та професійно виправданої аплікатури, розвитку майстерності володіння штрихами, нюансами, динамічною шкалою, філіруванням звука тощо.

Розкриваючи сутнісні аспекти цієї проблеми, перш за все, необхідно зупинитися на головних складових питання постановки виконавського апарату: 1) посадка учня-гітариста; 2) положенням його рук, ніг, корпусу під час виконання; 3) сположення музичного інструмента виконавця стосовно корпусу; 4) положення правої та лівої рук виконавця.

Головним принципом постановки, який також стосується практично всіх виконавців-інструменталістів, є зручність, комфортність у взаємовідносинах між музикантом та його інструментом. Адже, для можливості достатньо вільного опанування виконавцем свого інструмента, йому необхідно, перш за все, зручно сидіти на сільці й зручно тримати свій музичний інструмент. Саме це сприяє якіснішій роботі над звуком, майстерності фразування, використання різноманітної динаміки і штрихової палітри.

Однією з найважливіших складових постановки виконавського апарату гітариста є відповідна посадка музиканта, що передбачає сидіння на передній частині переважно твердого стільця (оскільки м'який стілець не надає необхідного відчуття опори. Суттєвою є й висота підставки, яка має бути такою, щоб коліна виконавця знаходилися паралельно підлозі. У такому положенні гітара не «сповзатиме» нижче, а тому не створюватимуть незручностей під час звукодобування.

Слід зауважити, що постановка рук гітариста – поняття умовне та динамічне, завдяки постійній зміні залежно від конкретної ситуації. Руки музиканта-інструменталіста є суттєвим чинником щодо вирішення відповідних художньо-виражальних і технологічних завдань, пов'язаних зі звукодобуванням, динамікою, артикуляцією тощо. А тому процес набут-

тя навичок керування положенням рук, їх гнучкістю має відбуватися одночасно із засвоєнням усіх музично-виконавських навичок під час роботи над різножанровим музичним матеріалом – художніми творами та спеціальними технічними вправами – гамами й, особливо, етюдами, працюючи над якими музикант має можливість практичного відпрацювання різних виконавських засобів у різних темпах, різною динамікою та, що дуже важливо – різною аплікатурою.

Варто підкреслити, що головними принципами добору аплікатури є зручність, доцільність та художня необхідність, які допомагатимуть учневі-гітаристу реалізувати необхідні естетико-художні виконавські завдання. А тому – з перших кроків музикування на інструменті, перших спроб добування звука – необхідно наполегливо працювати над пошуком такого варіанта аплікатури, який має бути для виконавця не тільки зручним, не тільки зберігати в процесі виконання музичних творів природне положення рук, але й допомагати виконавцеві успішно вирішувати складні завдання голосоведення, фразування, балансу звучності. Оскільки учень-початківець не має достатнього досвіду роботи з музичним матеріалом – викладачеві слід постійно й уважно контролювати процес добору кращої та зручної аплікатури.

На жаль, багато учнів безвідповідально ставляться до добору аплікатури, користуються у своїй роботі незручною аплікатурою, яка порушує логіку розвитку музичного твору. Найчастіше таке трапляється саме тому, що з самого початку набуття навичок гри на музичному інструменті питанню, добору логічно виправданої аплікатури, на жаль, не приділялося належної уваги.

Під час добору аплікатури бажано окремі фрагменти музичного тексту програвати в різних темпах, адже в різних темпах координація рухів пальців може різнитися. Безумовно, кожен виконавець має підбирати власну аплікатуру, з урахуванням фізіологічних особливостей побудови своїх рук. Адже буває й так, що аплікатура, яка до вподоби одному гітаристу, зовсім не влаштовує іншого учня. А тому в етюдах бажано свідомо не позначати жодної аплікатури.

Отже, початковий період навчання на музичному інструменті – це складний процес засвоєння та вдосконалення навичок й технічних прийомів – як необхідних складових набуття музичного професіоналізму. Проте навчання – це завжди й процес творчого пошуку, знаходження та відпрацювання нових, досконаліших елементів музичної виразності, які можна лише відчувати інтуїтивно, оскільки перебувають вони на рівні підсвідомості, інтуїції виконавця. Тому в кожному конкретному разі виконавцеві необхідно знаходити такі засоби звукодобування та філіру-

вання звука, які б сприяли найдосконалішому вирішенню учнем-гітаристом складних художньо-виконавських завдань.

Перспективним напрямом подальших досліджень означеної проблеми є висвітлення шляхів опанування музичного матеріалу та подальшого розвитку й удосконалення виконавського професіоналізму під час систематичної та копіткої самостійної праці учня. Це актуалізує питання здійснення самоконтролю (знаходження помилок й недоліків у своїй роботі) та наполегливої праці над виправленням помилок.

Список використаних джерел

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано / А. Алексеев. – М. : Музыка, 1971. – 278 с.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке / Л. Ауэр. – М. : Музыка, 1965. – 272 с.
3. Браудо И. Артикуляция / И. Браудо. – Л. : Музыка, 1973. – 195 с.
4. Михайленко Н.П. Двигательные качества и свобода исполнительского аппарата гитариста / Н.П. Михайленко // Проблемы сучасності : культура, мистецтво, педагогіка : зб. наукових праць. – Харків, 2004. – С. 105-112.
5. Михайленко Н.П. О слухо-моторных связях в технике гитариста / Н.П. Михайленко // Стаття в зб. наук. пр. – Харків, 2004. – С. 193-198.

In the article the questions of development of performance technique are examined bayanists and accordionists in the process of prosecution of etudes in an initial period of studies, methodical recommendations are offered from raising of vikonavskogo vehicle, selection of the comfortable fingering and capture, necessary zasobami zvukovidobuvannya.

Key words: performing technique, performing technology, sound making, fingering, strokes.

УДК 378.7.015:784

Пастухова А.В., студентка II курсу

Науковий керівник: **Мартинюк Л.В.**, кандидат педагогічних наук, доцент

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ШКОЛЯРІВ

У статті розглянуто місце хорового мистецтва у формуванні духовного світу школярів. Прослідковано еволюцію вітчизняного хорового мистецтва, як засобу розвитку духовної культури людства.

Ключові слова: хорове мистецтво, професійна мобільність.

Постановка проблеми. Духовний аспект культурного розвитку особистості в контексті проблем, що стоять перед сучасною цивілізацією, є одним з чи не найважливіших питань, які актуалізуються сьогодні в

освіті та вихованні. Духовність – це система життєвих сенсів людини, що пов’язані не тільки з її внутрішнім психічним життям, а й спрямовані на реалізацію гуманістичних цінностей в будь-якій діяльності й професійній, зокрема. Духовна культура школяра – це особистісне утворення, сутнісно якого виступає здатність до усвідомлення і творення мистецтва [2, с. 32], а на наш погляд, це ще й здатність до залучення широкого загалу молоді до його найкращих зразків, одним із яких є хорове мистецтво, яке є вагомим складовою культури України. Окреслення еволюції вітчизняного хорового мистецтва, як засобу розвитку духовної культури школярів складає мету даної статті.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні хорове мистецтво виходить на новий рівень, який характеризується зростанням духовності та національної свідомості. За період незалежності хорове мистецтво досягло нового художнього й національно-стилістичного звучання. Протягом другої половини ХХ – початку ХХІ ст. хорове мистецтво поряд з інструментальною музикою стає популярним, набуває професіоналізму, а відтак, митці, що пропагують його, мають бути професійно мобільними. Хоровий рух 60 -70-х років ХХ ст. в Україні спричинив не тільки підвищення професійного рівня хорових колективів, а й розвиток теоретичної думки у галузі хорознавства та історії української музики. З’являються роботи К. Пігрова, М. Канерштейна, Ф. Колесси, Н. Андрос-Королюк, Н. Герасимової-Персидської, О. Шреєр-Ткаченко, І. Гулеско та інші. У 80-90-і роки ХХ ст. відмічається злет духовної музики та повернення хорового співу до національних традицій. Композиторська творчість та хорове виконавство живлять одне одного. За останні десятиріччя з’явився цілий пласт високохудожніх хорових творів, які чудово виконуються українськими колективами [1, с. 14]. Активну пропаганду національного хорового мистецтва в Україні та за її межами наприкінці ХХ ст. проводять капела «Думка» (кер. Є. Савчук) та український народний хор ім. Г. Верьовки (кер. А. Авдієвський). Масштабну концертну діяльність проводить хор Національної опери України ім. Т.Г. Шевченка під керівництвом Л. Венедиктова. Протягом багатьох років одним з провідних колективів Києва залишається студентський хор кафедри хорового диригування Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова (керівник А.Т. Авдієвський). Пропагандистом як західноєвропейської хорової музики, так і сучасної української, став камерний хор під орудою В. Іконника, учня К. Пігрова. Саме завдяки діяльності В. Іконника був організований перший камерний хор в Україні. Цей колектив став початком камерного хорового руху нашої держави. Мобільність камерних колективів дозволяє їм виконувати різностильову музику від старо-

винних духовних творів до сучасних авангардних, які вирізняються не тільки технічною складністю, а й оригінальним композиторським задумом. У 1986 році в Ужгороді було засновано камерний хор «Кантус» під керівництвом Е. Спокача. З 1991 року бере своє начало рівенський камерний хор «Воскресіння» (кер. О. Тарасенко). На початку 1990-х років було засновано самодіяльний хор «Київ», який згодом стає муніципальним (кер. М. Гобдич). У 1990 році було створено професійний камерний хор Харківської філармонії під орудою В. Палкіна. Яскравим прикладом самобутності сучасних хорових колективів є представники нового типу – житомирський камерний хор «Орея» (кер. О. Вацек), вінницький академічний камерний хор «Вінниця» (кер. В. Газінський), хмельницький муніципальний камерний хор (кер І. Цмур).

Жіночий хоровий спів на сучасному етапі в Україні також набуває базових якостей. Серед жіночих хорових колективів, що вражають професійною майстерністю та неординарністю, треба відзначити хори під керівництвом П. Ніколасенко, С. Фоміних, Г. Горбатенко, Л. Байди, Л. Пилипець.

З 1999 року у Києві започатковано всеукраїнський конкурс хорових диригентів, на який приїжджають багато молодих хормейстерів з усієї України. Яскравим явищем хорової культури України стали конкурси хорових колективів ім. М. Леонтовича. У них беруть участь як професійні хори, так і аматорські. Більше 10 років М. Гобдич проводить хор-фест «Золотоверхий Київ». Цей фестиваль демонструє потужність не тільки українського хорового виконавства, а й композиторської творчості. Ключовою рисою фестивалю стало висвітлення найяскравіших здобутків української композиторської школи: наприклад, хорова музика В. Степурка, Ю. Алжнева, Л. Дичко, Є. Станковича, В. Зубицького та ін.

Протягом десяти років на базі педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка працює і зворушує своєю майстерністю Народна хорова капела «Мелос». Його керівник Любов Мартинюк, концертмейстер Ірина Федорова та викладацький склад кафедри музичного мистецтва поступово викристалізували склад та репертуар колективу, піднімаючи рівень виконавської майстерності. У репертуарі хору переважають класичні твори українських та зарубіжних композиторів, хорові твори сучасних подільських композиторів Б. Ліпмана, О. Беца, З. Яропуда. Щільне місце в репертуарі хору займає і духовна музика Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Березовського, О. Архангельського, П. Чеснокова, М. Леонтовича, Дж. Перголезі. Сьогодні хорова капела «Мелос» вирізняється не лише своєю інтелектуальною, вишуканою манерою виконання, складним хоровим репертуаром.

ром, а й є активним, яскравим пропагандистом хорового співу. Будучи лауреатом багатьох хорових фестивалів та конкурсів, «Мелос» зворушує слухачів своїми програмами найвищої складності. Зокрема, на Всеукраїнському конкурсі імені М. Леонтовича (м. Кам'янець-Подільський, 2007 р.), на Міжнародному конкурсі в Болгарії (м. Несебр, 2011р), на Всеукраїнському хоровому конкурсі «Грінченківська весна» (м. Київ, 2015 р.) хор вражав слухачів академічним звуком, філософським осмисленням хорової естетики. З 2005 року на базі університету створено вокально-хорову студію, де студенти стають свідками творчого процесу від початку створення вистави (пошук сценарію, музичне оформлення, розучування сольних та хорових партій, репетиції на сцені, прогони) до логічного завершення її на сцені.

Таким чином, прослідкувавши еволюцію вітчизняного хорового мистецтва, як засобу розвитку духовної культури людства, можна зробити висновки про те, що хорове мистецтво в цілому й вокально-хорова підготовка школярів, зокрема, має велике значення у формуванні духовної культури підростаючого покоління. Впровадження в навчальний процес ефективної системи формування вокально-хорових навичок учнів забезпечує фундаментальну підготовку до навчання в професійних мистецьких навчальних закладах.

Список використаних джерел

1. Авдієвський А.Т. Формування особистості на ґрунті національно-культурного відродження / А.Т. Авдієвський. // Мистецтво у школі : зб. ст. упор. І.М. Гадалова. – К. : УДПУ, 1996. – Вип. I. – С. 80-83.
2. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва: Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін / Галина Микитівна Падалка. – К. : Освіта України, 2008. – 274 с.

The article considers the place of choral art in shaping the spiritual world of man. Examined the evolution of our choral art as means of spiritual culture of mankind and its influence on the formation professional mobile professional musician.

Key words: *professional mobility spirituality, choral art.*

УДК 378.147.091.31-051:78.071.2

Пекарська Д.О., студентка VI курсу

Науковий керівник: **Яропуд З.П.**, кандидат педагогічних наук, професор

ПІДГОТОВКА ВЧИТЕЛЯ-ДИРИГЕНТА ДО РОБОТИ В УМОВАХ ШКОЛИ

У статті розкриваються особливості підготовки вчителя-диригента до роботи в школі.

Ключові слова: *вчитель-диригент, позаурочний час, диригентсько-педагогічна творчість, учитель музики, музичні твори.*

Хорове мистецтво завжди було і є улюбленою сферою творчого спілкування композиторів, виконавських колективів і слухацької аудиторії. Серед цього жанру великий пласт займають шкільні дитячі, підліткові та юнацькі хори. Хорове мистецтво у шкільному середовищі відіграє провідну роль, як найбільш масова, найбільш доступна форма музичної діяльності. Метою статті є розгляд теоретичної та практичної підготовки майбутнього вчителя музики, яка передбачає формування якостей, здатних забезпечити цю діяльність у загальноосвітній школі. Серед них особливе місце належить диригентській підготовці вчителя, через яку він буде здійснювати управлінську функцію. Вона полягає в тому, щоб забезпечити надихаюче педагогічне керівництво музично-пізнавальною діяльністю учнів та організацію навчального процесу. Це стосується планування навчальної діяльності вчителя музики й учнів як на уроках музики, так і в позаурочний час. Якщо на уроках музики така робота стосується кожного конкретного класу й учня, то в позаурочний час вона планується й охоплює тільки тих школярів, інтереси яких до музики й можливості займатися нею проявляються індивідуально. Тому музична підготовка в системі «вчитель-учень» диференціюється залежно від музичних здібностей школяра.

Неодмінною умовою педагогічного співробітництва вчителя музики є його музично-педагогічна творчість і високий рівень певних професійних специфічних здібностей, їх необхідно сформуванати, удосконалити в процесі навчання майбутнього вчителя у вузі [1, с. 79-80].

Диригентсько-педагогічна творчість передбачає формування ряду якостей учителя музики, що складає його педагогічну та музичну культуру, які тісно пов'язані між собою. Серед них: а) організаторсько-педагогічні здібності (виявляються в умінні вчителя-диригента організувати навчально-пізнавальну діяльність на уроках музики з оволодіння співочими вміннями, вивчення музичної грамоти й на її основі навчитися співати «з нот» та чисто інтонувати. У позаурочний час організувати вокальну роботу з хоровими колективами різних вікових категорій); б) диригентські здібності (виявляються в умінні підготувати для навчального процесу в класі музичні твори, співацькі вправи, нотні таблиці, співаники. Для позакласної роботи: підібрати доступний репертуар для хорів різного віку; фонограми, диски для слухання музики різних жанрів); в) перцептивні здібності (забезпечують уміння учителя-диригента проникати в духовний світ учня, в його емоційну сферу. Через вокальні твори та їх музично-поетичні образи виховати важливі людські якості – чуйність, за-

хоплення); г) комунікативні здібності вчителя-диригента (виявляються в умінні встановлювати педагогічно виправдані стосунки з учнями на уроках музики, заняттях хору, вокальних груп, з їхніми батьками, іншими вчителями, керівниками школи); д) сугестивні здібності (це здібності емоційно-вольового впливу на школяра аж: до навіювання. Їх значення в музично-педагогічній діяльності вчителя важко переоцінити. Ці здібності зумовлюються його вольовими якостями, які межують із демократизацією, співтворчістю з учнями й з урахуванням їх інтересів); е) гностично-дослідницькі здібності (вчителя-диригента виявляються в умінні пізнати й об'єктивно оцінити: музичні твори; педагогічну діяльність свою та інших учителів; знання, уміння і навички співацької культури школяра; досягнення учнівських музичних колективів і перспективи їх розвитку); є) науково-пізнавальні здібності вчителя-диригента (базуються на вмінні оволодіти науковими знаннями в галузі музикознавства з метою вільного володіння навчальним матеріалом); ж) музично-слухові здібності вчителя-диригента (передбачають формування знань музично-теоретичних дисциплін, здатних забезпечити наукову базу для розумного усвідомлення всіх складових музичного мистецтва); з) вокальні здібності вчителя-диригента (виявляються в умінні володіти своїм голосом у процесі співу як найбільш доступної форми музичного виконавства, вони повинні бути сформовані не тільки як вокальні якості вчителя, а мати педагогічний досвід, навчати й формувати ці якості в дітей і юнаків); і) артистичні здібності (проявляються вчителем-диригентом через виконання музичних творів, утілюючи художній образ за допомогою жесту, міміки, пантоміміки, тембру голосу, сили звука та засобів музичної виразності); й) управлінські здібності вчителя-диригента (передбачають оволодіння вокальною системою управління навчальним процесом у школі, а також вербальні методи спілкування при ілюстрації хорових творів і пояснення їх).

Аналізуючи й оцінюючи професійно-специфічні здібності вчителя-диригента, слід пам'ятати, що рівності сил і здібності людей у суспільстві бути не може. «Коли кажуть, що люди не рівні між собою, то мають на увазі рівність здібностей або фізичних сил і душевних якостей. Ясна річ, що у цьому розумінні люди не рівні» [2, с. 81] – стверджує професор Р.П. Скульський. І не погодитися з ним не можна. Процес підготовки вчителя-диригента до професійної роботи в школі тому свідчення. Усі вищезазнані здібності можуть бути більш або менш яскраво виражені, але вони дають позитивний результат тільки в сукупності.

