

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 VIII

Кам'янець-Подільський
2015

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, професор.

Члени редколегії:

Березіна І.В., кандидат мистецтвознавства, доцент;
Яронуд З.П., кандидат педагогічних наук, професор;
Прядко О.М., кандидат педагогічних наук, доцент;
Маринін І.Г., кандидат педагогічних наук, доцент.

Відповідальна за випуск

Печенюк М.А., кандидат педагогічних наук, професор

Редактор

Лабунець В.М., кандидат педагогічних наук, професор

З-41 Збірник наукових праць студентів і магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. – Вип. VIII. – Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друк-Сервіс», 2015. – 178 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 и галузі мистецької педагогіки, історії музики, мистецтвознавства.

УДК 378.4(082)-057.87:78
ББК 74.58 Я 431:85.31

Свідоцтво 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 №13 від 24 березня 2015 р.

© Кам'янець-Подільський національний
університет імені Івана Огієнка, 2015

З М І С Т

Частина I. Музичне мистецтво

Бабіцька А.В.

Мистецько-культурологічні засади використання інтегративних технологій у процесі музичного навчання студентів7

Барановська Г.І.

Олександр Мишуга та його новаторські педагогічні принципи10

Барановська К.І.

Становлення та розвиток української національної школи співу13

Брень І.В.

Форми музично-виховної роботи на уроках музики17

Брух Ю.І.

Методика формування вокально-інтонаційних навичок в навчальному хоровому колективі20

Верстюк В.В.

Розвиток інтересу до музичного виконавства у старшокласників23

Вістовська А.І.

Слухання та сприйняття музики в початкових класах26

Воронюк В.І.

Розвиток творчої уяви дітей шестирічного віку на музичних заняттях29

Гаврищук М.А.

Проблеми сценічного хвилювання у музикантів-виконавців32

Гаврищук М.В.

Використання вокального мистецтва в процесі естетичного виховання підлітків36

Гаджук О.А.

Розвиток музично-творчих здібностей підлітків у навчально-виховному процесі39

Головатюк М.О.

Феномен автентичності в народно-інструментальних творах Олексія Беца43

Горчинська Н.Б.

Особливості культури виконання сучасної вокальної музики підлітків46

Дволінська Г.Р.	
Формування творчої активності учнів початкових класів на уроках музики	49
Демчук О.П.	
Інноваційні ідеї музиканта-педагога Петра Леонтієва	52
Загрійчук К.М.	
Особливості співацького розвитку дівчат у період мутаційних змін голосу	55
Загрійчук К.М.	
Робота над шкільним пісенним репертуаром	58
Зварічук Ю.О.	
Тембральні характеристики співацького голосу дітей молодшого шкільного віку	62
Івасюк М.Т.	
Проблема формування педалізаційної техніки в процесі навчання гри на фортепіано	64
Ікрова Т.А.	
Особливості розвитку музичного сприймання у дітей молодшого шкільного віку	67
Іськава Л.М.	
Артистизм як структурна складова музично-виконавської майстерності	71
Кольцова Н.О.	
Формування естрадних вокальних навичок у дітей старшого віку та молоді	74
Копійко Т.В.	
Дитячий фольклор на уроках музики в початковій школі	79
Кот С.О.	
Основні етапи становлення та розвитку музично-педагогічних ідей просвітянина Г.С.Сковороди	82
Мілінчук А.О.	
Інноваційні зміни музично-інструментальної мови у фольклорних зразках українських композиторів	85
Молчанова І.В.	
Особливості трактування сутності і призначення хору в процесі еволюції художньої культури людства	88

Мастерук Н.А.	
Розвиток сприйняття музики у дітей засобами фольклору	91
Нарольська Л.В.	
Шляхи зародження і розвитку концерту як форми сценічної діяльності	94
Перепічка І.О.	
Формування музичних здібностей молодших школярів у процесі колективної гри на дитячих музичних інструментах	97
Петрова К.О.	
Активізація музичного сприйняття молодших школярів на уроках	100
Прох М.З.	
Музичне моделювання як метод розвитку інтонаційного мислення учня-скрипаля	103
Разім Т.В.	
Формування творчого потенціалу школярів засобами української народної музики	108
Ружицька Н.А.	
Формування елементів резонансної техніки співу у дітей молодшого шкільного віку	111
Силюк К.М.	
Фортепіанна спадщина с.борткевича : традиція та новаторство	114
Федорова І.О.	
Становлення та розвиток українського шоу-бізнесу	117
Цимбала Н.В.	
Специфіка роботи вчителя-диригента в умовах загальноосвітньої школи	120
Чорпіта Р.Б.	
Формування музично-ритмічних навичок учнів початкових класів засобами музикування на елементарних музичних інструментах	123
Чугасва Т.М.	
Засоби розвитку професійної майстерності гри на духових інструментах	126