Таким чином, диригентсько-хорова творчість здійснюється через здібності, які знаходяться в постійному формуванні й розвитку музичного мислення, знань, умінь і навичок.

Список використаних джерел

1. Доронюк В.Д. Методика викладання диригування / В.Д. Доронюк. – Івано-Франківськ, 2005. – С. 79-80.
2. Скульський Р.П. Підготовка майбутніх учителів до педагогічної творчості / Р.П. Скульський. – Київ : Вища школа, 1987. – С. 81.

The article examines the features of training teacher-conductor to work at school.

Key words: *teacher-conductor, after school, conductor, teacher creativity, music teacher, the learning process, pieces of music.*

УДК 76: 7.05

Пекний С.П., студента VI курсу

Науковий керівник: Підгурний І.С., кандидат мистецтвознавства, доцент

СТИЛІЗАЦІЯ У ВІЗУАЛІЗАЦІЇ 3D-ОБ'ЄКТІВ

Тематика несе у собі новий погляд на створення архітектурних 3D-об'єктів. Завдання статті полягає у впровадженні новаторської тематики стилізації у 3D-просторі. Дослідниками даної теми є фахівці з 3D-моделювання та художники, які працюють у кіноіндустрії та сфері комп'ютерних 3D-ігор. Суть статті – розгляд новаторського методу створення стилізованої архітектури у тривимірному просторі.

Ключові слова: *3D-модель, 3D-об'єкт, стилізація 3D-моделі, візуалізація.*

Постановка проблеми. Тематика несе в собі новий погляд на створення архітектурних об'єктів. Адже будівлі не просто копіюються та моделюються із реальних зразків чи креслень, а видозмінюються завдяки художній обробці та декоративному спрощенню. Це змінює загальний звичний вигляд будівель, надаючи їм нового вигляду, дизайнерського ходу думки у тривимірному віртуальному просторі, та слугує своєрідним новітнім твором мистецтва.

Новаторство ще полягає в тому, що за основу беруться плани, малюнки, гравюри та інші графічні матеріали, а потім стилізуються, піддаються декоративній обробці та ескізуванню, отримуючи в результаті тривимірні декоративні та стилізовані моделі. Можливо використовувати плани, малюнки міст та їх кварталів, стилізувати та розробити художньо-декоративний твір, як це ми можемо бачити в роботах із зображеннями міста Кам'янець-Подільського – Кипріяна Томашевича [10, с. 41], картина Олександра Грена із зображенням стилізованого старого міста Кам'янець-Подільського та фортеці, яку ми можемо бачити у Кам'янець-Подільській картинній галереї, Бориса Михайловича Негоди [8], Дмитра Бабюка [6] та ін. Але це вже буде не тільки графічним твором на полотні чи на папері,

а комп'ютерною моделлю, яку можна потім перетворювати та зберігати в дуже різних видах і різними способами – тобто, говорячи професійною мовою – візуалізувати його, перетворюючи у «площинний» формат. Завдання статті полягає у впровадженні новаторської тематики стилізації у 3D-просторі та в ознайомленні з цим новим художнім методом та підходом до декоративного оформлення та створення твору мистецтва, але вже не на площині, а на комп'ютері у спеціалізованих програмах.

Дослідники тематики. Досить важко говорити про дослідників у сфері стилізованого 3D-моделювання. Адже, стилізація у 3D-просторі – це не досліджена сфера. Спеціалісти у галузі комп'ютерного моделювання використовують стилізацію, може що у фантастичних фільмах чи комп'ютерних іграх.

У сучасному світі велику нішу у розважальній сфері займає комп'ютерна ігрова індустрія. Багато мільйонів людей грають у комп'ютерні ігри різних видів та жанрів. Саме в ігровій індустрії на теперішній час, на мою думку, найбільше художників, аніматорів, дизайнерів та інших митців знаходяться та працюють у ній.

Існує жанр комп'ютерних ігор, у якому часто використовується стилізація ігрового простору та моделей – це Інді. Інді гра (у дослівному перекладі із англійської – незалежна гра) – це відеогра, створена окремим розробником чи групою розробників, які розповсюджують гру без видавця, розповсюджуючи електронні копії своїх продуктів. Це дає можливість робити «сміливі» проекти, не турбуючись про суспільну реакцію [7].

Із жанру Інді ігор є гра, від компанії Bedtime Digital Games, Back to bed. Над візуальним стилем і дизайном сюрреалістичних 3D-моделей працював Adrielle Buus – Арт-директор, а реалізацією їх у тривимірному просторі займався Lasse Westmark – 3D-художник. Ця гра є сюрреалістичною головоломкою, основною ідеєю якої є допровадити лунатика Боба до свого ліжка, оминувши усі моменти небезпеки. Ігровий ландшафт, який виступає фоном, являється реалістичним зображенням пейзажу, а місточки, майданчики для пересування героя стилізовані під шахову дошку, із сюрреалістичним викривленням. На мою думку, є схожість із роботами та посилання на роботи художника-сюрреаліста Сальвадора Далі [12; 2].

Як у приклад, можна презентувати гру, від китайської студії Spicy Horse – Alice: Madness Returns. Розробка дизайну та оточення у грі була доручена команді Spicy Horse, під керівництвом Кена Вонга – художника-сюрреаліста. Ця гра являється продовженням першої частини гри, сюжет якою був заснований на казках Льюїса Керролла «Аліса в країні чудес» та «Аліса у задзеркаллі». Оточення гри являється наповнене сюр-

реалістичними елементами оточення, ігровий майданчик якої є то шаховою дошкою, то фантастичним пейзажем, чи інтер'єром старого замку, будинку. Елементи гри становлять навмисне збільшені моделі шахових фігур, ігрових карт. Вороги у грі – стилізовані чайники, ігрові карти, які схожі на скелетів та ін [1; 11].

Ще прикладом, із світу комп'ютерних ігор, є гра *Borderlands*. *Borderlands* являється грою компанії *Gearbox Software*, яка виконана у жанрі фантастичного шутера від першої особи. Оточення гри виконано із графічною стилізацією 3D-об'єктів, яка . Стилiзація гри нагадує, на мою думку, собою стилістику коміксів, виконана у схожій манері. *Borderlands* оперує витриманою кольоровою гамою, певним стилем зображення головних та другорядних героїв, ігрового оточення, ландшафту та інших компонентів ігрового простору. Візуалізація ігрового оточення реалізована шляхом стилізованого зображення 3D-моделей у грі. Хоча моделі мають більш реалістичний вигляд по формі, стилізація проявляється у авторських текстурах об'єктів, наявності чіткого, насиченого контуру на поверхні об'єктів, художньо підібраної кольорової гами [4].

Bang Bang Racing – спортивна гоночна гра від компанії *Digital Reality Software & Playbox*, у якій також присутня стилізація. У грі присутня стилізація самої форми об'єкта, із ледь помітною стилізацією кольорової гами. Прототипом форми об'єктів слугували реальні ландшафти, будинки, спортивні автомобілі, по яких створювалися комп'ютерні моделі. Фахівці у сфері ігор та ігрового моделювання стилізували їх, надавши їм вигляд іграшкових моделей. Цей метод сприяв створенню видозмінених моделей у напрямку скорочення відстаней, між частинами автомобіля, що створило вигляд певного «сплющення» моделей. Моделі ігрового начиння отримали вигляд дитячих іграшок, іграшкових будинків та інших предметів [3]. Також, стилізація присутня і в 2D комп'ютерних іграх. Але наша тематика дещо інша.

У сфері кінофільмів, які використовують 3D-графіку можна розповісти про кінофільм *Трон: Спадок*. Режисером цього фільму був *Джозеф Косінскі*. Фільм рясніє фантастичним пейзажем, який стилізований у фантастичному напрямку, змодельовану за допомогою комп'ютерної 3D-графіки. Транспортні засоби, інтер'єри, костюми акторів – усе це створювалося за допомогою комп'ютерної графіки [12].

Стилiзація присутня також і у дитячих мультфільмах. Так, у мультфільмі «Веселі паровозики із Чагінгтона», режисером якого є *Сара Болл*, стилізовані головні герої-паровозики, оточення. Ландшафти в оточенні створені більш реалістично, а будинки піддані стилізації. Кольорова гама виступає у ролі локальних кольорів, які зафарбовують поверхню об'єктів [5].

Можливо, ми не згадали про всіх тих спеціалістів, які працювали над вищезгаданими проектами. Але в загальному, ми розглянули можливі сфери застосування стилізації у 3D-просторі.

Найближчою до тематики статті є розробка моделей для програми від тієї ж Google – Google Earth або іншими словами – геомодельовання. Програма Google Earth є інтернет-додатком, віртуальним глобусом, який містить карту, котра складається з супутникових аерофотознімків, географічно-інформаційної системи 3D-знімків планети та інформаційних даних. Геомодельовання – це створення реальних об'єктів для Google Earth, які б відповідали правдоподібності, використовували реальні текстури та були відповідного масштабу. З цією метою використовуються програми: архітектор від Google та програма SketchUp [9]. Як ми бачимо, в цій сфері зроблено багато роботи, яка і далі продовжується. Але таке питання як створення вже стилізованих моделей не розглядалося.

Виклад основного матеріалу. 3D-модельовання за свій короткий термін розвитку стрімко розвинулось та далі удосконалюється, уточнюючи та полегшуючи процес роботи. Вдосконалюється програмне забезпечення, з'являються нові рішення старих проблем. Архітектори та проєктувальники тепер звертаються більше до спеціалізованих програм із моделювання, ніж раніше – до паперу, циркуля та олівця. У сьогоднішній це стало типовою справою та буденністю, якою мало кого здивуєш. Програми для об'ємного моделювання стали популярними та користуються широким вжитком. 3DSMax, AutoCAD, Blender, SketchUp – це лише маленький список спеціалізованих сучасних програм. Використовують їх як для створення архітектурних об'єктів, так і для предметів рекламного спрямування, дизайну інтер'єру, моделювання меблів, ігрової індустрії, для кожної з яких існує своє програмне забезпечення.

Стилізація у 3D-просторі – новий погляд у моделюванні та проєктуванні будівель. Це поєднує в собі як суто створення моделі, так і художньо-декоративну обробку. Художня обробка та стилізація конкретних будівель та споруд має бути вираженою, стриманою та не порушувати основний вигляд будівлі. Тому що порушивши це, зміниться вигляд споруди і вона перестане бути впізнаваною та нести в собі інформацію про себе. Що в свою чергу зведе зусилля художника-декоратора нанівець. Але це не стосується тих художників, поле діяльності яких міститься у створенні фантастичних та подібних моделей, де правдоподібність, схожість та впізнаваність не грає ніякої ролі.

Декоративність споруди досягається шляхом спрощення, виділення та навмисного підкреслення основних домінуючих елементів будівлі. Про це знали ще древні майстри. Про це повинні знати і ми.

Якщо створення стилізації будівель розпочинається із нового задуму, то перший етап полягає у викладенні його на папері, тобто ескізуванні. Ескізи розробляються по зазначених вище принципах. Цей етап також має на увазі, що той, хто стилізує, має мати хоча б основні навички по програмі, в якій буде працювати. Наступний етап полягає в створенні ландшафту та місця, де буде розташовуватись цей об'єкт. Після цього починається розробка стилізованих моделей. Моделі створюються, коригуються та доводяться до бажаного результату. Потім на завершальному етапі до ландшафту та моделей застосовуються текстури, локальні кольори чи інше, в залежності від задумки митця. В кінці моделі можуть бути візуалізовані та переведені у формат для друку.

Висновки. За свою історію розвитку 3D-моделювання пройшло досить невеликий у часі шлях, але великий по об'єму роботи. Було багато зроблено та й по сьогодні робиться багато для вдосконалення та розвитку цієї галузі. Вдосконалюються програми, що спрощують роботу з ними. Є багато спеціалістів, які знають свою сферу діяльності та працюють в цьому напрямку. З кожним роком поле діяльності все збільшується та розширюється. Стилiзація архiтектурних об'єктiв здавна цікавила митцiв. Ми можемо побачити це в їхнiх роботах. Це давало їм можливість побачити будiвлю чи цiле мiсто зовсiм по-новому, перетворюючи його у вид декоративного мистецтва. Спрощенi форми та кольори, пiдкресленi особливi деталi – все це створювало новий iндивiдуальний погляд на реальнi об'єкти. З розвитком науки та технiки, винайденням нових технiчних засобiв люди навчилися робити складнi речi, а саме: проектувати, моделювати на комп'ютернiй технiцi. Багато спеціалістів і професіоналів працюють в галузі архітектурного проектування. Також розвивається і такий вид моделювання як геомоделювання, яке допомагає нам усвідомити та побачити наочно, яка саме будiвля знаходиться на мiсцевостi та її зовнiшнi властивостi. Стилiзація архiтектурних об'єктiв у тривимiрному просторi – це новий та цікавий погляд на архiтектурне моделювання, яке виступає в ролi художнього твору, тiльки в 3D-просторi. Це новий пiдхiд до вирiшення та створення моделей.

Список використаних джерел

1. Alice: Madness Returns [Електронный ресурс]. – Режим доступа : https://ru.wikipedia.org/wiki/Alice:_Madness_Returns.
2. Back to bed – сюрреалистическая логическая игра [Електронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.htc2android.com/games/708-back-to-bed-surrealisticheskaya-logicheskaya-igra>.
3. Bang Bang Racing [Електронный ресурс]. – Режим доступа : <http://store.steampowered.com/app/207020>.

4. Borderlands [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Borderlands>.
5. Весёлые паровозики из Чаггингтона [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://ru.wikipedia.org/wiki/Весёлые_паровозики_из_Чаггингтона.
6. Дмитро Бабюк [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.kr-artschool.km.sch.in.ua/informaciya_pro_zaklad/vikladachi/babyuk_dmitro_sergijovich/.
7. Инди-игра [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Инди-игра>.
8. План Кам'янца Б. Негода [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://kamrod.at.ua/photo/rizne/informacija/plan_kam_39_jancja_b_nego_da/34-0-1297.
9. Сделал 3D здание для Google Earth [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://anatolt.ru/sdelal-3d-zdanie-dlya-google-earth>.
10. Сицинский Е. Город Каменец-Подольский. Историческое описание / Е. Сицинский. – Киев : [б. в.], 1895. – 247 с.
11. Темная сторона Алисы из Зазеркалья: иллюстрации от Ken Wong [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.kulturologia.ru/blogs/300111/13918/>.
12. Трон : Наследие [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://ru.wikipedia.org/wiki/Трон:_Наследие.
13. Bedtime Digital Games [Electronic resource]. – Access mode : <http://bedtimedigitalgames.dk/team-2>.

Subject carries a new look of creation of the architectural 3D-objects. The object of the article is to introduce the innovative styling theme in 3D-space. The researchers of this topic are the experts in working with 3D-modeling and artists who worked in the movie industry and in the field of computer 3D-games. The essence of the article – the consideration of innovative methods of creating styled architecture in three-dimensional space.

Key words: 3D-model, 3D-object, stylization of 3D-model.

УДК 7.012:747

Пробита Д.І., студентка VI курсу

Науковий керівник: **Березіна І.В.**, кандидат архітектури, доцент

РОЗВИТОК СВІТЛОВОГО ДИЗАЙНУ В ІНТЕР'ЄРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

У статті розглядається тенеза світлового дизайну, зокрема стилістика, основні естетичні та ергономічні напрямки у галузі, впровадження інновацій.

Ключові слова: світло, світловий дизайн, інтер'єр, середовище, освітлення, технологія виконання, джерело світла.

Постановка проблеми. Освітлення – один з найважливіших чинників формування інтер'єрів. Обумовленою інженерними та фізіологічними аспектами проблемою формування гармонійного інтер'єру є визначення вимог до освітлення. Отже, виникає необхідність у формуванні єдиного підходу до проектування та експлуатації устаткування різного призначення (світлотехнічного, електричного, вентиляційного, тощо). Це визначається економічною доцільністю, а в деяких випадках і тим, що в інтер'єр неможливо вмістити окремі види обладнання без комплексного інженерного проектування.

Метою статті є розгляд теми світлового дизайну та висвітлення становлення контакту естетичного та функціонального аспектів у галузі.

Виклад основного матеріалу. Світловий дизайн – це напрямок дизайну, що базується на трьох основних аспектах освітлення.

Першим і найголовнішим аспектом є естетичне сприйняття – важливе значення для проектування та реалізації освітлення приміщень з довготривалим перебуванням людей: зон відпочинку, парків, скверів, магазинів, громадських зон і архітектурних форм. Другим напрямком у світловому дизайні є ергономічний аспект – це функціональність освітлення, здатність світла впливати на працездатність, комфорт і зорове сприйняття. Третім фактом є енергоефективність. Потрібно розуміти, чи немає переосвітлених поверхонь, без вагомої на то причини, освітлених пустих територій, без певного смислового навантаження, чи не перевищує рівень світла допустимого за нормативними документами.

Кожний із перелічених аспектів має бути врахованим при роботі світлодизайнера. В естетичному сенсі світлодизайнер має підвищити привабливість освітленого середовища, зрозуміти, як об'єкт буде взаємодіяти із навколишнім фоном (зливатись чи виділятись із нього), які емоції при цьому буде викликати світло [3].

Також, потрібно пам'ятати й те, що об'єкт має сприйматись не тільки вночі, але й протягом дня; враховуючи денне світло і необхідність безпеки в нічний час.

Професійному світлодизайнеру потрібна не тільки креативна ідея, з точки зору мистецтва, але й розуміння фізичних властивостей світла і принципів роботи світильників та джерела світла.

Світловий дизайн інтер'єру – це багаторівнева система з різних освітлювальних приладів, за допомогою якої можуть одночасно вирішуватись функціональні, естетичні й емоційні завдання. Простий приклад, на кухні в першу чергу переважає функціональний аспект освітлення робо-

чого місця, який вимагає яскравого точкового освітлення і середньої загальної яскравості.

Будуючи світловий дизайн інтер'єру в спальні або вітальні, на перший план варто висувати питання естетики та створення сприятливої для відпочинку емоційної атмосфери.

Функції штучного освітлення багатогранні. Його можна використувати для виявлення нових аспектів сприйняття архітектурних об'єктів, створення бажаної глибини простору, форми, пластики та кольору фасадних поверхонь. Світло здатне підсилити «звучання» окремих елементів та архітектурної форми загалом, «зруйнувати» чи «спотворити» зоровий образ будівлі. Нетрадиційна організація освітлення, несподівана динаміка світла здатні викликати цілком інші, нові відчуття [1].

Високопродуктивний розвиток освітлювальної техніки, створення електричних джерел світла із широким спектральним діапазоном і технічними можливостями дають змогу архітектору у будь-якій точці інтер'єру чи екстер'єру будівлі створити освітлення бажаної інтенсивності, яскравості й кольору. Мета й завдання освітлення інтер'єру та екстер'єру будівлі істотно відрізняються. Проектування штучного освітлення інтер'єру передбачає насамперед оптимізацію світлового середовища, забезпечення найкращих умов зорової роботи та створення світлового образу інтер'єру, який формується взаємодією архітектури та світла й має на меті створити передбачуване архітектором враження. Метою зовнішнього освітлення будівель є: візуальне експонування об'єкта у вечірній час доби; підкреслення засобами світла архітектоники будівлі й окремих архітектурних деталей та монументального декору; емоційний вплив на уяву спостерігачів тощо.

Світло повинно підкреслювати архітектонику будівлі й не суперечити задуму архітектора. І хоча сучасна цивілізація продукує нові високі технології освітлення, нові ефективніші джерела світла, немає потреби додавати до архітектурного образу пам'ятки архітектури нову якість, а тим паче «прикрашати» її різнобарвним динамічним світлом. Цілісність може бути втрачена також під час освітлення точковими джерелами «білого» світла або при поєднанні обох методів освітлення: загального й локального. Тоді архітектурний образ твориться як сума ефектів освітлення, синтезуючись із окремих елементів і світлових акцентів. Попри прекрасні ефекти освітлення окремих елементів будівель чи деталей фасаду, часто втрачається цілісне сприйняття об'єкта, руйнується його архітектурний образ [5].

Однак, локальне освітлення здатне змінити вигляд об'єкта, характер творів монументального мистецтва й декору на поверхні фасаду. Якщо нічний вигляд будівлі є складним і багатосюжетним, то існує загроза, що

сума ефектів локальної дії окремих освітлювальних приладів може спричинити втрату її візуальної цілісності. Шлях до найкращого освітлення історичних будівель і пам'яток архітектури – гармонійне поєднання методу розсіяного і локального освітлення.

Висновки. Спираючись на вищевикладений матеріал, обґрунтовується наступне – сучасна світлотехніка має в наявності величезний вибір світильників та прийомів створення світлових установок, але у теорії формування композиції інтер'єру це ще не знайшло достатнього вираження. Аналіз існуючих підходів до штучних світлових об'єктів вимагає чіткого їх систематизування і розгляду через призму технічної естетики для подальшого використання в дизайні, формоутворення як самих об'єктів, так і світлового середовища взагалі.

У плані перспективного розвитку сучасного світлового дизайну в архітектурі інтер'єрів існує необхідність виділити та дослідити наукове і практичне значення прикладної геометрії та світлового моделювання, технічної естетики та художньої інтерпретації, світлотехнічних ефектів та психофізичного сприйняття.

Список використаних джерел

1. Алексеева Е.К. Все лучшее в дизайне / Е.К. Алексеева. – М. : Студио, 2008. – 278 с.
2. Бхаскаран Лакшми. Дизайн и время / Лакшми Бхаскаран. – Санкт-Петербург : Арт-источник, 2009. – 342 с.
3. Даниленко В.М. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури / В.М. Даниленко. – Харків : Колорит, 2005. – 244 с.
4. Жаган В.О. Ілюмінація об'єктів / В.О. Жаган. – Львів : ЕКОінформ, 2006. – 242 с.
5. ТОВАЖНЯНСЬКИЙ Л.Л. Основы энерготехнологии промышленности / Л.Л. ТОВАЖНЯНСКИЙ. – Харьков : НТУ «ХПИ», 2002. – 436 с.

This article reviewed the development of lighting design, including style, aesthetic and ergonomic key trends in industry innovation.

Key words: *light, lighting design, interior, environment, lighting technology of light source.*

УДК 373.3.016:159.93:78

Ружицька Н.А., студентка VI курсу

Науковий керівник: **Прядко О.М.**, кандидат педагогічних наук, доцент

СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ СЕНСОРНИХ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ У ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

У статті розглядаються проблеми сенсорного музичного виховання дітей молодшого шкільного віку, розкриваються питання специфіки

формування сенсорних музичних здібностей школярів, яка визначається необхідністю врахування індивідуальних вікових особливостей розвитку учнів молодших класів.

Ключові слова: сенсорні музичні здібності, діти молодшого шкільного віку, музичний слух, відчуття ладу, відчуття ритму.

Постановка проблеми. Справжнє, відчуте і продумане сприймання творів музичного мистецтва – одна з найактивніших форм прилучення до музики, тому що при цьому активізується внутрішній, духовний світ, почуття і думки. Поза сприйняттям музика як мистецтво взагалі не існує. Зміст музичного виховання передбачає виховання у дітей сприйнятливості, інтересу, любові до музики, розвиток емоційної чуйності, прилучення їх до різноманітних видів музичної діяльності, що дозволяє розвивати загальну музикальність дитини, її творчі здібності. Важливим засобом розвитку вміння сприймати музичний матеріал є розвиток сенсорних музичних здібностей, завдяки яким і стає можливим повноцінний процес сприймання.

Проблеми музичного розвитку дітей у школі розглядали Н. Ветлугіна, Д. Кірнарська, Л. Хлебнікова. Аналіз особливостей розвитку музичного слуху здійснювали Б. Теплов, Е. Назайкінський. Питання розвитку музично-ритмічних відчуттів учнів розглядали Б. Асаф'єв, А. Костюк, А. Сохор. Питання сенсорного музичного виховання школярів, формування сенсорних музичних здібностей дітей потребує подальшого глибокого вивчення.

Метою нашої статті є розгляд особливостей розвитку сенсорних музичних здібностей у дітей молодшого шкільного віку.

Важливим в сучасних умовах розвитку мистецької освіти залишається вивчення специфіки формування сенсорних музичних здібностей у дітей молодшого шкільного віку. Досліджуючи особливості музичного розвитку молодших школярів О. Ростовський зазначає, що в галузі відчуттів і сприйняття їх розвиток іде від найпростішого розрізнення найвиразніших, найяскравіших барв, форм, звуків до активнішого усвідомлення красивих, гармонійних сполучень, до диференціювання звуковисотних та ритмічних співвідношень у музиці, нюансів кольорової гами, різноманітності форм, поетичного співзвуччя [2].

Спостерігаються значні відмінності в музичному розвитку дітей залежно від їх індивідуальних особливостей. Одні з них «музичні» за всіма показниками, інші відрізняються своєрідним поєднанням окремих музичних здібностей. Так, здатність сприймати і переживати музику, вважає Л. Хлебнікова, може поєднуватися з посередніми голосовими даними, добрий розвиток музичного слуху не завжди супроводжується схильніс-

тю до творчості. Одні діти можуть слухати музику не відволікаючись, інші навіть не уявляють, що це таке – спеціально слухати музику; деякі діти можуть чисто і виразно виконувати знайомі пісні, мають елементарні уявлення про музику, інші байдужі до неї, оскільки жили у несприятливих для цього умовах. Зрозуміло, що внаслідок цього можливості музичного розвитку дітей на уроках музики різні [4].

Необхідність розвитку навичок повноцінного сприймання творів музичного мистецтва вимагає достатнього рівня сформованості сенсорних музичних здібностей у дітей, таких як музичний слух, відчуття ладу та відчуття ритму. Слід враховувати, що молодший шкільний вік багатий на приховані можливості розвитку, які важливо своєчасно помітити і підтримати.

Досліджуючи вікові особливості розвитку звуковисотного слуху у молодших школярів вчені притримуються такої думки, що в умовах загальноосвітньої школи у першому, другому класах не слід прагнути до неодмінної чистоти звуковисотного інтонування, хоча на певному етапі це може стати домінуючим завданням (наприклад, при підготовці до заключного уроку-концерту). Це завдання всього етапу навчання. На перших порах важливіше викликати життєве, нехай навіть не завжди тотожне, але все ж таки образне ставлення дітей до музики.

Розвиток ладового відчуття виражається в тому, що діти поступово засвоюють інтонаційне місце кожного звука, починають відчувати стійкий і нестійкий характер звуків, тяжіння їх до більш стійких і відчувати тоніку як найстійкіший звук ладу. Розвиток музичного слуху у дітей, що зростають в атмосфері європейської музичної культури, найприродніше починати з формування ступеневих уявлень мажорного ладу. У формуванні ладових уявлень учнів значну роль відіграє нотний запис. Його слід ввести одночасно з ручними знаками. Щоб читання нот було осмисленим і емоційним, можна використати такий прийом як спостереження за нотним записом знайомої мелодії, спів за нотним записом. Вироблення початкових навичок читання нот завдання цілком доступне першокласникам. Однак слід дослухатися до думки О. Ростовського, який зазначає. Що ознайомлення з нотами має цінність настільки, наскільки пов'язане з розвитком музично-слухових уявлень дітей. На думку вченого, слід пам'ятати, що виховання інтересу до музики, любові до неї і музичного смаку важливіше, ніж формування бездоганного вміння читати і записувати мелодію [2].

Розвиток музично-ритмічного відчуття школярів – процес тривалий і різнобічний. Він включає організацію рухової активності дітей, виховання певних ритмічних навичок, усвідомлення учнями естетичної вира-

зності ритму як елемента музичної мови тощо. Виховання відчуття ритму є частиною музичного і фізичного виховання, оскільки воно сприяє впорядкуванню діяльності нервової системи, а також є важливою стороною естетичного виховання. Власне слуховий розвиток передбачає наявність у дітей здатності розрізняти темпи, звукові тривалості (половинні, четвертні, восьмі, шістнадцяті ноти, метричні доли).

Отже, розвиток сенсорних музичних здібностей дітей молодшого шкільного складає основу формування здатності до повноцінного сприйняття творів музичного мистецтва, емоційного осягнення їх змісту. Сенсорний музичний розвиток дітей буде успішним за умови врахування індивідуальних вікових особливостей розвитку школярів.

Список використаних джерел

1. Ветлугіна Н.О. Музичний розвиток дитини / Н.О. Ветлугіна. – Київ : Музична Україна, 1978. – 256 с.
2. Ростовський О.Я. Методика викладання музики у початковій школі: навч.-метод. посібник / Олександр Якович Ростовський. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 215 с.
3. Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению / Г.П. Стулова. – Москва : Прометей, 1992. – 182 с.
4. Хлебнікова Л.О. Урок музики у шестирічних учнів / Л.О. Хлебнікова // Початкова школа. – Київ : Музична Україна, 1988. – №9. – С. 18-21.

In the article the problems of a touch of musical education of primary school-age children, discusses the questions of the specifics of forming the touch of musical abilities of students, which are determined by the necessity of taking into account individual age-specific features of development of younger students.

Key words: *sensory musical ability, children of primary school age, musical hearing, sense of scale, a sense of rhythm.*

УДК 159.9:78-051

Сидорук С.А., студентка I курсу

Науковий керівник: **Маргинюк Л.В.**, кандидат педагогічних наук, доцент

ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦЬКОЇ ДОМІНАНТИ В ПІДСВІДОМОСТІ МУЗИКАНТА

У статті розглядаються особливості мистецької домінанти, можливості, таємниці людської психіки та феномени, які не підпорядковані людським законам.

Ключові слова: *домінанта, розум, підсвідомість, уява, музичні здібності.*

Людина – дивовижне створіння, ідеальна система впорядкована складним механізмом. У нас є те, чого немає у всіх інших мешканців планети: розум – який дозволяє приймати рішення, уява – завдяки якій ми можемо уявити те, чого ніколи не бачили, високорозвинену мову, за допомогою якої ми спілкуємось між собою. Кожна людина має звички, характер, темперамент. Якщо взяти до уваги всі ці можливості, можна зробити висновок, що мозок людини – унікальний механізм, супутник перемоги у боротьбі за існування. Вивченням роботи мозку займалися такі відомі вчені як І. Павлов, який сформулював принципи фізіології вищої нервової діяльності, та І. Сеченов, творець об'єктивної теорії поведінки, основоположник сучасної молекулярної фізіології, гематології, медичної біофізики. За думкою цих вчених, людина – це набір звичок, а в основі цих звичок лежить принцип домінанти [2, с. 60].

Домінанта є важливим принципом роботи головного мозку. Це поняття ввів радянський академік О. Ухтомський. Домінанта – акцентування на найважливішій у цей момент реакції, й одночасно гальмування всього іншого, що відбувається навколо [1, с. 160]. Домінанта притаманна як людям так і тваринам, і у тварин насамперед домінує харчування, захист та продовження роду. У людей домінант набагато більше. Це потреби не тільки фізіологічні, але й естетичні (прагнення до краси, самореалізації, потреби до уваги). Для музикантів важлива саме естетична домінанта. Кожна людина помічала за собою, як за непереривною роботою, забуває про час, про інші потреби організму. А так як для розвитку музичних здібностей потрібно багато працювати, і домінантні властивості процесу роботи, стають у нагоді. Уявімо збільшене скло, яке фокусує сонячне проміння в одній точці, створюючи руйнівну силу, але постійне коливання цим склом не дасть потрібного результату. Так і наші думки, зібрані в одне, можуть допомогти нам впоратись з усіма проблемами, а їх розсіпчастість не дасть ніякого результату.

Для музиканта дуже значимо вміння зосереджуватись на своїй праці. Вивчення музичних творів, музичної грамоти – довготривалий процес. І роль уяви у цьому процесі займає важливе місце. Адже не даремно уяву називають «королівською дорогою в підсвідомість» а також «центральною ланкою творчого процесу». Воно лежить в основі натхнення – як з'єднання в одну точку всіх здібностей. Уява інтегрує в собі емоційне і раціональне начало, воно поєднує всі пізнавальні процеси зорово-образне сприйняття реальності з відтворенням і трансформацією її в пам'яті, побудовою моделі потрібного майбутнього.

Якщо у музиканта абсолютний слух, то цим він насамперед зобов'язаний гарній роботі своєї підсвідомості – наявності в ньому високо-

якісної програми обробки звуку. Зрозуміло, і оптичні властивості очей теж мають значення, але вони визначають лише фотографічні можливості, а духовна складова таланту визначається виключно підсвідомістю. Яку також можна розвивати. Адже даровані нам від народження дані, не пророкують успіху, якщо людина не буде розвиватись.

Проте коли людина ставить собі за мету одну ціль, роблячи її домінуююю, та абсолютно притупляючи усі інші інтереси, існує ризик зациклення. Такі люди приносять у жертву своє особисте життя, віддаючи усе творчості. Ще однією проблемою домінанти є те, що через неї люди не оцінюють усе об'єктивно. Серед музикантів є індивіди які захоплені конкретною ланкою музичного мистецтва, або конкретною історичною постаттю, такі люди не сприймають інших творінь, і розвиваються лише односторонньо. Закриваються від світу, та залишається не сприйнятими у соціумі. Що руйнує основний закон нашої підсвідомості – виживання людини в навколишньому середовищі. І функції кори головного мозку відповідають за виживання в соціумі. А залежний домінантою має нездійсненні вимоги до себе та оточуючих, що як наслідок загрожує невротами.

Відомо, що під час війни число невротиків було рівне нулю, а ось після закінчення війни зросло вдвічі. Це можна пояснити тим, що під час військових дій, організм був націлений на боротьбу і для хвороби був невідповідний. А коли війна закінчилась, і воювати було ні з ким, організм сам починає шукати собі ворога. І знаходить його всередині себе, людина бореться сама із собою. Таким чином, головним завданням людини є самоконтроль.

Самоконтроль – одна з характеристик свободи і відповідальності особи [3, с. 40]. Немає самоконтролю – немає свободи, немає відповідальності, немає особистості. Щоб досягти самоконтролю, людина повинна насамперед себе змусити, це називається самозаохоченням (самотивація) – усвідомлення своїх успіхів. Також не обійтись без самопокарання – усвідомлення і переживання своєї провини, незадоволення собою. Самозаохочення викликає позитивні емоції, що закріплюють успіхи особи, досягнуті в процесі самовиховання. Самопокарання викликає негативні емоції, які спонукають особу до намагань не повторювати скоїних помилок. У житті людей часто виникають напружені ситуації. Вони можуть бути спричинені складними моментами у трудовій діяльності, важкими умовами життя, погіршенням здоров'я та ін. Це все відбивається у творчості музиканта. В такі моменти зникає мистецька домінанта, а разом із нею і розвиток людини, в її професійній мистецькій діяльності.

Ми живемо у двох світах, у двох реальностях. Перший, це внутрішній світ – світ емоцій та почуттів. Та зовнішній світ – де живуть люди, їх

взаємовідносини та соціальні події. Ми не можемо їх об'єднати, тому у нас переважає зовнішній світ, який на відміну від внутрішнього, більш сильний, реальний, та значимий. Саме тому наш побут так легко стає домінуючим процесом, відкидаючи мистецтво на другий план. Тому, щоби добитися гармонії з навколишнім середовищем, не можна забувати про емоції та почуття. Вони завжди мають супроводжувати людину і всіх її творчих та побутових процесах. Адже негативні думки, та пригнічений стан завжди гальмують людину.

Саме тому так важливо обирати правильну домінуючу у своїх досягненнях, та слідкувати за її розвитком. І ніколи не забувати про самоконтроль.

Список використаних джерел

1. Ананьев Б.Г. Психология чувственного познания / Борис Герасимович Ананьев – М. : Наука, 2001. – 371 с.
2. Большой психологический словарь / Сост. и общ. ред. Б. Мерещяков, В. Зинченко, – СПб. : прайм – ЕВРОЗНАК. 2003. – 672 с.
3. Бочкарёв Л.Л. Психология музыкальной деятельности / Леонид Львович Бочкарёв – М. : И1 ИРАН, 1997. – 350 с.

In the article features artistic dominant, opportunities mysteries of the human psyche and phenomena that are not subject to human laws.

Key words: *dominant, mind, subconscious imagination, musical ability.*

УДК 37.015.3:78:159.954

Тетенькіна А.О., студентка VI курсу

Науковий керівник: Печенюк М.А., кандидат педагогічних наук, професор

АКТИВІЗАЦІЯ СПРИЙМАННЯ МУЗИКИ – ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ

У статті йдеться про активізацію і особливості сприймання музики, пізнавальну діяльність учнів, прийоми і методи роботи розвитку їх музичних здібностей

Ключові слова: *музика, сприймання, музичні здібності, методи, прийоми, учні, виховання.*

Проблема активізації навчання є однією з найактуальніших на сучасному етапі розвитку вітчизняної школи. Провідні педагоги й психологи обґрунтовують різні методи активізації пізнавальної діяльності, а саме: формування пізнавальних потреб, організація проблемного навчання, розвиток пізнавального інтересу, емоційність навчання. Активна пізнавальна діяльність школярів, організована і керована вчителем, є найважливішою передумовою глибокого засвоєння ними знань.