Шаравара М.В.	
Музично-теоретичні та психологічні основи процесу сприймання музики учнями початкових та середніх класів загальноосвітньої школи	130
Шептицький А.М.	
Музика – джерело розвитку особистості дитини	133
Шипп Т.В.	
Магічний аспект музичного виконавства стародавнього світу	136
Шпортак І.С.	
Значення хорового мистецтва у розвитку творчої особистості учнів та їх духовного потенціалу	140
Шупенюк О.І.	
Сучасна фольк-музика та її розвиток на теренах України	143
Яворська К.В.	
Функції та особливості виконання закличок та замовлять дитячого фольклору Поділля	147
Якубчик В.Б.	
Організація самостійної роботи студента у процесі виконавської підготовки	150

Частина II. Образотворче мистецтво

Адамчук О.Д.	
Міфологічні теорії канонічної ікони	154
Бугерчук У.М.	
Вітраж – як художній елемент інтер'єру з глибини століть	158
Булейко К.В.	
Використання батику в сучасному дизайні одягу	162
Власова С.О.	
Кам'янець-Подільський у творчості художників другої половини XIX ст. – початку XX ст.	165
Данилюк О.В.	
Місця історичних подій Кам'янця-Подільського у контексті використання новітніх живописних технік	169
Пиріг В.Я.	
Аркас Микола Миколайович – композитор, історик, етнограф, просвітител ь	174

Частина I

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 378.016:78

Бабіцька А.В., магістрантка

Науковий керівник : Борисова Т.В., к.п.н., доцент

МИСТЕЦЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕГРАТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОЦЕСІ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ

У статті досліджуються теоретичні питання синтезу мистецтв, аналізуються мистецтвознавчі джерела на предмет синкретичності художньої творчості, визначаються мистецько-культурологічні засади використання інтегративних технологій у підготовці майбутніх учителів музики.

Ключові слова : *синтез, синестезія, поліхудожнє виховання, музика, живопис, скульптура, архітектура, студенти, інтегративні технології.*

Основні завдання модернізації вищої мистецької освіти полягають у спрямуванні зусиль прогресивної педагогічної спільноти на використанні у навчально-виховному процесі вишу високоефективних інтегративних технологій, які оптимізували б підготовку сучасного учителя мистецтва, здатного у повному обсязі вирішувати проблеми естетичного виховання підростаючого покоління. Фахівець, спроможний ефективно здійснювати художньо-естетичний розвиток особистості безпосередньо пов'язується із наявністю у нього високорозвиненого поліхудожнього мислення, сформованістю здатності поєднувати у своїй діяльності елементи різних видів мистецтв, формуючи тим самим у школярів цілісну полікультурну картину світу. З огляду на це, особливої актуальності набуває проблема визначення мистецько-культурологічних засад використання інтегративних технологій у процесі музичного навчання студентів.

Варто зазначити, що поняття «інтеграція» було введено в науковий обіг у 1857 році англійським ученим Г.Спенсером. Слово «інтеграція» в перекладі із латинської мови означає відновлювання, поповнення, що розкриває стан внутрішньої цілісної зв'язаності диференційованих частин і функцій системи, як вища форма взаємодії, особливість якої виявляється у взаємопроникненні елементів, переходу в іншу якість.

Мистецтво, як відомо, синкретичне у своїй основі, протягом віків виявляло дві полярні тенденції : з одного боку, до диференціації, з іншого

– до інтеграції, зумовленої природним тяжінням до генетичної «родової єдності». У процесі тривалої еволюції із первісного синкретичного мистецтва виокремилися різні його види. Одні з них ми сприймаємо зором (візуальні), інші – слухом (аудіальні). Але паралельно з ними завжди розвивалися і такі види мистецтва, які поєднують зорове і слухове сприйняття (аудіовізуальні). Органічне поєднання різних мистецтв отримало назву синтезу мистецтв.