Пізнавальна діяльність учнів на уроках музики сприяє розвитку сприймання, пам'яті, мислення та уяви. Вона включає такі етапи: сприймання – осмислення і розуміння – узагальнення – закріплення – застосування на практиці. Передусім їй підготовка учнів до участі в процесі навчання, формування активного позитивного ставлення до майбутньої пізнавальної діяльності, опора на попередні знання і досвід, зосередження уваги учнів на об'єкті пізнання. Сприймання є першим і одним із найважливіших компонентів у процесі засвоєння навчальної інформації (особливо на уроках музики). Формування культури сприйняття музики є важливим завданням музичного виховання школярів, і відбувається воно в процесі всіх видів музичної діяльності [2, с. 124]. Наприклад, для того щоб вивчити пісню, її потрібно спочатку послухати; виконуючи пісню, важливо прислухатися до точного інтонування мелодії, виразності її звучання; акомпануючи на ритмічних інструментах, рухаючись під музику, маємо слідкувати за її зміною, розвитком та передавати в русі своє ставлення до твору. Разом з тим, сприйняття музики є і самостійним видом діяльності на уроці. В методичній літературі він визначається як слухання або слухання-сприйняття.

Особливість сприймання музики полягає в тому, щоб у поєднанні звуків різної висоти, тривалості, сили, тембру відчутти красу звучання, виразність, відчутти цілісні художні образи, що викликають у слухача певні настрої, почуття і думки. Сприймання музики не обмежується і не визначається одним лише безпосереднім емоційним враженням – воно можливе тільки в контексті інших засобів пізнання, що виходять за межі музики. Одне почуття викликає інше, одна думка породжує другу, спрямовує іноді свідомість у сферу, лише віддалено пов'язану з почутим. У процесі сприймання музики безперервно виникають образи і асоціації. При цьому музика асоціюється як правило, «...не з яскраво усвідомлюваними, чітко видимими, відчутними образами-уявленнями, а з невиразними комплексними відчуттями, які не встигають піднятися до рівня усвідомлення. І лише при подальшому самоаналізі ці приховані компоненти сприймання можуть набувати форми наочного уявлення, образного метафоричного визначення» [1, с. 180].

Узагальнення ступенів осягнення художньої образності (емоційно-естетичний відгук, оцінка засобів виразності, асоціативна активність, роздуми, естетична насолода, розкриття змісту, форми та ін.), виділених різними авторами науково-мистецьких праць, дає підставити в структурі музичного сприймання виділити 3 основних складових: первинне ознайомлення з музичною інформацією; аналіз виразно-сміслового значення музичної мови; інтерпретація та естетична оцінка художнього смислу твору.

Сформована культура сприйняття передбачає органічну єдність емоційної реакції з аналітико-синтетичною діяльністю свідомості, тому переживання художньої образності, як єдино можлива форма спілкування з мистецтвом, пронизує всі компоненти сприйняття, віддзеркалюючи різноманітну динаміку емоційних реакцій: від безпосередньо-чуттєвих проявів до вищих емоцій естетичної насолоди.

Особливість сприйняття музики полягає в тому, щоб у поєднанні звуків різної висоти, тривалості, сили, тембру відчутти красу звучання, виразність, відчутти цілісні художні образи, що викликають у слухача певні настрої, почуття і думки. Сприйняття музики не обмежується і не визначається одним лише безпосереднім емоційним враженням – воно можливе тільки в контексті інших засобів пізнання, що виходять за межі музики.

Повноцінне сприймання передбачає вміння не просто побачити, а й осмислити зображене, зробити його промовистим. Дитина повинна вчитися розуміти образну мову творів мистецтва, систему виражальних засобів (наприклад, темп, метро-ритм, мелодичні і гармонічні особливості, штрихи, фактуру тощо), щоб прочитати «зашифрований» у них зміст (тему, ідею), тобто спробувати «увійти» в систему музичного мислення автора (адекватність сприйняття) і виробити своє ставлення до мистецького явища (прояв власної індивідуальності), що створює необхідні умови для розуміння мистецтва.

Активізації пізнавальної діяльності у процесі сприйняття музики можна досягнути шляхом використання діалогічних методів навчання, які формують і розвивають самостійність, творчість і активність; спонукають учнів до правильної оцінки власних дій, виховання у них звички самоаналізу, самоконтролю й потреби самовдосконалення; створення під час навчання проблемних ситуацій, які потребують самостійних, творчих і активних дій учнів. Зокрема, увагу та інтерес учнів, особливо молодшого віку, активізують проблемні завдання перед прослуховуванням музики. Наприклад: піднімати руку, коли музика зміниться або коли зазвучить скрипка (флейта і т.ін.); піднімати руку кожного разу, коли буде звучати основна тема; робити це в тому місці, яке учневі найбільш до вподоби; згадувати інші твори такого ж характеру, настрою. Для включення дітей і підлітків в активну і приємну для них діяльність при слуханні пропонується низка ефективних прийомів, особливо корисних в музичній освіті молодших школярів.

Музично-ритмічні рухи. За допомогою рухів дітям легше «увійти в образ», відчутти музику «всім тілом», глибше перейнятися її настроєм. Оскільки місця для рухів в класі мало, їх можна виконувати сидячи або стоячи біля парт; можна також запропонувати окремим групам рухатися

під музику уздовж рядів парт. Рухи повинні бути простими, легко здійсненними без спеціального тренування, ритмічними і, головне, відповідати настрою музики. Гра в оркестр. Цей методичний прийом створює у дітей враження участі у виконанні музики. Це активізує їх сприйняття і дуже їм подобається. Імпровізація мелодій. Щоб учні краще сприйняли емоційний зміст музики, можна пропонувати їм самим імпровізувати мелодію в тому ж настрої (на заданий текст). Малювання картинок. Після двох-трьох разів повторного слухання твору, пропонується намалювати картинку, яка виникла у них в уяві при сприйнятті музики.

Організація й активізація пізнавальної діяльності школярів є головною метою навчально-виховного процесу у школі. Формування активно-пізнавального ставлення до навколишньої дійсності, вміння орієнтуватись у всьому розмаїтті предметів і явищ, здатність доволно регулювати власну пізнавальну діяльність – ті чинники, які забезпечують продуктивність розумової діяльності дитини і визначають здатність творчо використовувати їх у різноманітних життєвих ситуаціях. Активізація пізнання у процесі сприйняття музики, формуючи світогляд, погляди, смаки, ідеали, сприяє розвитку не тільки специфічно музичних, а й взагалі універсальних людських здібностей, які можуть бути реалізовані в будь-якій сфері діяльності і пізнання – у науці, політиці, побуті, безпосередній праці.

Список використаних джерел

1. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 384 с.
2. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання: навч.-метод. посібник / О.Я. Ростовський. – К. : ІЗМН, 1997. – 248 с.

The article refers to the activation and features music perception, cognition activity of students the techniques and methods of developing their musical ability.

Key words: *music, perception, musical abilities, methods, techniques, students, education.*

УДК 37.091.39:78

Ткач У.В., студентка V курсу

Науковий керівник: **Аліксійчук О.С.**, кандидат педагогічних наук, доцент

ВИКОРИСТАННЯ СОЦІО-ІГРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ЗАГАЛЬНООСВІТНІЙ ШКОЛІ

Стаття присвячена висвітленню соціоігрових технологій на уроках музичного мистецтва. Визначаються професійно важливі якості педагога у ставленні до ігрової діяльності дітей.

Ключові слова: соці-ігрові технології, керівництво грою, урок музичного мистецтва, школярі.

Постановка проблеми. Початок навчання дитини у загальноосвітній школі часто стає стресогенним рубежем тому, що за її межами залишається гра, яка була провідним видом діяльності у дошкільний період. З огляду на це важливим фактором естетичного розвитку і саморозвитку дитини стає художньо-ігрове моделювання змісту уроків музики, що передбачає використання ігрових форм.

Аналіз основних досліджень з теми. Ігрову діяльність молодших школярів досліджувала низка науковців: В. Абрамян, Н. Кудикіна, Т. Коваленко, І. Зязюн, Л. Лимаренко, Л. Масол, О. Савченко, С. Соломаха та ін. Створюється навіть нова галузь художньої та загальної освіти – драмогерменевтика (В. Букатов), що вивчає соціо-ігровий стиль навчання, психологію дидактичних ігор тощо.

Соціо-ігрова педагогіка сформувалася в «новітній» педагогіці в період пошуку нових ефективних форм та методів навчання наприкінці 80-х років минулого століття як нова форма організації навчання, яка ґрунтується на взаємодії учнів у мікроколективах, а також взаємодії мікрогруп між собою через гру. Основою для створення соціо-ігрових підходів слугували методики навчання дітей у початковій школі: Є.Є. Шулешко, О.Г. Самсонова, Л.К. Філякіна та ін.

Формулювання мети статті – розглянути методичні особливості соціо-ігрових технологій на уроках музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. В останні десятиріччя провідним є прогресивний підхід до гри (К. Лінкявічус, А. Сорокіна, А. Усова та ін.). Суть цього підходу – в тому, що гра розглядається як форма організації дитячого життя. При такому погляді на гру позиція педагога, звичайно, змінюється. Він стає організатором життя і діяльності; в його функції входить і керівництво формуванням взаємовідносин у дитячому колективі.

Ще А.Н. Леонт'єв неодноразово застерігав, що без знань внутрішніх законів гри способи керівництва нею можуть перетворитись на її злам. Він визначив *професійно важливі якості педагога* у ставленні до ігрової діяльності дітей: уміти спостерігати гру, аналізувати її, оцінювати рівень розвитку ігрової діяльності; планувати прийоми, спрямовані на її розвиток; збагачувати враження дітей з метою розвитку їх активної ігрової діяльності; вміти організовувати початок гри; широко використовувати активізуючі психічні процеси молодшого школяра, його досвід, проблемні ігрові ситуації (питання, поради, нагадування) та ін.; вміти самому включатися в гру на головних чи другорядних ролях; встановлювати

ігрові відносини з дітьми; пропонувати, з метою розвитку гри, нові ролі, ігрові ситуації; регулювати взаємовідносини, розв'язувати конфлікти, що виникають в процесі гри, давати яскраві ігрові ролі дітям молодшого шкільного віку з низьким соціометричним статусом, включаючи в ігрову діяльність сором'язливих, невпевнених, малоактивних дітей; вчити дітей обговорювати гру і оцінювати її [2].

У даній статті ми розглянемо саме використання соціо-ігрових технологій на уроках музичного мистецтва. Суть методів соціо-ігрової педагогіки полягає в тому, що: мета навчання не лише в засвоєнні знань, а й у напрацюванні дітьми активних форм життєдіяльності, у пізнанні й утвердженні учнями їх власної особистості; завдання досягаються шляхом організації уроку як гри-«життя» між мікрогрупами (малими соціумами – звідси і термін «соціо-ігрова» діяльність) [4]. Реалізуються принципи: зняття блоку фізичної скутості (учням дається можливість на уроці рухатися); рівноправності дорослого та дитини (педагог має бути захоплений процесом навчання, готовий з усіма сміятися, засмучуватися, хвилюватися, помилятися, вибувати з гри, виправлятися); принцип використання дитиною знань, накопичених минулим життєвим досвідом, і захоплення такого способу навчання вчителем. Роль педагога-судді змінюється на роль педагога-порадника. Будь-які дитячі завдання виконуються в атмосфері взаєморозуміння. Наперед обумовлюється «право» на помилку та «обов'язок» чути і бачити все, що відбувається навколо (краще дати дитині право на помилку, ніж перекрити активність страхом помилки).

В. Букатов та О. Єршова пропонують учителям-практикам значну кількість різноманітних ігрових завдань для використання в навчальному процесі. Усі вони зібрані в «Хрестоматії ігрових прийомів навчання» [1].

Якщо в процес навчання музики з певною періодичністю вводяться соціо-ігрові прийоми, то уроки перестають бути формальними. Учні здобувають навички конструктивного застосування інформації, отриманої раніше, розвиваються в напрямку осмисленого керування своєю поведінкою. Змінюється сама атмосфера спілкування, діти активізуються, у них з'являється мотивація до засвоєння нової інформації, розвиваються навички культурного спілкування. Наприклад: Гра «Естафета-розминка». Учні по ланцюжку встають і сідають в єдиному ритмі під музику: як тільки сів попередній – встав наступний. Порядок вставання можна міняти – по рядах, від парти до парти, змійкою, через дві людини, одночасно по одному з кожного ряду (подвійна естафета). Головне в завданні – не підштовхувати наступного ліктем, не викрикувати його ім'я, не втручатися в роботу іншої людини. Вставання можна замінити передачею оплеску. В учнів тренується відчуття пульсу в музиці та вміння рухатися

«в такт». При цьому діти-глядачі мають можливість спостерігати «помилки», що також сприяє їх усвідомленню почуття єдиного ритму.

Гра «Чарівна паличка» (ручка, олівець, лінійка і т. ін.) передається по класу в довільному порядку. Передача палички з рук у руки супроводжується промовою на заздалегідь задану тему. Наприклад, той, що передає, називає ім'я композитора – країну (національність) або його твір; засіб музичної виразності – його характеристики. Наприклад: динаміка – голосна, тиха, крещендо тощо; темп – швидкий, помірний, повільний; мелодія – плавна, ритмічна, протяжна тощо. Можна вибрати якусь одну тему, а можна домовитися, що пари слів повинні скласти довільний асоціативний ряд: Бах – поліфонія, орган, «Жарт»; Бетховен – симфонія, «Місячна соната», «Патетична соната» тощо.

Гра «Задані обставини». Зміст завдання полягає в тому, щоб відтворити в руках, тобто зіграти, те, що задає ведучий. Групи учнів обговорюють, готують і показують задане поняття.

Саму музику використовують як «задану обставину» для створення певного образу, що відповідав би характеру вибраної музики. Наприклад, вивчаючи жанр прелюдії, зокрема прелюдії Шопена, підводячи підсумок вивченої теми пропонується гра.

Варіант I. Після поділу на групи діти придумують назву до визначеної прелюдії (кожна група – свою), а потім демонструють її під музику у вигляді коротенького етюду, який закінчується застиглою позою. Так, слухаючи Прелюдію №4, діти можуть дати такі назви: «Прощання», «Осінній сум», «Самотність». Варіант II. Прослухавши музику, дати їй назву, а потім записати словами коротеньку замальовку, в якій обов'язково вказати: хто (що), де, з яким настроєм, що робить, – підсумок. Читати ці замальовки (можна одному представнику від групи чи всім по черзі) треба теж під музику, створюючи відповідний образ інтонацією голосу. Критерієм оцінки такої роботи можна вважати відповідність словесного, пластичного образу характеру музики.

Висновки. За допомогою ігрової діяльності розширюються горизонти власного, ще небагатого естетичного досвіду школярів. На емоційно забарвлених, ігрових моделях учні вчаться розуміти мову почуттів, жестів, рухів, звуків, а поступово і більш складних феноменів – інтонацій, знаків, символів. В доступній ігровій формі у школярів розвиваються музичні здібності, мислення, творча уява.

Список використаних джерел

1. Букатов В.М., Ершова А.П. Я иду на урок / В.М. Букатов, А.П. Ершова // хрестоматия игровых приемов обучения : книга для учителя. – Москва : Первое сентября, 2000. – 190 с.

2. Букреева Г.Б. Цікава музика: музично-дидактичні ігри : 5-8 класи : навчальний посібник для учнів основної школи / Г.Б. Буреєва. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2008. – 84 с.
3. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность / А.Н. Леонтьев. – Москва : Политиздад, 1982. – 187с.
4. Пометун О., Пироженко Л. Інтерактивні технології навчання / О. Пометун, Л. Пироженко // Наук.-метод. посібник. – К. : В.С.К., 2004. – 192 с.
5. Эльконин Д.Б. Психология игры / Д.Б. Эльконин. – М., 1978. – 300 с.

The article is sanctified to illumination of playing for sociological-game technologies on the lessons of musical art. The important internalss of teacher are determined professionally in attitude toward playing activity of children.

Key words: *technologies, guidance by a game, lesson of musical art, schoolboys.*

УДК 37. 016: 786. 2:37.015.3:159.954

Федорова І.О., студентка II курсу

Науковий керівник: Каргашова Ж.Ю., кандидат педагогічних наук, доцент

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ У ПРОЦЕСІ ДОБОРУ НА СЛУХ І СТВОРЕННЯ АКОМПАНеМЕНТУ

У статті проаналізовано особливості розвитку творчих здібностей учнів-піаністів у процесі добору на слух та створення акомпанементу.

Ключові слова: *творчість, гра на слух, музично-виконавські здібності, акомпанемент.*

Життя висунуло суспільний запит на виховання творчої особистості, здатної, на відміну від людини-виконавця, самостійно мислити, генерувати оригінальні ідеї, приймати сміливі, нестандартні рішення. Але психологи констатують, що випускники шкіл ще не здатні самостійно розв'язувати проблеми, не можуть мислити діалектично, системно, легко переходити від одного виду діяльності до іншого. Їм не вистачає творчої уяви, ініціативи, винахідливості. Такий стан справ вимагає якісно нового підходу в підготовці молоді до життя. Орієнтиром змісту науки є робота на особистість.

Звернення до дитячої творчості як методу виховання – інноваційна методика музичної педагогіки, яка покликана розкрити творчі здібності дитини. Здатність до творчості розуміється як творчі можливості та здатність до створення нового в процесі музичної діяльності. Сама музична діяльність при цьому набуває творчого спрямування. За останні десятиліття сформувались прогресивні системи, пов'язані з новим підходом до навчання дітей в музичних школах. Питання розвитку творчих здібнос-

тей у школярів були й залишаються актуальними, оскільки сприяють прояву ініціативи та пізнавальної активності, стимулюють інтерес до творчого пошуку, відкривають можливості активного пізнання світу і себе. Навчання гри на фортепіано відкриває горизонти для розвитку особистості дитини, оптимізує її творчі задатки, розвиває уяву, інтелект, збуджує фантазію, розкриває артистичний талант тощо. Теоретична сторона передбачає включення всіх можливих способів у навчальний процес, але практична сторона нерідко використовує диференціацію видів музичної діяльності на обов'язкові та необов'язкові.

Актуальність даної статті полягає в обґрунтуванні необхідності використання в педагогічній практиці роботи по добору мелодій на слух та створенню акомпанементу, і як результат – гри за слухом, як ефективного методу розвитку не лише спеціальних музичних здібностей таких як пам'ять, слух, уява, мислення а й розвитку творчих здібностей та розкриття творчого потенціалу дитини. Проблему розвитку творчих здібностей в процесі добору за слухом, залучення дітей до творчої діяльності розглядали такі педагоги та науковці як: Т. Сиротина, В. Манілов, Л. Баренбойм, О. Алексєєва, В. Шульгіна, О. Рафалович, С. Ляховицька, Б. Асаф'єв, А. Береза, Б. Нестерович.

Мета статті – значення добору на слух і створення акомпанементу для активізації музично-слухової сфери та розвитку творчих здібностей учнів-піаністів.

Виклад основного матеріалу. У науково-методичній літературі постійно підкреслюється, що першочерговим завданням педагога є активізація музично-слухових здібностей учня, а також піднімаються питання щодо причин з яких не відбувається повноцінного рішення зазначеного завдання. На думку багатьох педагогів найбільш ефективною формою розвитку слуху є добір на слух, як першої ланки на шляху оволодіння навичками створення акомпанементу. Провідні педагоги (О. Рафалович, С. Ляховицька та ін.) шукаючи шляхи вирішення даного питання наголошують на доцільності початку роботи над розвитком музичного слуху з так званого «до нотного періоду», вибудовуючи навчання на доборі на слух знайомих мелодій, акомпанементу до них (у вигляді басового звуку) та їх подальшому транспонуванні. Варто зазначити, що рекомендації педагогів щодо початку навчання з «до нотного періоду» все ж частково беруться до уваги викладачами, і переважно, цей «до нотний період» успішно застосовують на практиці. Водночас, якщо в перші роки навчання дитини в фортепіанному класі така робота проводиться, то у старших класах увага викладача прикута до проблем розвитку суто виконавських вмінь, оскільки з ускладненням репертуару, на порядку денному постають

завдання технічного оснащення піаніста, на вирішення яких витрачається весь відведений для занять час. Відтак можна спостерігати на практиці успішне проходження учнями «до нотного періоду» з добром на слух, а далі, після набуття учнями початкових ігрових навичок, справа гальмується, стає несистематичною і, з рештою, робота над активізацією музично-слухових здібностей припиняється зовсім. Результатом такої «несистематичної» роботи викладача стає технічно вправне виконання учнем складної програми і, як наслідок відсутності цілеспрямованої роботи над розвитком слуху – повна безпорадність при спробі щось підібрати на слух, не говорячи вже про здатність створити щось самому.

Виникає справедливе запитання: «Чому на етапі, коли дитина, вже здатна реалізувати набуті навички та вміння гри на інструменті, розвиток слуху перестає бути предметом пильної уваги педагога і здатність добирати щось за слухом доступна лише дітям з вродженим розвиненим музичним слухом?» Адже ні в кого не викликає сумнівів що, музичний слух сприяє формуванню високопрофесійного музиканта, а слухові навички набуті в процесі навчання музикант може використовувати як при читанні з аркуша, так і в більш складній творчій роботі – гри на слух, імпровізації та створенні власних композицій. В методичній літературі, а також в процесі педагогічної практики авторами та педагогами часто піднімалося питання стосовно причин відсутності цілеспрямованої роботи з розвитку та активізації слухо-творчих здібностей.

Аналіз літератури з питань розвитку слухового компоненту виконавської діяльності свідчить про те, що цей процес вимагає систематичної, спланованої та продуманої роботи. Причини з яких, на жаль, не проводиться систематична робота по формуванню навичок гри на слух полягає в наступному: по-перше, це трудомісткий процес, на який у вчителів не вистачає часу, а іноді й знань; по-друге, відсутність розробленої методики; по-третє, прогалини в галузі теорії та гармонії; по-четверте, дефіцит відповідних методичних посібників, особливо для старших класів. Це призводить до гальмування творчого розвитку учнів і, як наслідок, їх обмеженість виконанням лише нотного матеріалу.

Сучасні автори (Т. Сиротина, А. Береза, Б. Нестерович та ін.) [1; 2] намагаються вирішити проблему дефіциту методичної літератури. Ними створено низку посібників в яких послідовно викладаються практичні поради та методичні рекомендації щодо розвитку в школярів музичного слуху шляхом добору акомпанементу. Однак, розвиток слуху в процесі добору та створення акомпанементу, це лише одна з складових дидактичного потенціалу такого музикування. Навчання вмінню добору та гри за слухом здатне вирішити низку педагогічних проблем. Оскільки, на

кожному етапі такого музикування (добір за слухом, гра на слух, створення акомпанементу чи власних композицій) усі дії координуються сенсорною сферою – слухом, виконавською волею, пам'яттю, увагою, що призводить до активного розвитку таких вмінь як: вміння активізувати виконавську та слухову волю, музичне мислення, вміння координувати зорово-слухо-моторну сферу, здатність слухового контролю. Оскільки, заняття з добору акомпанементу наближаються до творчості, що надає цій роботі імпровізаційний характер, навчання грі на слух та розвиток навичок добору акомпанементу здатні розвинути не лише професійні, а й особистісні якості учнів: прагнення пізнати нові грані музичного мистецтва і навчитися ансамблевої комунікації, готовність до творчого вирішення проблем, потреба в професійному зростанні, віру в себе. Про необхідність впровадження добору акомпанементу, як способу розвитку творчих здібностей дітей до винаходу і комбінування музичного матеріалу, ми знаходимо в працях Б. Асаф'єва, Л.А. Баренбойма та ін. Розвиваючи думку про необхідність стимулювати дітей до створення власного акомпанементу вчені, зокрема, звернули увагу на те, що у дитини здатність до імпровізації та створення власного акомпанементу набагато природніше проявляється й вільніше відтворюється, ніж щось завчене. Однією з умов підготовки слуху до створення акомпанементу є своєчасне засвоєння гармонії [3, с. 47]. Цій проблемі присвячено ряд методичних робіт, як з теоретичних дисциплін, так і з фортепіано, наприклад, робота А. Шатковської «Розвиток творчого музикування з учнями-піаністами».

Висновок. Отже, процес розвитку в учня-піаніста навичок добору на слух мелодії та акомпанементу, вмінь створювати власний акомпанемент вимагає системної, наполегливої, продуманої роботи викладача. Дотримання діалектичного принципу «від простого до складного» здатне забезпечити такий планомірний розвиток.

Список використаних джерел

1. Сиротина Т. Подбираем акомпанемент / Т. Сиротина – Москва : Музыка. – 2007. – Вип.1. – 80 с.
2. Береза А.В., Нестерович Б.І. Удосконалення виконавської майстерності баяніста в процесі самостійної роботи / А.В. Береза, Б.І. Нестерович – Вінниця : Нова Книга, 2011. – 176 с.
3. Оськина С.Е., Парнес Д.Г. Акомпанемент на уроках гармонии и сольфеджио / С.Е. Оськина, Д.Г. Парнес – Москва : ООО «Издательство АСТ», 2002. – 280 с.

The article analyzes the features of creative abilities of students-pianists in the creation accompaniment.

Key words: *play by ear, music and performing skills, accompaniment.*

Цимбала Н.В., студентка II курсу

Науковий керівник: Яропуд З.П., кандидат педагогічних наук, професор

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

У статті розглядається музично-педагогічна діяльність українських композиторів, 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.

Метою статті є розгляд і узагальнення педагогічної діяльності українських професійних музикантів, яка 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.

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: К. Стеценко, Д.М. Ревуцький, О.А. Кошиць.

Для формування ідейно-естетичних принципів К.Г. Стеценка вирішальне значення мало знайомство його з М.В. Лисенком. 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. 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 методику 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 зазначимо – 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. – Київ : Музична Україна, 1968. – С. 459.
2. Василенко З.І. Пропагандист народної пісні / З.І. Василенко // Микола Лисенко – борець за народність і реалізм у мистецтві. – Київ, 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.

The article considers musical-pedagogical activity of Ukrainian composers, in particular, Mykola Lysenko, Kyrylo Stetsenko and Mykola Leontovich.

Key words: *music teaching activities, teachers, musicians, music education.*

УДК 7.012: 655.26

Чабан О.В., студентки VI курсу

Науковий керівник: Підгурний І.С., кандидат мистецтвознавства, доцент

ПОЛІГРАФІЯ В СУЧАСНОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

У статті висвітлено поняття поліграфії, її роль у розвитку графічного дизайну, види друку, сфери поширення цієї галузі в сьогоденні.

Ключові слова: *поліграфія, дизайн, графіка, композиція, офсетний друк, цифровий друк, друкована реклама.*

Як би не змінювався наш світ, не змінювалися способи отримання даних, основним джерелом інформації завжди був і буде друкований продукт. З розвитком науки і техніки ми отримуємо нові джерела інформації. Але все це стало можливим завдяки розвитку поліграфії.

Поліграфія минула складний шлях розвитку, від простого малюнка на камені до сучасного друкованого видання. Вона міцно увійшла в усі сфери нашого життя. З результатами її діяльності ми стикаємося на роботі, під час відпочинку, в домашніх умовах. Це – газети, журнали, рекламна продукція, оголошення, флаєри, книги. Вона робить наш світ цікавим, привабливим. ХХ століття можна назвати – століттям поліграфії. Завдяки впровадженню нових технологій друку, збільшувалася швидкість, якість і економічність друкованого процесу [1].

Поліграфія – галузь техніки, сукупність технічних засобів для множинного репродукування текстового матеріалу й графічних зображень.

Технологія поліграфії містить три основні групи виробничих процесів: додрукарські, друкарські та післядрукарські.

Додрукарські процеси спрямовані на виготовлення макету друкарської форми. Завдання друкарських процесів – отримання тиражних відби-

тків, що відтворюють оригінал. Оздоблювальні процеси завершують виготовлення друкованої продукції [3].

Першим і дуже важливим досягненням поліграфії ХХ століття, є винахід найпопулярнішого в наш час виду друку – офсетного. Джерелами технології офсетного друку можна вважати літографський друк, винайдений в Німеччині німцем Іоганном Аллоїсом Зенефельдером на початку ХІХ століття. Суть технології літографського друку ґрунтувалася на використанні особливості жирів, які могли відштовхувати воду. Спосіб швидко став дуже популярний, і вже на початку ХІХ століття подібні типографії з'явилися у великих містах Європи. Процес літографії продовжував розвиватися і вдосконалюватися.

Розвиток літографії пішов по двох різних напрямках. Першим напрямком була печатка по паперу на циліндрових або ротаційних машинах. У 1904 році в штаті Нью-Джерсі у друкаря Айра В. Рюбель в процесі друку виникли труднощі в отриманні якісного зображення. Рюбель спробував обернути друкарський циліндр м'яким гумовим полотном, щоб поліпшити зображення, що привело його до несподіваного висновку: зображення, випадково опинилося не на папері, а на гумовому полотні друкованого циліндра. Подальші випробування підтвердили несподіване відкриття і за допомогою помічників Рюбель сконструював трициліндровану друкарську машину – першу в історії офсетну машину [2].

Основою іншого напрямку став спосіб друку на жесті, сенс якого полягав у тому, що друкарський циліндр, що несе на собі лист жести, який наводився в зіткнення не з літографським каменем, а з покритим гумою проміжним циліндром. Друковане полотно з гуми брало на себе фарбу з каменю, а потім уже відбувалося перенесення фарби на жесть. Дані дослідження проводилися американцем Херманном. У співпраці зі своїми братами Альфредом і Чарльзом Харріс він зайнявся розробкою і створенням листових ротаційних машин для офсетного друку. У початку 1905 р. братами був підписаний договір про співпрацю, підсумком якого стало виникнення компанії Harts, що виробляла перші офсетні друкарські машини. Діяльність Херманна, підтримана Феліксом Беттхер, власником відомої фабрики з виготовлення валів для друкарських машин в Лейпцигу, призвела до створення акціонерного товариства VOMAG. Першим генеральним представником цієї фабрики друкарських машин став Херманн, під керівництвом якого була сконструйована і побудована перша рулонна офсетна машина, що отримала назву В»UniversalВ».

Багатоколірний друк виник практично одночасно з винаходом книгодрукування. Однак саме в ХХ столітті, була розроблена і застосована сучасна тріадна техніка кольорового друку, що включає в себе, з ураху-

ванням чорного, чотири основні кольори, автоматизований процес кольороподілу.

Удосконалилося обладнання, покращилася якість витратних матеріалів, корінні зміни торкнулися оперативної поліграфії. З'явилася принципово нова техніка для поліграфії – комп'ютери. На цифрових технологіях зараз базується не тільки процес збору, підготовці макетів і зображень. На цьому зараз ґрунтується весь додрукарський процес і сам друк.

У результаті розвитку з'явилися технології друку книг на вимогу, випуск рекламної та інформаційної поліграфічної продукції у вигляді плакатів не просто великих, а величезних розмірів.

На зміну класичним способам друку прийшов цифровий друк, що має свої особливості, свої області застосування, що заповнює свої власні ринки. Головним тут є запис зображення світловим або лазерним променем, лазерним діодом. При цьому зображення переноситься не всі відразу, а по рядках з певним числом ліній на дюйм або сантиметр [4].

У сучасному світі технологій і нововведень, поліграфічна промисловість так само йде в ногу з часом. З'являються нові розробки та технології, що дозволяють прискорити і спростити процес друку та розповсюдження матеріалів.

Отже, поліграфія розвивається і поширюється на різні галузі графічного дизайну, стає все актуальнішою і популярнішою. На всіх етапах свого історичного розвитку поліграфія розвивалася дуже швидкими темпами. Було зроблено безліч найважливіших відкриттів і винаходів. Найбільш характерною рисою прогресу в області поліграфічного машинобудування було створення нових моделей друкарських верстатів із поліпшеними технічними характеристиками, які удосконалювалися протягом багатьох років. Розвиток реклами створив новий напрям в поліграфії – друковану рекламу. Слід уважно стежити за появою нових технологій, аналізувати їх і приймати оптимальне рішення, орієнтоване на майбутній розвиток. Поліграфія, як сфера діяльності та галузь промисловості пройшла довгий історичний шлях вдосконалення і розвитку, що призвело до появи нових технологій друку.

Список використаних джерел

1. Каган Б.В. Словник поліграфічних термінів / Б.В. Каган, С.І. Стефанов. – М., 2005.
2. Немирівський Є.Л. Виникнення репродукційного способів високого друку в кінці XVIII століття / Є.Л. Немирівський. – Курсив №1-99. С. 45
3. Поліграфія [електронний ресурс]. – режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/wiki/> – Назва з екрану.

4. Романо Ф. Сучасні технології видавничо-поліграфічної галузі / Ф. Романо. – М, 2006.

In the article the concept of printing and its role in the development of graphic design, types of printing, distributing spheres of the industry in the present.

Key words: *printing, design, drawing, composition, offset printing, digital printing, print advertising.*

УДК 78.071.1(477):786.2

Чорна Л.В., студентка III курсу

Науковий керівник: Печенюк М.А., кандидат педагогічних наук, професор

РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ЕПОХУ РОМАНТИЗМУ

У статті здійснюється екскурс в історію вокального мистецтва епохи романтизму, розкривається його поетичний розвиток.

Ключові слова: *романтизм, вокальна музика, композитор, творчість.*

Актуальність теми статті визначається спробою висвітлення романтичного методу творчості, мета – у виявленні стильової спрямованості фортепіанної та камерно-інструментальної творчості в контексті романтичного типу музичного виразу.

Музичний романтизм у сучасному мистецтвознавстві розглядається як ідейно-художній напрям. Романтизм (фр. *romantisme*) – ідейний рух у літературі й мистецтві, що виник наприкінці XVIII ст. у Німеччині, Великій Британії й Франції, поширився на початку XIX ст. в Російській імперії, Польщі й Австрії, і з середини XIX ст. охопив інші країни Європи та Північної і Південної Америки. (Музичний романтизм представлений творами Ф. Шуберта, Е. Гофмана, Н. Паганіні, К. Вебера, Дж. Россіні. Згодом цей стиль проявився у творчості Ф. Мендельсона, Ф. Шопена).

В епоху романтизму музика посіла першорядне місце в системі мистецтв. Це пояснюється її специфікою, яка дозволяє найбільш повно відображати душевні переживання за допомогою багатого арсеналу виразних засобів.

Музичний романтизм умовно поділяють на три етапи. *Початковий* етап музичного романтизму пов'язаний з творчістю Ф. Шуберта, Н. Паганіні, Дж. Россіні та ін.; *наступний* – (1830-1850) з творчістю Ф. Шопена, Р. Шумана, Г. Берліоза, Ф. Ліста, Дж. Верді. *Пізній* етап продовжувався до кінця XIX ст. і представлений творчістю Й. Брамса, А. Брукнера, Р. Вагнера та ін. Романтизм – напрям у літературі та мистецтві першої чверті XIX ст., котрий характеризується зображенням ідеальних

героїв і почуттів. Для нього характерними є відчуття хиткості світу, розчарування в революції.

Назва терміна «романтизм» вказує на зв'язок із середніми віками, коли в літературі був популярний жанр лицарського роману. Назва виникла від французького слова «romantisme», яким позначалося щось таємне, дивне, нереальне. Сутність романтизму: незвичайні герої у незвичних обставинах. Характерними ознаками романтизму є заперечення раціоналізму, відмова від суворої нормативності в художній творчості, культ почуттів людини; увага до особистості, її індивідуальних рис; неприйняття буденності й звеличення «життя духу»; наявність провідних мотивів самостійності, світової скорботи (національної туги) та романтичного бунту, нескореності; історизму та захоплення фольклором. Музичний романтизм, як художній напрям, постав на початку XIX ст. під впливом раннього німецького літературно-філософського романтизму (Ф. Шеллінг, Жан Поль та ін.); надалі розвивався в тісному зв'язку з різними течіями літератури, живопису і театру. Властива романтизму індивідуалізація образів, увага до почуттєвого світу сприяла появі нових прийомів формоутворення та засобів музичної виразності. Композитори-романтики повертаються до програмності, що в свою чергу сприяло індивідуалізації, конкретизації музичних образів. В оперному жанрі розвивається лейтмотивна система, а також тяжіння до наскрізної драматургії. Зв'язок романтизму з національним відродженням країн в музиці знайшов прояв у посиленні інтересу композиторів до музичного фольклору своїх народів і його імплементації у жанри європейської музики.

Композитори другої половини XIX – початку XX ст. Брамс, А. Брукнер, Г. Малер, Р. Штраус, Э. Григ, Б. Сметана, А. Дворжак й ін. сприяли утвердженню гуманістичних ідей. Музичний романтизм розпочинає Е. Гофман (1776-1822), чії новели найглибше вплинули на усіх романтиків. Його шедевр «Ундіне» є найбільш чаруючою з опер романтизму. Карл Марія фон Вебер (1786-1826) – опери «Захист», «Оберон». Франц Петер Шуберт (1797-1828) – австрійський композитор, один із основоположників романтизму в музиці, автор понад тисячі музичних творів, серед яких понад 600 пісень, дев'ять симфоній, велика кількість творів камерної та літургійної музики; цикли пісень «Зимовий шлях», «Моя чарівна мельничка». Зацікавлення публіки музикою Шуберта за його життя було помірним, але значно зросло після смерті композитора й витримало випробування часом. Твори композитора досі не втратили популярність і належать до найвідоміших зразків класичної музики.