Про синтез мистецтв свідчить взаємопроникнення жанрів у музиці та живопису, до яких можна віднести такі : картини, картинки, ескізи фрески, поеми в музиці, сонати, симфонії, прелюдії, ноктюрни, елегії. Зразком «музичного живопису» є візуальні образи М.Чюрльоніса «Соната моря», «Соната сонця», «Соната весни» [5].

Ідеєю синтезу мистецтв захоплювався М.Леонтович, який вивчав взаємозв'язок між музикою та світлом у контексті емоційно-естетичного переживання мистецької мови. Композитор ознайомлював учнів із сімома кольорами спектра, які відповідають семи музичним звукам, використовуючи ідею синопсії (кольорового бачення). Він цікавився проблемою природнього зв'язку звуку із фарбами, підкреслював їх спільну основу.

Прикладом інтеграції при вивченні мистецтв є використання картини К.Моне «Поле маків», сповненої сяючого літнього дня, лілової далечини, яскравого килима квітів, який палає посеред зелені на зеленому плані та симфонічного прелюду К.Дебюсі «Післяполудневий відпочинок фавна», насиченим сонцем, теплом та пахощами, що не тільки посилює колорит картини, але й доповнює та поглиблює живописний образ [4, с.123].

У мистецтві ХХ століття подібні взаємозв'язки надзвичайно поглиблюються в принципово новій (технічній) формі синтезу мистецтв – кольоромузиці (О.Скрябін, Леся Дичко та ін.).

У свій час К.Ушинський писав : «Педагог, який прагне що-небудь закарбувати у свідомості дітей, повинен піклуватися про те, щоб якомога більше органів чуття взяли участь в акті запам'ятовування» [4, с.62].

Важливим засобом реалізації змісту інтегративної мистецької освіти, заснованої на комплексі та синтезі мистецтв, є використання мистецьких аналогій, які виступають як подібність, схожість художніх образів та засобів музичної виразності в різних видах мистецтва.

Суть методу аналогії полягає в порівнянні творів за адекватним настроєм, ідеєю, засобами виразності, а також за контрастним настроєм.

Використання мистецьких аналогій цінне тим, що воно «уподібнюється сприйманню навколишньої багатоплощинної дійсності, яка відображається в головному мозку не в окремих її проявах, а цілісно, різнобічно, в єдності зорових і слухових вражень» [4, с.172].

У якості прикладу можна навести музику композитора І.Стравінського та творчість всесвітньовідомого художника П.Пікасо. Характерна тембральна правдивість, вражаюча відповідність тембру, кольорова гама образів споріднює музику цих митців, в яких колір асоціюється з певною музичною тональністю. Саме спільність колористичних знахідок митців сприяє глибокому проникненню в мистецькі образи.

Таким чином, використовуючи художньо-інтегративні технології у процесі музичного навчання студентів ми виходимо з того, що такі технології базуються на фундаментальних художньо-творчих відкриттях митців світового рівня, які вказують, що художня культура є цілісною за своєю суттю, що усі види мистецтва існують у різних формах взаємозв'язків, синкретичної і комплексної взаємодії, формах художнього синтезу. Всі вони у комплексі передають природні та культурні універсали світу, які виражаються через мовні засоби різних мистецтв. Відтак, застосування художньо-інтегративних технологій у підготовці студентів-музикантів не лише розширює горизонти їх поліхудожньої компетентності, а й сприяє оптимізації їх майбутньої музично-виконавської та мистецько-педагогічної діяльності.