Р. Шуман – один з яскравих представників романтичного мистецтва XIX ст. Спадкоємець Ф. Шуберта К. Вебера, Шуман розвивав демокра-

тичні і реалістичні тенденції німецького і австрійського музичного романтизму. Його твори тісно пов'язані з традиціями німецької музичної класики. При цьому, Шуман увійшов до історії музики як один з найсміливіших новаторів. Розширюючи межі і засоби музичної мови, він прагнув з повнотою і точністю передати, з одного боку, процеси духовного життя, з іншого – життя «зовні» – зв'язки і контрасти явищ, створюючи «драматургію» життя. Звідси, зокрема, його прагнення тісно зближувати музику з літературою, поезією. У вокальній творчості Шуман розвивав тип ліричної пісні Ф. Шуберта. Найпопулярніший з вокальних циклів – «Любов поета» на вірші Г. Гейне (1840), що складається з 16 пісень, зокрема «Якщо б квіти вгадали», чи «Чую пісні звуки», «Я вранці в саду зустрічаю», «Я не серджуся», «У сні я гірко плакав», «Ви злі, злі пісні». Інший сюжетний вокальний цикл – «Любов і життя жінки» (1840). Різноманітні за змістом пісні входять у цикли «Мирти», «Круг пісень». У вокальних баладах і піснях-сценах Шуман торкнувся широкого кола сюжетів. Яскравий зразок цивільної лірики Шумана – балада «Два гренадери» (на вірші Р. Гейне). Окремі пісні Шумана – прості сценки або побутові портретні замальовки: музика їх близька до німецької народної пісні («Народна пісенька» на вірші Ф. Рюккерта і ін.).

Висновки. Композитори-романтики не відмовлялися від класичної музики. Вони продовжували розвивати кращі традиції класицизму, їх твори писалися в новому стилі, що проявлялося у філософському погляді на навколишній світ, у виборі тематики і музичних засобів їх вираження.

Шуберт, Шуман в повному обсязі творчості використовували класичне формоутворення, найбільш послідовно Шуберт, для музики якого типові національно-характеристичні, особистісні, психологічні значення і інтравертної музичної образності.

Список використаних джерел

1. Ливанова Т. Западно-европейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств / Т. Ливанова. – Москва : Музыка, 1977. – 528 с.
2. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность / М. Лобанова. – Москва : Сов. композитор, 1990. – 215 с.
3. Уланова С. І. Нариси історії європейської музичної освіти і виховання. Від античності до початку ХХ століття / С.І. Уланова. – Київ : Знання України., 2002. – 326 с.

In this article the excursion into the history of vocal art of Romanticism, opens its phased development.

Key words: *romanticism, vocal music composer, art.*

Чугасва К.С., студентка VI курсу

Науковий керівник: Шульц Н.А., кандидат мистецтвознавства, асистент

МОДУЛЬНА СІТКА В ГРАФІЧНОМУ ТА ІНФОРМАЦІЙНОМУ ДИЗАЙНІ

У даній статті розглядається роль модульної сітки в формуванні високої культури подання візуальної інформації в дизайні. Узагальнюється теоретичний матеріал, який присвячено сучасному модульному проектуванню в графічному та інформаційному дизайні.

Ключові слова: *модульна сітка, упорядкування інформації, графічний дизайн, веб-дизайн, поліграфічні видання, закони пропорціювання.*

Постановка проблеми. Людина завжди формувала свій світ, інтуїтивно керуючись почуттям пропорції. Протягом всієї історії людства наука та мистецтво неодноразово об'єднувались в пошуках найбільш досконалих форм та систем організацій елементів творів мистецтва.

В наш час, в час інформатизації суспільства, засоби комунікації потребують високої візуальної культури подання інформації: розробки логічних та візуальних рішень, спрямованих на упорядкування великих об'ємів інформації, подання її у вигляді, максимально зручному для сприйняття. Метод модульного проектування дозволяє гармонійно структурувати інформацію за допомогою модульних сіток. Завдяки ньому елементи інформаційного та графічного дизайну стають конструктивнішими, носять системний, підпорядкований характер.

Аналіз останніх досліджень. Багато праць розкривають суть даного дослідження, однією з них є «Дизайнер и сетка» – книга Люс'єн Робертс та Джулії Трифт. Ще один яскравий сучасний автор Тоні Седдон у власній книзі «Сетки. Креативные решения для графических дизайнеров» розглядає новаторські ідеї інформаційного дизайну. Вона є своєрідним посібником як для початківців, так і для професіоналів у сфері дизайну, діяльність яких пов'язана зі створенням пакування, плакатів, багатосторінкових видань. Також цікавою є праця Алена Хогана Херлберта – «Сетка: модульная система конструирования и производства газет, журналов и книг». Тут він висвітлює погляди своїх відомих попередників таких як: Ле Корбюз'є, Пол Ренд, Массімо Вин'еллі, Йозеф Мюллер-Брокман, Едвін Тейлор, Алан Флетчер, Віллі Флекхауз, Уїлл Хопкінс, Карл Герстнер та Уолтер Бернхард, Ян Чіхольд, Луїс Сілверстайн та інші. Також, оскільки тема є дуже актуальною, багато інтернет-статей присвячено її висвітленню.

Мета дослідження. Визначення ролі модульного проектування в сучасному графічному дизайні. Загальний аналіз історіографії розвитку

модульної сітки, як способу створення гармонійних пропорцій та співвідношень між елементами твору.

Виклад основного матеріалу. Кожна наука, кожна діяльність має свою систему правил, схем, закономірностей. Не виключенням являється і мистецтво. Будь-то дизайн чи образотворче мистецтво, або ж навіть архітектура – все підпорядковується певній системі. Одною з основних таких систем є модульна сітка.

Здавна мистецтво та наука загалом прагне до створення ідеальних пропорцій. Вважають, що вперше на практиці модульні сітки почали використовувати дизайнерські школи Європи в 1950-1960-х роках, однак цих дизайнерів не можна назвати винахідниками модульної системи: цей метод виник ще до епохи Відродження. За допомогою модульних сіток художники збільшували свої картини, а в картографії сітку почали застосовувати ще раніше [4].

У первісну основу побудови модульних сіток закладені закони пропорціонування, а саме – принцип золотого перетину та побудова співвідношень за допомогою квадрата.

Ще у 1509 році в своїй книзі «Про божественну пропорцію» італійський математик Лука Пачолі писав про використання принципу золотого перетину в архітектурі та образотворчому мистецтві. Ця «божественна пропорція» визначається поділом відрізка – щоб найменша його частина співвідносилася до більшої так, як ця більша частина відноситься до всього відрізка. Якщо такий поділ продовжити, то довжини відрізків вишикуються в ряд Фібоначчі, в якому кожне послідує число складає суму двох попередніх.

Шляхом побудов співвідношень за допомогою квадрата, можна легко отримувати співвідношення 1:2, 2:3, 3:4. З квадрата, який є складовою частиною прямокутника золотого перетину, може бути побудований прямокутник. Цей прямокутник складає основу для форматів серії А, яку прийнято в якості стандарту в Європі (найпоширеніший формат А4 (210 × 297 мм)).

Безпосередні асоціації з гармонією співвідношень викликають праці відомого архітектора Ле Корбюз'є, який відродив у ХХ столітті золотий перетин, як принцип конструювання. Він розробив систему гармонійних величин в архітектурі під назвою «модульор» на основі пропорцій людського тіла, яка нормалізувала та узагальнила пропорції, величини архітектурних і інтер'єрних елементів, що сприяло пришвидшенню індустріалізації будівництва в Європі [5].

Математичні відношення, які були виведені автором, також використовуються в промисловому і в графічному дизайні. Вважають, що безпо-

середньо праці Ле Корбюз'є вплинули на дизайнерів Німеччини, Франції та Швейцарії і просунули їх на створення модульних систем, які, в свою чергу, сформували сучасний модульний принцип.

На теренах СРСР вперше застосовано модульну сітку лише у 1963 році для оформлення журналу «Новые товары» студентами московського інституту Ю. Курбатовим та М. Жуковим. Проте назву – модульної вона отримала лише у 1965 році в статті журналу «Декоративное искусство СССР», до того її іменували растровою.

З розвитком дизайну, у всіх його проявах, розвивається і удосконалюється модульна сітка. Вона стає більш математично точною і гнучкою. Особливого застосування набуває у веб-дизайні та дизайні поліграфічної продукції. Технічний та економічний прогрес, інформатизація суспільства, розвиток реклами та періодичних видань – всі ці чинники зумовили потребу у використанні шаблонного розподілу інформації, тобто у використанні модульної сітки та всіх її варіацій. З одного боку це заганяє дизайнерів у певні рамки, але з іншого це слугує відправною точкою для будь-якої ідеї [1]. Еволюція технічного та програмного забезпечення призвела до часткової автоматизації процесів верстки. І частина, яка стосується створення модульної сітки, не є виключенням. В багатьох редакторах доступно є функція вибору уже готового шаблону сітки і, що дуже важливо, її редагування. Це пришвидшує процес створення потрібного макету, і дозволяє розробнику уникнути багатьох помилок відносно розрахунків. Так, наприклад, розробники програми Adobe InDesign ще до 2013 року пішли ще далі – стандартизовані функції XML можуть автоматично заповнювати сторінки текстом і зображеннями.

На принципах організації робочого простору за модульною системою працюють також такі знамениті редактори, як Quark XPress, Corel Ventura Publisher, Adobe Page Maker.

Застосування сучасних програм з їх можливостями перетворило верстку з машинної роботи в творчий процес, виключивши етап розрахунків, за дизайнером залишається лише втілення власного бачення поставленої задачі. За допомогою модуля – основної складової частини обраної сітки, виконавець, як пазл складає потрібний йому візуальний ряд інформації та ілюстрацій. Важливим є те, що дані модульні сітки є вже одразу пристосованими до друку, що також економить час і сили людей, які займаються даним видом діяльності [2, с. 160].

Висновки. Модульна сітка – це система чіткої організації елементів твору. Вона має широке застосування у всіх видах образотворчої діяльності. Особливого значення та новацій в наш час модульна сітка набуває у веб-дизайні та дизайні поліграфічної продукції.

Не оминає технічний та програмний прогрес і методику створення сіток. У порівнянні з минулим, сучасна сітка є більш гнучкою та математично точною. Моделювання сітки розпочинається із визначення потрібного формату, а кінцевим етапом є побудова базової сітки, яка ділить сторінку на невеликі дрібні частини, які можна комбінувати довільним чином, при цьому, не втрачаючи цілісності всього дизайну. За допомогою комп'ютера здійснюється проектування об'єкту, тобто виконується швидка побудова сітки. В принципі, всі графічні програми мають вбудовані опції для створення модульних сіток, деякі із них мають вже готовий набір модульних сіток, наприклад «Буклет», «Календар» та інші.

Отже, можна сміливо вважати, що модульна сітка є основою створення гармонійних та композиційно правильних творів всіх видів мистецтва і особливо важливою є в проектуванні поліграфічної та веб-продукції.

Список використаних джерел

1. Аронов В.Р. Дизайн и искусство: актуальные проблемы технической эстетики / В.Р. Аронов. – М. : Знання, 1984. – 64 с.
2. Робертс Л. Дизайнер и сетка / Робертс Л., Трифт Дж. – М. : Рип-Холдинг // Rotovision, 2005. – С. 160.
3. Хэмпшир М. Квадраты и сетки / Хэмпшир М., Стефенсон К. // серия «На языке шаблона». – М. : Рип-Холдинг, 2008. – С. 212.
4. Библиотека «Модульные сетки». – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http:// Xserver.ru /On-line](http://Xserver.ru/On-line) библиотека «Модульные сетки». – Назва з екрана. Библиотека «Модульные сетки».
5. Модулор Ле Корбюзье. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.sak.ru/reference/architect.html>. – Назва з екрана. Модулор Ле Корбюзье.

In the present study is considered the role of modular grid in the formation of the high culture of the representation of visual information in design. Is generalized theoretical material, dedicated to modern modular projection in graphic and information design.

Key words: *modular grid, the information regulation, graphic design, web-design, of printed matter, composition, the laws of proportions.*

УДК 373.3.016:78

Чугасва Т.М., студентка V курсу

Науковий керівник: Карпенко Т.П., кандидат педагогічних наук, доцент

РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО ІНТЕРЕСУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ У ПОЗАКЛАСНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

У статті йдеться про розвиток музичного інтересу молодших школярів засобами музики як духовної домінанти особистості у позаурочній

діяльності. Наводяться приклади позаурочних заходів, вибудованих за принципами катарсисної педагогіки.

Ключові слова: музичний інтерес, духовність, духовна домінанта, позаурочна діяльність школярів, катарсис, катарсисна педагогіка.

У програмі художньо-естетичного виховання школярів у позаурочній діяльності [1], автори якої конкретизують положення Концепції в означенні змісту різних напрямків мистецької творчості, підкреслюється, що актуальним питанням у сфері художньо-естетичного виховання є формування дитини як активного творця художнього простору, повноправним членом якого вона виступає. Необмежені можливості для цього має саме позаурочна діяльність школярів, в якій вони беруть участь на засадах добровільного вибору та рівноправного спілкування з іншими дітьми та дорослими, і де відбувається становлення духовного розвитку особистості. Оскільки духовний розвиток завжди спирається на власну активність і виявляється у формуванні запитів та інтересів, у виборі ідеалів, у визначенні сенсу життя, тому саме інтерес до мистецтва є складовою частиною духовної культури особистості, її своєрідною домінантою.

Олексій Ухтомський при поясненні соціальної функції духовної домінанти особистості підкреслює, що «людина підходить до світу та інших людей завжди через посередництво своїх домінант, тобто ми сприймаємо лише те, до чого підготовлені наші домінанти та наша свідомість» [2]. У цьому ж контексті вважається, що фундаментальним законом людського спілкування є закон пріоритету людського інтересу в будь-якій поведінці. Незважаючи на ясність, поняття «інтерес» не має єдиного наукового визначення. За Б. Додоновим інтерес – властивість особистості. Ключ до розуміння суті інтересів особистості, на його погляд, знаходиться в динаміці відношень між потребами і емоціями. Саме інтерес є особливою психологічною потребою особистості в певних предметах та видах діяльності, що постають джерелом бажаних переживань і засобом досягнення мети. Таке визначення поняття «інтерес» може найбільш повно характеризувати інтерес до мистецтва, зокрема музичний інтерес у позакласній і позаурочній роботі.

Проаналізувавши музичний інтерес із психофізіологічних, психологічних, соціальних і власне музичних позицій можна дійти розуміння його як духовної домінанти особистості, спрямованої на переживання музики, оскільки саме потреба в значущих переживаннях є визначальною в характеристиці музичного інтересу.

Дорогу до розвитку музичного інтересу, нам показує саме мистецтво. Це дорога катарсисної педагогіки. Якщо духовний катарсис – це процес та результат цілісної психологічної, моральної, інтелектуальної та емо-

ційної трансформації особистості, який полягає у її духовному очищенні та піднесенні, у глибокій перебудові всієї системи її цінностей, то катарсис, як внутрішній стан людини, забезпечується особливим складом та структурою елементів творів мистецтва чи виховної позаурочної роботи. Він – це і мета, і засіб, і критерій «правильності» впливу мистецтва, музичного інтересу та художньої творчості школярів, оскільки саме через музичну тканину формується специфічна катарсисна почуттєва партитура виховного заходу.

До найважливіших принципів катарсисної педагогіки можна віднести: творення виховного заходу як завершеного художньо-педагогічного цілого; використання комплексу мистецтв як вихідного матеріалу для виховного позаурочного заходу; організація єдиного контексту як ієрархічної системи елементів на основі принципу духовної домінанти; піднесення духовної домінанти у контексті заходу як переживання катарсису.

Побудований за цими принципами позаурочний виховний захід вже не буде сукупністю випадкових, хоча й ефективних, яскравих фактів, почуттів, дій, він буде виступати єдністю елементів спільної діяльності педагога і учня, який створюватиме збагачений, інтегрований образ дійсності і буде викликати в особистості кожної дитини зокрема глибокі переживання [3]. У структурі такого виховного заходу обов'язково має бути невеличка інформаційна частина та п'ять етапів розвитку почуттів.

На першому етапі – розкриття почуттів – має відбуватися так званий «емоційний настрій». Тут мають переважати позитивні почуття умирювання, ліричності, ніжності, почуття світла та радості. Далі – етап морального конфлікту, де можна проектувати появу негативних, переважно інтровертних почуттів суму, скорботи, відчаю, гніву тощо. Третій етап – розвиток почуттів – передбачає заглиблення учнів у себе. Для цього потрібно використовувати такі художні матеріали, які б викликали у школярів розкаяння, жаль, співчуття. Доречно було б зауважити, що потрібно остерігатися використання прямих вербальних закликів до певної поведінки. Діти мають доходити до стану очищення за допомогою засобів виразності різноманітних видів мистецтва. Наступний етап – «просвітлення» – повинен включати в себе переважно позитивні почуття. П'ятий – «вихід у світ» – основний етап розвитку почуттів, який знаменує появу стійкого стану катарсису. Тут повинні домінувати емоції радості, віри у світле майбутнє, впевненість у собі та інші.

Прикладами позаурочних заходів-дійств, побудованих за принципами катарсисної педагогіки можуть бути: «Свято квітучої яблуні» за С. Русовою; «Мамин рушник», «На Івана Купала», «Різдвяна ніч», «Стеліся, барвіночку».

Впливу на всебічний та гармонійний розвиток людської свідомості, саме вчитель музики має великі можливості для формування музичного інтересу молодших школярів. Як саме? Відповідь на це питання має дати кожен вчитель, виходячи зі свого власного духовного розвитку.

Таким чином, при застосуванні принципів катарсисної педагогіки у побудові позаурочних заходів і за допомогою таких музичних засобів, як спів, гра на музичних інструментах, постановка театральних дійств, з дітьми можна досягти більших успіхів у розвитку музичного інтересу як духовної домінанти особистості.

Список використаних джерел

1. Художньо-естетичне виховання школярів у позаурочній діяльності: Програма (Укл. Масол Л.М., Ганнусенко Н.І., Комаровська О.А. та ін.) // Шкільний світ. – 2002, – №11. – Вкладка.
2. Ухтомський О. Письма // Пути в незнаемое. Писатели рассказывают о науке. – М. : Сов. писатель, 1973. – СБ. 10. – С. 373-435.
3. Карпенко І., Бологоров В. На шляхах до нового мислення // Радянська школа. – 1991. – №3. – С. 44-50.

In the article the development of musical interest of junior pupils is examined as a spiritual dominant of personality by facilities of music in extracurricular measures built on built on principles of catharsis pedagogic are set.

Key words: *musical interest, spirituality, spiritual dominant, extracurricular activity of pupils, catharsis, catharsis pedagogic.*

УДК 784.4 (447)

Шипп Т.В., студентки IV курсу

Науковий керівник: **Чайка С.В.**, кандидат педагогічних наук, доцент

ЗНАЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ В ПОЗАКЛАСНІЙ РОБОТІ В ШКОЛІ

У статті розглядаються основні елементи виховання школярів засобами музичного фольклору в позакласній роботі та його можливості в художньо-естетичному та морально-естетичному вихованні.