Список використаних джерел

1. Жарков А.Н. Художественный перевод в музыке : проблемы и решения / Жарков А.Н. – К., 1998. – 168 с.
2. Ковальова С. Концептуальні основи інтеграції шкільної мистецької освіти / С.Ковальова // Проблеми підготовки сучасного вчителя. – №5 (Ч.2), 2012.
3. Масол Л.М. Методика навчання у початковій школі : посібник для вчителів // Л.М.Масол, О.В.Гайдамака, Е.В.Белкіна, О.В.Калініченко, І.В.Руденко. – Х. : Веста «Ранок», 2006. – 256 с.
4. Саїк Г.Ф. Проведення художніх аналогій з різними видами мистецтв як засіб посилення емоційно-образного сприймання музики / Г.Ф.Саїк // Збірник наукових праць. – К. : Є НПУ, 2001. – Вип. 6. – С.168-177.
5. Соколова О.В. Інтегративні принципи пізнання мистецтва / О.В.Соколова // Збірник наукових праць. – К. : НПУ, 2001. – Вип. 6. – С.60-66.

This article explores the theoretical problem of synthesis of arts, art history sources analyzed in terms synkretychnosti art, artistic and cultural determined using the principles of integrative technologies in the preparation of future teachers.

Keywords : *synthesis, synesthesia, polyartistic education, music, painting, sculpture, architecture, students, integrative technology.*

УДК 78.071 : 37

Барановська Г.І., студентка V курсу

Науковий керівник : Ситник Т.М., к.п.н., професор

ОЛЕКСАНДР МИШУГА ТА ЙОГО НОВАТОРСЬКІ ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ

У статті розглядається питання розвитку вокальних здібностей на засадах новаторських педагогічних принципах вокального виховання Олександра Мишуги.

Ключові слова : *вокальне мистецтво, методичні принципи, техніка звукоутворення, звуковедення, дихання.*

Виховання співака є багатоплановим, відповідальним і надзвичайно складним завданням. **Проблема** полягає у відсутності константного методу у «вокальній школі». Кожен викладач у своїй практиці послуговується, здебільшого, емпіричним методом розвитку вокальних здібностей. Пошуком шляхів оптимізації процесу вдосконалення виконавської майстерності співаків займалися різні покоління педагогів вокалу. Серед них М.Гарсія, Ф.Ламперті Л.Джиральдоні, П.Понтрягін, Є.Вознесенська, І.Назаренко, та інші. **Мета** статті полягає у висвітленні перших українських митців, які намагалися поставити вокальну педагогіку на наукову основу, вивести її із сфери емпіричності та «секретності». Одним з таких талановитих педагогів, який у своїй роботі запроваджував новаторські педагогічні принципи був славетний співак Олександр Мишуга, який усе своє життя присвятив вокальному мистецтву та вокальній педагогіці.

Народився О.Мишуга у 1853 році на Львівщині у Новому Витківі в родині шевця. Дуже рано втратив батька і пізнав гірку сирітську долю. 1868 року його було прийнято в бурсу при соборі святого Юра у Львові, де О.Мишуга співав у хорі, вивчав грамоту, потім вступив до гімназії, закінчив учительську семінарію. Працюючи вчителем загальноосвітньої школи, Мишуга займається співом у Львівській консерваторії

у відомого професора В.Висоцького, з класу якого вийшли прославлені співаки, зокрема, Соломія Крушельницька. Професор Висоцький розумів, що співакові треба обов'язково вчитися в Італії. В травні 1881 р. Мишуга від'їжджає до Мілана. Саме тут розпочинається блискуча оперна кар'єра співака. Слава про його успіхи долетіла до Львова. Дирекція Львівської опери запропонувала Мишугі контракт на сезон. З перших виступів на сцені Львівської опери О.Мишуга зарекомендував себе блискучим представником італійської школи бельканто, особливості якої він зумів поєднати з українською поетичністю та задушевністю. Поряд з Соломією Крушельницькою, Енріко Карузо, Тітта Руффо, Федором Шаляпіним О.Мишуга тріумфально виступав на багатьох сценах Європи.