Ключові слова: *фольклор, виховання, школа, учень, українська народна пісня, позакласна робота.*

Музичне виховання в позаурочній навчальній роботі спрямоване на розвиток і формування естетичних поглядів, смаків, мистецьких нахилів, здібностей, а також організацію вільного часу школярів.

Підбір музичного матеріалу для виховної роботи з дітьми в позаурочний час, необхідно здійснювати з акцентом на народну творчість, вчитель повинен взяти за основу музичний фольклор, який є основним засобом художньо-естетичного впливу на духовний світ школярів, на сферу

їх емоцій і почуттів, на їх морально-естетичне виховання. Народна музична культура повинна визначати зміст музично-естетичного розвитку школярів, тобто стати основою знань, умінь і навичок, оволодіння якими необхідне для їх повноцінного духовного і інтелектуального розвитку. К. Ушинський наголошував, що «... виховання, створене самим народом і побудоване на народних основах, має ту виховну силу, якої нема в найкращих системах, побудованих на абстрактних ідеях запозичених у іншого народу» [2, с. 10].

Тому, спираючись на загальні педагогічні принципи навчання, позаурочна робота містить елементи народної педагогіки, засновані на фольклорних традиціях, а також специфічні для музичної педагогіки вимоги та положення. Вивчення фольклорних творів розширить знання школярів з історії рідного краю, його природи, мови, національних традицій і звичаїв, календарних обрядів, українських народних пісень, мелодій, танців, українського народного одягу, музичних інструментів тощо.

У процесі освоєння зразків народної музичної творчості в позаурочний час необхідно використовувати всі види музичної діяльності у тісному взаємозв'язку. Значущість в естетичному розвитку дітей таких видів музичної діяльності, як співи, слухання музики та музичних ігор є вагомюю.

У репертуар пісень для хорового співу слід добирати якомога більше календарно-обрядових пісень. Такі пісні мають ігровий характер, просту побудову, нескладну методичну лінію, інтонацію, простий метро-ритм і тому легкодоступні для вивчення саме у різновіковому класі. «Під час музично-виховної роботи необхідно спрямовувати свою роботу до єдності, синтезу всіх дисциплін естетичного циклу (музика, хореографія, образотворче мистецтво, література)», – підкреслював дослідник українського фольклору та музичних ігор, автор оригінальної методики естетичного виховання дітей дошкільного та молодшого шкільного віку В. Верховинець [1, с. 65].

Відомо, що народне мистецтво побутує в синкретичних формах, де, наприклад, музична інтонація і слово (або музика і рух в танцях, іграх, театралізованих дійствах) зливаються в єдине і нерозривне виразне ціле. Цими обставинами повинна також обумовлюватися методика діяльності вчителя музики. Так, наприклад, вивчення календарно-обрядових пісень повинно включати не тільки освоєння школярами мелосу, метроритму, характеру, форми, але й поглиблене проникнення в літературний текст, в поетичність народної мови, руху, міміки, тонкощів ліній і фарб, звуків і голосів [4].

Супроводжувати цей процес можна ознайомленням школярів із зразками образотворчого, декоративно-прикладного, ужиткового мистецтва,

танцювально-інструментальних жанрів, театрального і екранних видів мистецтва, що підсилить загальний емоційний тон музичних занять, підвищить психологічне їх засвоєння. Отож, для кращого засвоєння дітьми календарно-обрядових пісень, можна проводити в позаурочний час виховні заходи (музичні вечори, шкільні свята пісні, календарні фольклорні свята, фестивалі, театралізовані виступи).

Музикуючи на музичних інструментах, діти освоюють прийоми гри та звукодобування на бубні, малому і великому барабані (бухалі), тарілках, румбі, тріскачках, металофонах, ксилофонах, сопілках, бандурі. У процесі гри на музичних інструментах удосконалюється естетичне сприйняття й естетичні почуття дитини. Це вид музичної діяльності дітей сприяє становленню та розвитку вольових якостей: витримки, наполегливості, цілеспрямованості, посидючості; вдосконалення психічних процесів – пам'яті, уваги, сприйняття, образного і словесно-логічного мислення [3].

Отже, використання фольклору у позаурочній виховній роботі має важливий морально естетичний вплив. Тільки через школу, добре продумані освітні та виховні заходи, де звучить спів, формується у школярів повага до мистецтва і загальна естетична культура.

Список використаних джерел

1. Верховинець В. Теорія народного українського танка. Видання друге, поширене. – Полтава, 1920. – С. 65
2. Волков Г.Н. Етнопедагогіка. – Чебоксар, 1979. – 248 с.
3. Грицай М.С., Бойко В.Г., Дунаєвська Л.Ф. Українська народнопоетична творчість / За ред. М.С. Грицай – К. : Вища школа, 1983. – 354 с.
4. Швидків Г.Р. Українські народні пісні та романси в курсі постановки голосу / Г.Р. Швидків. – Рівне, 2006. – 130 с.

In the article the basic elements of education students means folk music in extracurricular activities. Its possibilities in artistic and aesthetic, moral and aesthetic education

Key words: *folklore, education, school, student, Ukrainian folk song, class work.*

УДК 373.5.016:78:398

Шупенюк О.І., студентка V курсу

Науковий керівник: **Мартинюк Л.В.**, кандидат педагогічних наук, доцент

МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

У статті висвітлюється розвиток творчих здібностей молодших школярів за допомогою музичного фольклору України.

Ключові слова: фольклор, здібності, музична творчість, молодші школярі.

Постановка проблеми. Кожна освітня область вносить свій внесок у формування людини, яка буде жити в новому тисячолітті.

Освітня область мистецтво, надає учням можливість усвідомити себе як духовно-значиму особистість, розвинути здатність художнього, естетичного, морального оцінювання навколишнього світу. Опанувати вічні цінності культури, перейняти духовний досвід поколінь.

Метою роботи є теоретичне і практичне обґрунтування значимості музичного фольклору в житті підростаючого покоління і його вплив на творчі здібності молодшого школяра. Музичний фольклор з перших днів шкільного життя служить засобом формування світогляду дитини в цілому, його естетичної та моральної суті, розвиває асоціативне, образне мислення та творчі здібності школярів.

Виклад основного матеріалу. Термін «здібності», незважаючи на його давнє і широке застосування в психології, визначається в літературі неоднозначно. Поширеним є визначення, що здібності – це те, що не зводиться до знань і навичок, але забезпечує їх швидке придбання, закріплення і ефективне використання на практиці. Значний внесок у розробку загальної теорії здібностей вніс вчений Б.М. Теплов [3]. У поняття «здібності» за його думки, укладено три ідеї. По-перше, під здібностями розуміється індивідуально-психологічні особливості, що відрізняють однієї людини від іншої. По-друге, здібностями називають не усякі взагалі індивідуальні особливості, а лише такі, які мають відношення до успішності виконання якої-небудь діяльності. По-третє, поняття «здібності» не зводиться до тих знань, навичок і умінь, що уже вироблені в даній людини.

Здібності, вважає Б.М. Теплов, не можуть існувати інакше, як у постійному процесі розвитку [3]. Тільки завдяки постійним вправам, пов'язаним з систематичними заняттями, ми підтримуємо і розвиваємо далі здібності.

Розрізняють загальні (розумові здібності – розвинута пам'ять, досконала мова, точність ручних рухів і спеціальні здібності, наприклад, музичні). Вони визначають успіхи в специфічних видах діяльності, для якої необхідні задатки певного роду (у нашому випадку – музичні) та їх розвиток. У ці завдання входять три основні музичні здібності: ладові почуття або емоційний перцептивний компонент музичного слуху; здатність довільно користуватися слуховими уявленнями, що відображають звуковисотні рухи. Це здатність утворює основне ядро музичного уяви; музично-ритмічне почуття, тобто здатність активно (рухово) переживати

музику, відчувати виразність музичного ритму і точно відтворювати останній. Основна вимога до діяльності, що розвиває здібності – творчий характер діяльності. Розвиток музичних творчих здібностей – це вироблення в дитини прагнення до прояву власної ініціативи, музичного таланту: прагнення створити щось нове, краще, прагнення розширити кругозір, наповнити новим змістом свої знання в галузі народної музичної культури.

Поняття «дитячий фольклор» увійшло до науки порівняно недавно. Проте новизна терміну не пов'язана з пізнім походженням цього виду фольклору. Дитячий фольклор – це сукупність зразків усної народної творчості, яка складається із класичних та сучасних фольклорних форм і функціонує у дитячому середовищі або виконується спеціально для дітей [2]. Отже, дитячий фольклор, це, передусім, зразки усної народної словесності, призначені для дітей. Створені старшими поколіннями для молодших, такі тексти є складовою дитячого фольклору (наприклад, колісанки). Інша частина – це твори, які функціонують у дитячому середовищі, але водночас побутують і як зразки певного фольклорного жанру (наприклад, загадки). Класифікація дитячого фольклору така:

- зразки усної народної словесності, виконувані дорослими для дітей;
- різножанрові фольклорні твори, які побутують у дитячому середовищі;
- зразки усної творчості, які виникають і функціонують внаслідок комунікативної специфіки дитячого віку.

Для дітей молодшого шкільного віку найбільш природним є музично-естетичне навчання і виховання, побудоване на етнонаціональній основі. Традиційний дитячий фольклор становить невід'ємну частину практичної народної педагогіки. Вченими доведено, що народна творчість близька до генетичного коду певного народу і тому діти сприймають її легко й природно. Перебуваючи у нерозривній органічній єдності з природою, побутом, працею людей, зрозумілі твори народної спадщини допомагають дітям з самого раннього дитинства активно пізнавати оточуючий світ і своє «Я» в ньому, спілкуватися, емоційно проявлятися, вивчати рідну мову, культуру та звичаї свого народу. Музичний фольклор, як першооснова музичної культури, є найкращим підґрунтям для музичного виховання молодших школярів, формування у них музичних здібностей, що не тільки обумовлює успіхи дітей в музичній діяльності, а впливає на підвищення їхнього інтелекту, сприяє розумовому й загальному розвитку особистості.

Основними завданнями є організація процесу музичного виховання й навчання дітей молодшого шкільного віку на матеріалі українського музичного фольклору; ознайомлення із здобутками народної музичної

творчості України, сприяння вивченню рідної мови, культури та звичаїв свого народу; формування навчального інтересу та стійкої мотивації до музично-ігрової діяльності засобами українського дитячого музичного фольклору; сприяння формуванню широкого кола музичних, творчих (акторських) та загально навчальних здібностей, розвитку емоційної, інтелектуальної, сенсорної та вольової сфер особистості; на основі емоційного відгуку на народну музику формування музичних здібностей – музичного слуху (тембрового, динамічного, звуковисотного, мелодичного, частково гармонічного), відчуття ладу, чуття музичного ритму, музичної пам'яті; формування комплексу вмій і навичок, необхідних для здійснення різних видів музично-ігрової діяльності; включення вихованців у активну практичну роботу з сприймання, розуміння і виконання, зокрема сценічного, музичних фольклорних творів.

Виховуючи дітей на матеріалі українського фольклору, ми тим самим розвиваємо у дошкільнят позитивне емоційно-ціннісне ставлення до вітчизняної культури (також до національних культур інших народів) та відчуття відповідальності за збереження культурної спадщини шляхом вивчення та використання українського національного музичного здобутку на заняттях та у повсякденному житті; мотивуємо малюків до наполегливості у здобутті знань, умінь та навичок, необхідних для виконання пісенних, танцювальних, ігрових фольклорних творів в концертних програмах, ранках, святах, обрядах. Український дитячий музичний фольклор виконує ще й компенсаторну функцію: голосовий апарат у молодших школярів ще не сформований, а дитячий народний пісенний репертуар дозволяє співати дітям без напруги і отримувати велике емоційне задоволення від співу. Важливим при цьому постає процес природної музично-ігрової діяльності учнів, яка на основі добровільності створює підґрунтя до успадкування багатства духовної скарбниці народу, його самобутньої ментальності. Відповідно до сучасної класифікації дитячого віку розрізняють фольклорні твори для малят, для дітей дошкільного віку, молодшого та середнього шкільного віку. Найменшим дітям співають колискових та розважальних пісень; пізніше діти бавляться, співаючи ігрових пісень, слухають (читають) казки та небилиці, відгадують (та створюють) загадки, знайомляться з творами народної обрядовості. Переступивши межу молодшого шкільного віку діти не лише активно включаються у систему народних календарно-обрядових та побутових дійств, а й долучаються до кращих зразків героїчно-історичного епосу та української лірики, тобто української народної пісні, яка є найяскравішим феноменом народної творчості, і протягом тисячоліть відіграла вагомe суспільне та естетичне значення в житті українців.

Отже, розглянувши зміст, форми фольклору в роботі з дітьми молодшого шкільного віку, я прийшла висновку, що музичний фольклор містить в собі весь комплекс духовної сутності народного життя, світосприймання та естетичний ідеал народу, його моральні норми, психологію і тому служить важливою і необхідною базою з метою виховання підростаючого покоління, освоєння культурних цінностей. Виховання дітей на основі народної культури дає великі можливості для творчого розвитку дітей.

Список використаних джерел

1. Алексєєнко О.В. Фольклорні традиції народу / Є.Ф. Алексєєнко // Початкова школа. – 2007. №3. – С3-9.
2. Великий енциклопедичний словник: в 2-х т. / Гол. ред. А.М. Прохоров. – М. : Радянська енциклопедія, 1991. – Т. 2. – 768 с.
3. Теплов Б.М. Избранные труды. – в 2-х т. – Т. 1. – М. : Педагогика, 1985.

The article highlights the development of creative abilities of younger schoolboys by means of musical folklore Ukraine .

Key words: folklore, ability, musical creativity, younger students .

УДК 37. 016: 786. 2

Юрчак Н.В., студентка VI курсу

Науковий керівник: Карташова Ж.Ю., кандидат педагогічних наук, доцент

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК УЧНЯ-ПІАНІСТА НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ

У статті розглянуто особливості формування технічних навичок учнів-піаністів на початковому етапі навчання, розкрито психофізіологічні механізми вироблення цих навичок, представлено різні підходи щодо особливостей розвитку техніки учня-піаніста.

Ключові слова: технічні навички, вміння, базова техніка, автоматизація, учень-піаніст.

Проблема педагогічної майстерності в процесі становлення і формування піаністичних навичок музиканта-початківця була і залишається в колі зацікавлень провідних музикантів, науковців і педагогів (Т. Воробкевич, Й. Гат, К. Гофман, Г. Коган, Б. Милич, Р. Савицький, Є. Тімакін та ін.). Аналіз досліджень засвідчує як багатогранний комплексний підхід до вказаної проблеми, так і необхідність подальшого її осмислення й узагальнення педагогічного досвіду.

У будь-якій сфері діяльності людини актуальною є проблема формування професійних навичок та вмінь. Гра на інструменті є одним із най-

складніших видів музичної діяльності, яка потребує окрім злагодженої роботи психічних процесів – волі, уваги, сприйняття, мислення, пам'яті, уяви, ще й бездоганної узгодженості фізичних рухів. Тому засвоєння способів цієї діяльності вважається чи не найголовнішою умовою для успішного перебігу процесу учіння музиканта-інструменталіста. Завдання педагога – обрати найбільш ефективні методи формування піаністичних навичок та вмій серед існуючих в методиці навчання гри на музичних інструментах [4, с. 12].

Як неможливо уявити досконале виконання без розвинутої техніки, так неможливо уявити досконалі піаністичні рухи без системної роботи над їх формуванням. Проблема технічного розвитку піаніста й на сьогодні залишається актуальною, не зважаючи на величезний арсенал методичної літератури з означеної проблеми. Педагоги-музиканти й майстри-виконавці вказують на вирішальне значення фортепіанної техніки як фундаментальної основи навчання гри на інструменті, зазначаючи, що це щоденна, трудомістка, а іноді й одноманітна робота, в процесі якої формуються необхідні виконавські навички та вміння. Недооцінювати значення на початковому етапі навчання спеціальної роботи з вироблення стабільних, надійних та якісних професійних навичок та вмій не можна. Погляди педагогів-практиків різняться щодо вирішення питання організації процесу роботи над виконавською технікою. Вирішити проблему та розробити стратегію поетапного розвитку виконавської техніки, обрати відповідні методи, прийоми та способи роботи допоможуть викладачам знання психолого-педагогічних особливостей та механізмів формування навичок та вмій в учнів-піаністів різного віку.

Учіння є провідним фактором розвитку особистості. В процесі учіння людина засвоює необхідні знання, що постійно накопичуються та оновлюються, способи діяльності, досвід їх реалізації, набуває творчого, емоційно-ціннісного ставлення до світу. Володіючи різноманітними способами та прийомами виконавської діяльності, зокрема – технікою ігрових рухів, учень-піаніст має можливість зреалізувати на інструменті свої можливості розкриття музичних образів, почуттів і задумів, творчий потенціал. Оволодіння технікою гри на музичному інструменті тісно пов'язано з формуванням виконавських навичок та вмій. У педагогічній літературі навички розглядаються як «дії, складові частини яких у процесі формування стають автоматичними. При наявності навичок діяльність людини відбувається швидше і продуктивніше. Формуються навички на основі застосування знань про відповідний спосіб дій, шляхом цілеспрямованого планомірного вправління» [2, с. 12]. Досконалість, надійність та стабільність навичок та вмій є базовим елементом будь-

якої майстерності. А у інструментально-виконавському мистецтві пов'язаному з публічним виступом, це має вирішальне значення. Специфічність піаністичних навичок полягає в тому, що виробляються вони лише в процесі роботи за інструментом. В основі формування цих навичок лежить умова повторюваності дій та доведення їх шляхом тренування до автоматизму. «Технічні навички вважаються засвоєними за умови повної автоматизації. Тільки розуміння чи усвідомлення учнями тієї чи іншої навички – не дає підстав говорити про її засвоєння. Повинна виникнути «пам'ять рук» на певні рухи – пише Л. Москаленко у своїй роботі «Методика організації піаністичного апарату в перші два роки навчання» [3, с. 47].

Формування ігрових навичок піаніста – копіткий й довготривалий процес, який охоплює весь період навчання дитини в музичній школі. Це не тому, що вони надто складні чи їх багато, а тому, що дитина має дозріти психологічно і фізично до засвоєння нових, більш складних технічних формул. Дитина зростає, й одночасно з розвитком психічних та фізичних особливостей, відбувається процес надбання, накопичення та трансформації вже набутих навичок та вмінь. Розуміння психофізіологічних можливостей дитини, знання характерних особливостей кожного етапу її зростання сприятиме виробленню раціональної методики технічного розвитку учня-піаніста. Так, в перші роки навчання, первинні навички виробляються інтуїтивно, виконавські дії засвоюються шляхом наслідування, оскільки для дошкільного та молодшого шкільного віку притаманне недостатньо розвинене мислення, ситуативне сприйняття явищ, превалювання чутливо-наочного сприйняття та уявлення тощо. Формуючись в тісному зв'язку з умовами їхнього вироблення, навички на початковій стадії навчання ще не піддаються аналізу, тобто формуються підсвідомо. Для дитини підсвідоме засвоєння виконавської техніки є природнім.

Проте набуті у такий спосіб навички легко засвоюються та швидко автоматизуються й закріплюються на все життя. В подальшому, з розвитком музичного мислення, з опануванням нових та трансформацією засвоєних навичок, набувається досвід їх застосування, усвідомлення умов та мети формування навичок та перетворення їх у вміння. Самостійне конструювання дій під контролем свідомості значно складніше, а ніж інтуїтивне чи внаслідок наслідування. Воно потребує контролю та керування цими діями, наявності власного досвіду, свідомих спостережень, самоаналізу. Хоча наслідуванням учень продовжує користуватися як одним зі способів засвоєння навичок, однак це наслідування вже свідоме. Вміння аналізувати, встановлювати зв'язки та відношення між

явищами, узагальнювати, розкривати закономірності, оперувати поняттями – все це приходить з досвідом, а відповідно з роками. Набуті за таких умов навички менш стабільні й вимагають більше часу на засвоєння (автоматизацію), оскільки втручання свідомості ускладнює його становлення, проте вони відзначаються мобільністю, гнучкістю й легко піддаються корегуванню.

Відтак, це не означає, що набуті на початковому етапі навчання навички не піддаються змінам. Процес засвоєння навичок не обмежується лише їх накопиченням, з часом вони ускладнюються, трансформуються і на основі вироблених формуються нові. Первинні базові виконавські навички є тим фундаментом на якому вибудовується уся система технічного багажу, а тому таким важливим стає якість набутих первинних навичок.

Отже, без сформованості основних (базових) технічних навичок та вмій, важко спрогнозувати успішність подальшого зростання учня-піаніста в питанні вдосконалення його виконавської техніки. Накопичений досвід в галузі фортепіанної педагогіки засвідчує, що досягти мети щодо розвитку повноцінної фортепіанної техніки можна різними методами, з переважанням того чи іншого способу роботи над нею. Знання психофізіологічних механізмів формування навичок допоможуть педагогам у грамотному регулюванні цього процесу, з паралельним пошуком сучасних та ефективних способів вироблення виконавської техніки.

Список використаних джерел

1. Арчажникова Л.Г. Профессия – учитель музыки / Л.Г. Арчажникова. – М. : Просвещение, 1984. – 111 с.
2. Гусейнова Л.В. Формування готовності майбутніх учителів музики до інструментально-виконавської діяльності: Автореф. дис. ... канд. пед.наук: 13.00.02 – Теорія та методика музичного навчання. – К., 2005. – 20 с.
3. Москаленко Л.Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Учеб. пособие. / Л.Г. Москаленко. – К. : ТОВ «Типографія. «Клякса», 2013. – 272 с.
4. Савшинский С. Пианист и его работа / С. Савшинский. – Москва : Классика-21, 2002. – 78 с.

In the article the features of formation of the technical skills of students-pianists at the initial stage of training, uncovered physiological mechanisms to develop these skills, presented different approaches to the development of technology features student pianist.

Key words: *technical skills, skills, basic engineering, automation, student pianist.*

Юрчак Н.В., студентка VI курсу

Науковий керівник: Прядко О.М., кандидат педагогічних наук, доцент

РОЛЬ М'ЯЗОВО-РУХОВОЇ ПАМ'ЯТІ У ФОРМУВАННІ БАЗОВИХ ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК В УЧНІВ ДИТЯЧОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ НА УРОКАХ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

У статті розглядаються питання розвитку м'язово-рухової пам'яті в учнів дитячої музичної школи на уроках гри на фортепіано, аналізується значення розвитку даного виду пам'яті у формуванні технічних навичок учня-піаніста.

Ключові слова: м'язово-рухова пам'ять, технічні навички гри на фортепіано, діти молодшого шкільного віку.

Постановка проблеми. Розвиток усіх видів музичної пам'яті є важливою складовою музично-естетичного виховання школярів. Процес навчання учнів музичної школи гри на фортепіано вимагає задіявання різних видів пам'яті. Одним з найбільш важливих у роботі з учнями-піаністами є м'язово-руховий вид пам'яті. Проте функціонуючи комплексно з іншими видами музичної пам'яті м'язово-рухова пам'ять досить часто відтісняється педагогами в процесі роботи над музичним твором на задній план.

Дослідники у галузі музичної педагогіки, теорії інструментального виконавства приділяють багато уваги вивченню проблеми розвитку м'язово-рухової пам'яті. Виконавська практика показує, що без автоматизації рухів не можливо займатися виконавською діяльністю. Існує багато праць вчених у галузі музичної педагогіки та музичної психології, які містять інформацію про особливості розвитку різних видів пам'яті музиканта. Так, дослідження процесів зорової пам'яті в музичній підготовці учнів здійснював Л. Макіннон, Г. Овсянкіна зробила свій внесок у дослідження слухової пам'яті, розвиток словесно-логічної пам'яті розглядали Л. Мазель, В. Цукерман, дослідженням емоційної пам'яті займалися В. М'ясищев, І. Фейгенберг, К. Станіславський. Цінними є дослідження О. Богословського, Т. Єгорова, В. Мельникова, К. Платонова, П. Рудика, І. Фейгенберга про розвиток м'язово-рухової пам'яті. Основу цього виду пам'яті складають м'язово-рухові образи вивчених рухів, змістом яких є м'язово-рухові уявлення форм, величини, швидкості, амплітуди рухів, їхньої послідовності, темпу і ритму. Вчені вважають, що рухова пам'ять є результатом набутого досвіду в минулому, тому розвиток рухової пам'яті є одним з важливих аспектів виховання виконавця. Питання впливу м'язово-рухової пам'яті на розвиток піаніста-початківця потребують більш детального вивчення.

Мета статті вивчити значення розвитку м'язово-рухової пам'яті у процесі формування технічних навичок гри на фортепіано в учнів дитячих музичних шкіл.

Виклад основного матеріалу. У музичній педагогіці руховий образ виступає як основний базовий компонент комплексної рухової пам'яті музиканта. Хороша рухова пам'ять полегшує запам'ятовування музичного твору, відкриває можливість вільного володіння інструментом з нефіксованою висотою звуку, зменшує кількість виконавських неточностей при сильному хвилюванні. Окрім того, на основі рухової пам'яті музиканта розвиваються всі композиторські, навчальні, музично-виконавські та інші навички. Рухова пам'ять домінує в музичному навчанні, на її основі розвивається музичне мислення. Характерними ознаками хорошої рухової пам'яті є віртуозність, швидкість, легкість в опануванні технічних труднощів, майстерність («золоті руки») [1].

М'язово-рухова пам'ять – це здатність точно запам'ятовувати і відтворювати виконавські рухи та пов'язані з ними виконавські відчуття порухів плеча, передпліччя, кисті, пальців, а також відчуття клавіатури, грифу тощо [2, с. 299].

М'язово-рухова пам'ять полягає у запам'ятовуванні і відтворенні рухів. Розвивається раніше від інших, вона є основою рухових навичок і звичайних рухів, а також формування різних практичних дій і трудових навичок. Завдяки цій пам'яті ми здатні виконувати найскладніші рухи пов'язані з фортепіанним виконавством.

М'язово-руховий вид музичної пам'яті відіграє визначальну роль у процесі засвоєння піаністами-початківцями базових технічних навичок гри на фортепіано. Процес навчання учнів-піаністів розпочинається з постановки. На цьому етапі найяскравіше проявляється здатність або нездатність учня-початківця запам'ятати той чи інший рух руки і відтворити його за викладачем. Тому основне завдання педагога чітко ставити завдання перед учнем, урізноманітнити процес навчання ігровою діяльністю, або пов'язувати вивчення окремої рухової навички з образами, тобто при поясненні викладача постановки руки на клавіатурі, часто використовується порівняння м'язового руху з діями повсякденного життя (наприклад уявити що учень тримає в руці яблуко, якщо пальці будуть прямими, то яблуко випаде з руки).

Отже, моторно-рухова пам'ять відіграє визначальну роль у процесі навчання учнів гри на фортепіано. Вже на початкових етапах занять у класі фортепіано запам'ятовування рухів та м'язових відчуттів складає основу освоєння технічних навичок учня-піаніста.

Список використаних джерел

1. Готсдинер А.Л. Музична психологія / А.Л. Готсдинер. – Москва : ІМВ Магістр, 1993. – 190 с.
2. Старчеус М. Слух музиканта / М. Старчеус. – М., 2003. – 400 с.
3. Сулейманов Р.Ф. Психологічні основи професійної майстерності музиканта-інструменталіста / Раміль Фаїлович Сулейманов. – Санкт-Петербург, 2003. – 390 с.

The article examines the issue of development of muscular-motor memory of students of children music school classes piano, examines the importance of the development of this type of memory in the formation of technical skills of the student pianist.

Key words: *muscular-motor memory, the technical skills of playing the piano, children of primary school age.*

УДК 76(477):003.7

Бугерчук У.М., студентка VI курсу

Науковий керівник: Шульц Н.А., кандидат мистецтвознавства, асистент

ЗНАЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ШРИФТОВОЇ ГРАФІКИ У ПРОЕКТУВАННІ СУЧАСНОЇ «УКРАЇНСЬКОЇ АБЕТКИ»

У статті розглядаються особливості створення сучасної «української абетки» на базі української шрифтової графіки початку ХХ століття.

Ключові слова: *шрифт, шрифтова графіка, українська абетка, кирилиця, графема.*

Постановка проблеми. Мистецтво шрифту являє собою досить широку за діапазоном галузь художньо-проектної діяльності, що включає різні напрямки, починаючи від проектування набірних шрифтів та створення рисованих шрифтових форм, закінчуючи різноманітними видами шрифтового графічного дизайну, з використанням написів в архітектурі, монументально-декоративному мистецтві та інше.

У сучасних умовах людина постійно «спілкується» зі шрифтом. Тому при оцінці місця та ролі шрифту у житті суспільства, не вдаючись до детальної диференціації його використання, слід зазначити, що шрифт є такою ж важливою складовою частиною загальної культури, як музика, мистецтво, архітектура.

Сьогодні, коли в Україні відроджується інтерес до своєї історії, національної культури, мови, не можна лишати поза увагою питання дослідження шрифтів «українського походження», їх зображальних та пластичних можливостей.

Мета – на базі зразків української шрифтової графіки початку ХХ століття визначити значимість шрифтової графіки для проектування сучасної «української абетки».

Виклад основного матеріалу. Національні особливості української шрифтової форми, які існували до середини 20-х років ХХ століття, пізніше практично було знівельовано переважною більшістю радянських шрифтів, створених за зразками «класичних», «кращих світових» чи просто запозичених з аналогічних латиницьких гарнітур. Негативне ставлення в цілому до розвитку національних шрифтових форм в Україні за часів радянської влади призвело до того, що художників-графіків, які працювали в цьому напрямку, налічувалися одиниці, а наукових досліджень, що торкалися б особливостей каліграфії, типографіки українських шрифтів, фактично не було. Варто зазначити, що тільки завдяки окремим виданням з відповідним шрифтовим оформленням української книги, плакатам, поштовим листівкам, творам декоративно-ужиткового мистецтва українська шрифтова форма остаточно не загубилася, не втратила своєї краси, художньої пластики, емоційної образності.

Однак, незважаючи на умовний характер шрифтових форм, їх організація базується на загальних композиційних закономірностях. Органічний зв'язок шрифтових форм з архітектурою, виробами дизайну, засобами реклами, творами декоративного мистецтва забезпечується єдністю стилевих принципів формотворення. Як і будь-які історичні форми матеріальної культури, шрифт пройшов усі стадії еволюційного розвитку, не уникнувши при цьому стилістичних єдностей і протиріч [4, с. 192].

Витоками у створенні «українських» шрифтових форм стали устав, напівустав і український скоропис.

Сучасне шрифто-проекування в Україні відбувається, здебільшого, в двох напрямках: пошук нових видозмінених форм та трансформація першоджерел шрифтової графіки (від спадщини стародруків до рисованих шрифтів початку ХХ століття), тобто адаптація. Проте жоден з напрямків у повній мірі не вирішує проблеми створення «національної моделі шрифтового продукту». Будь-який новий шрифт, як правило, є запозиченою видозміненою формою попереднього, відбувається звернення графіків до багатющої мистецької скарбниці, наслідування традиції розвитку українських шрифтів.

Сучасний дизайн виявляє неабияку цікавість до плідних традицій шрифтового мистецтва та книжкової графіки 10-30 років ХХ століття. Досить часто можна бачити славнозвісний «Нарбутівський» шрифт на державних нагородах, в оформленні офіційних документів, чи то у лого-

типах культурно-масових свят. Важко переоцінити роль Г. Нарбута у процесі розвитку естетики української художньої книги. Він був не тільки прекрасним ілюстратором, а й проектував формати видань, удосконалював «готові» шрифтові кліше, визначав місце, розміри тексту, оздоблювальних художніх елементів. Для Г. Нарбута шрифт став першоелементом на шляху до усвідомлення специфічної мови графіки, до відчуття площини аркушу і площинності кольорової плями, лінії. Літера, за його розумінням, має найбільші виразні можливості, виступає як взірець лаконізму, відшліфованого до знаку графічного зображення [2, с. 85].

На основі засвоєння і розвитку українських національних традицій в написанні шрифтів, вивчення зразків народного декоративно-ужиткового мистецтва, національного фольклору Нарбут створив кілька оригінальних гарнітур українського шрифту (нарбутівки), запропонував систему зв'язку літер в слова, слів – у рядки.

Тенденція до відродження національних традицій шрифтової графіки вимагає досить якісного естетичного рівня виконання шрифтів. Український шрифтовий дизайн віднедавна активно працює у напрямку вдосконалення якості та конкурентоспроможності власного шрифтового продукту. Проте існує брак кваліфікованих спеціалістів у цій галузі, оскільки освітні програми українських ВНЗ художнього спрямування обмежуються проектуванням видозмінених та адаптованих шрифтів.

Українські текстові шрифти, що знаходяться у вільному користуванні дизайнерів-графіків – є, здебільшого, не завжди якісними, адаптованими кирилическими формами, якщо зважити на те, які високі вимоги пред'являються сьогодні саме до утилітарності шрифту, його художньої досконалості, ідейної чіткості та естетичної привабливості [3, с. 82]. Шрифти-адаптації, мається на увазі, коли на вже існуючий кирилический шрифт накладені авторські елементи стилю і додано до нього розробником літери українського алфавіту. До адаптації також можна віднести стилізацію. До перших відомих професійних стилізацій належать шрифти О.В. Снарського (Устав Снарського) [5, с. 36].

Проте адаптація чи стилізація відбувається на базі одного зразка шрифтової графіки певного автора з несуттєвою дизайнерською трансформацією. Така обмеженість не дає у повному обсязі розкрити можливу варіативність та проявити націоналістичний (у гарному розумінні поняття) характер.

Художники-графіки, що працювали на початку ХХ століття: Нарбут і його співвітчизники – Л. Хижинський, М. Кирнарський, А. Серєда, В. Кричевський, В. Єрмілов та інші втілювали в своїх творах нові тенденції, поєднуючи традиції українського народного мистецтва подекуди

з революційною символікою тогочасного суспільного устрою [1, с. 78]. Але можна сказати, що саме їх творчій доробок створив відчутний вплив на формування українського шрифтового мистецтва. Аналіз зразків української шрифтової графіки від стародруків до ХХ століття дає змогу визначити характерні особливості графіки українського авторського шрифту та аспекти її використання у сучасному дизайні при створенні суто «української абетки» [6, с. 215].

На часі стає важливість проектування повноцінної «української абетки», бо не всі літери українського алфавіту мають своє чітке графічне вираження, тож і перебувають вони у статусі «додаткових спец символів» наборної кирилиці.

Висновки. Певні естетично виважені образні ознаки буквеної форми різних історичних періодів неодноразово слугували для художників-графіків характерним прототипом у проектуванні авторських рисованих шрифтів. Досить складно виокремити певний зразок української шрифтової графіки, доробку художників початку ХХ століття, що у повній мірі відповідає різним суб'єктивним поняттям про національний колорит, автентичність і може слугувати прямим прототипом до створення сучасної повноцінної «української абетки». Але абстрагуючись від копання в деталях художнього образу графем, синтезуючи, здавалось, еkleктичні за формою візуального вираження стилетворчі елементи, теоретично можна виробити у певну концепцію нової «національної моделі шрифтової графіки».

Список використаних джерел

1. Белічко Ю.В. Українське радянське мистецтво періоду громадянської війни / Белічко Ю.В. – К. : Мистецтво, 1980. – 183 с.
2. Білецький П.О. Георгій Іванович Нарбут / Білецький П.О. – Л. : «Мистецтво», 1985. – 119 с.
3. Капр А. Эстетика искусства шрифта : пер. с нем / Капр А. – М. : Книга, 1979. – 124 с.
4. Мітченко В.С. Естетика українського рукописного шрифту Мітченко В.С. / Мітченко В.С. – К. : Грамота, 2007. – 208 с.
5. Снарский О.В. Шрифты-алфавиты для рекламных и декоративно-оформительских работ / Снарский О.В. – К. : Реклама, 1979. – 152 с.
6. Шпаков. А.П. Художник і книга / Шпаков. А.П. – К. : Мистецтво, 1973. – 248 с.

This article discusses the features of the creation of the modern «Ukrainian alphabet» font on the basis of Ukrainian graphics of the early twentieth century.

Key words: *type, type graphics, Ukrainian alphabet, Cyrillic, grapheme.*

Для нотаток

Наукове видання

**ЗБІРНИК
НАУКОВИХ ПРАЦЬ**
студентів і магістрантів мистецьких спеціальностей
педагогічного факультету Кам'янець-Подільського
національного університету імені Івана Огієнка

Випуск ІХ

3-41 Збірник наукових праць студентів і магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. – Вип. ІХ. – Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друк-Сервіс», 2016. – 140 с.

У збірнику вміщено матеріали, які стали наслідком науково-дослідної та пошукової праці студентів і магістрантів під керівництвом наукових керівників. Автори статей досліджують різноманітні актуальні проблеми в 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.

Підписано до друку 31.03.2016.
Формат 60×84¹/₁₆. Гарнітура Times.
Ум. друк. арк. 8,14. Обл.-вид. арк. 8,39.
Зам. №39. Наклад 100 шт.

Віддруковано у друкарні **ТОВ «Друк-Сервіс»**
32300, Хмельницька обл.,
м. Кам'янець-Подільський,
вул. Поштовий узвіз, 8.
Тел.: 0966518526, 0679509168.
E-mail: drukservis2010@gmail.com