Як вокальний педагог О.Мишуга працював у Києві, Варшаві, Римі, Мілані та Стокгольмі. На відміну від інших педагогів того часу, які зазвичай ревниво тримали в таємниці свій метод викладання, Мишуга хотів, щоб його система вокального виховання була широко відома і приносила користь учням. У лекціях Мишуги співоче мистецтво піднеслось на рівень точної науки. «Спів – це теж мова, але з продовженими складами у відповідних музично-вокальних звуках. Речення складаються зі слів, слова зі складів, склади з літер. Літери своєю чергою поділяються на голосні, на яких можна затримати й розвинути повний звук, і приголосні, що звучать коротко і служать у сполученні з голосними лише для творення і вимови складів. Завданням науки співу полягає у вирівнюванні голосу шляхом співування всіх цих голосних, щоб барви голосу, його тембр, були, по можливості, однаковими на відкритих, напіввідкритих і закритих голосних. На всіх голосних звук повинен концентруватися в резонансовому пункті спереду язика, при відкритих устах і світлій голосній. Кожне слово вимовляти потрібно чітко, ясно і всі склади з'єднувати одним безперервним звуком» [2, с.214]. Розглядаючи голос як явище фізичне, Мишуга писав, що треба уявити його лінією, яка складається з вібруючих точок, а «початок» її міститься в щілині між голосовими складками, «кінець» упирається в резонансовий пункт при відкритому роті. При вдиханні слід розширювати нижні ребра і разом з тим дещо випинати верхню частину живота. Щоб навчитися правильно вдихати повними грудьми, треба тренувати дихання при розведених руках. У такому положенні необхідно набрати стільки повітря, скільки можуть вмістити легені, потім на кілька секунд затримати його, залишаючи грудну клітку розширеною, і лише після цього починати видихання, опускаючи руки. Розуміючи, як багато потрібно досягнути

для оволодіння мистецтвом співу, Мишуга вимагав обов'язкової присутності учнів класу під час занять, щоб кожне зауваження засвоювали всі. Така присутність учнів у класі протягом шести-семи годин занять давала великий ефект. Одним із основних новаторських принципів у методиці викладання Мишуги було те, що він прагнув прищепити своїм учням свідоме розуміння і ставлення до процесу формування голосу. Він вважав, що учень повинен мати вірну уяву про роботу голосового апарату і навчитись свідомо формувати співочий звук, знаючи теорію голосоутворення. Голосові дані своїх учнів він розвивав повільно, з особливою обережністю і витримкою в межах відповідного діапазону. Він уникав вправ, написаних ширше ніж п'ятилінійний нотний стан. Інколи він декілька місяців тримав молодого вокаліста на трьох, чотирьох нотах, не дозволяючи йому жодної вищої ноти, не давав співати ні пісень, ні романсів, ні тим більше арій доти, поки не удосконалював звучання голосу в примарному тоні і поступово прокладав шлях до крайніх нот діапазону. На цих середніх п'яти нотах він міг тримати учня декілька років. На думку О.Мишуги, вдале формування верхніх звуків є результатом правильної організації центру діапазону. Якщо співак навчився красиво і вірно формувати звук на центрі, то при переході догори найголовніше – нічого не поміняти, а лише плавно подати дихання і легко, «кінчиком дихання» взяти верхній звук, зберігаючи ті ж резонаторні відчуття звуку біля передніх зубів, що й на центрі. Для розвитку діапазону Мишуга давав співати гами, і окремі голосні, зі складами. Гама співали спочатку в помірному темпі, а потім у швидкому, при цьому педагог вимагав чіткої вимови та однорідності тембру. Цікавим прийомом в усвідомленні техніки звуковедення було те, що педагог вимагав у письмовій формі так званих «звітів». В кожному з них було викладено метод роботи над голосом, з критичними зауваженнями самого Мишуги. Необхідно зазначити, що всі без винятку звіти, виявляють **основні методичні вимоги О.Мишуги**, які поділені на питання : 1) про відкриття горла при позіху; 2) про направлення звука в резонаторну точку; 3) про формування співочої дикції; 4) про співоче дихання і його тренування тощо. Принцип свідомого оволодіння технікою голосодобування на той час був новаторським і прогресивним

Коли ми вивчаємо методику роботи видатного педагога, який залишив великий слід в історії розвитку вокального мистецтва, нам завжди потрібно шукати складові успіху його педагогічної діяльності не тільки в прогресивних методичних поглядах, в умінні організувати педагогіч-

ний процес, але й в особистих якостях. Всебічно обдарований, висококультурний Олександр Мишуга мав величезний вплив на своїх учнів, віддаючись педагогічній праці повністю і беззастережно, він вимагав від них такого ж ставлення до мистецтва співу. Педагог О.П.Мишуга виховав цілу плеяду відомих співаків, його новаторські педагогічні принципи є абсолютно актуальними і в наш час.

Список використаних джерел

1. Головащенко М. Олександр Мишуга. Спогади, матеріали, листи / М.Головащенко. – К. : Музична Україна, 1971. – 310с.
2. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва / Б.П.Гнидь. – К. : НМАУ, 1997. – 214с.
3. Деркач І. Видатний співак / І.Деркач – Львів : Каменяр, 1964. – 180 с.
4. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / М.Микиша. – К. : Музична Україна, 1971. – 232 с.

The article examines the development of musical skills and vocal pedagogical principles upbringing Alexander Mishugi.

Keywords : *mastery, national culture, vocal, vocal pedagogy.*

УДК 78.071.1 : 784.3477

Барановська К.І., студентка V курсу
Науковий керівник : Ситник Т.М., к.п.н., професор

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ШКОЛИ СПІВУ

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

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

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

Вивчення джерел української національної школи співу є предметом наукових досліджень багатьох вітчизняних та зарубіжних музикознавців. Над даною темою працювали Гордійчук М., Ахрїмович Л, Іваницький Л., Степаненко М. та багато інших. Проблема полягає у тому, що, аналізуючи репертуар мистецьких колективів, можна сказати про значне зниження інтересу до національного музичного мистецтва на теренах України. До класичної національної музичної спадщини наші мистецькі

колективи звертаються дуже рідко, а про творчість основоположника національної школи співу М.Лисенка здебільшого згадують лише під час проведення Міжнародного конкурсу ім. М.В.Лисенка, – виконання твору славетного українського композитора є обов'язковим для конкурсантів. Але ж в усі часи ставлення саме до національної музичної культури, ступінь її вагомості у суспільстві було певним віддзеркаленням державної культурної політики. Музичне сьогодення України становить особливий інтерес. Адже нині є всі підстави для зміни свідомості людства, яке вступило в ХХІ ст., для прояву, омріяної віками, свободи творчої особистості, для пізнання джерел нашого розвитку, зокрема, музичного.

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

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

Своєю педагогічною діяльністю М.Лисенко заклав підвалини вищої спеціальної музичної освіти в Україні, зокрема, вокальної. У 1904 р. в Києві існувала велика кількість приватних шкіл, наприклад, музична школа М.Тугковського, де викладали спів О.Сантагано-Горчакова та М.Бочаров, музично-драматична школа М.Іконникова, музичні курси Худякової, Лисневич-Носової, Михайлової та інших. Всі ці школи та курси були переважно комерційними закладами. Школа ж Лисенка ставила перед собою інше завдання – виховання національних кадрів музикантів. Вона почала функціонувати восени 1904 року в будинку №15 по вул. Великій Підвальній (зараз Ярославів вал). Школа давала вищу мистецьку освіту, програми музичних дисциплін відповідали програмам консерваторій. Предмети, що викладалися в школі, поділялись на спеці-

альні та допоміжні До спеціальних належали сольний спів, гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, оркестрових інструментах, теорія музики і композиції, диригування (оркестрове і хорове), сценічна гра, декламація. Допоміжними були музично-теоретичні дисципліни (елементарна теорія музики, гармонія, сольфеджіо), хоровий спів, камерний ансамбль, оперні класи, міміка, танці та ряд історико-гуманітарних наук (історія музики, драми, культури та літератури, естетика, італійська мова).

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

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

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

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

Олександр Мишуга вважав, що запорукою успіху співака є його повсякденна праця. Натхнення – явище рідкісне, а співати треба часто, незалежно від настрою і почуття. Тому всі студенти його класу мусили систематично трудитися, співаючи багато вправ. О.Мишуга пояснював завдання та виправляв їхні помилки, вимагав від учнів уважно слухати своїх товаришів і вчитися на уроці самим виправляти помилки своїх колег. Він мав індивідуальний підхід до кожного, відповідно до їхніх власних вокальних недоліків. Проте загальні вимоги методу викладання співу були у нього єдиними для всіх, бо Мишуга вважав, що фундамент мистецтва співу – це формування та використання якісного звуку. На

його думку, одного лише голосу для того, щоб стати співаком, недостатньо, треба мати розум, гаряче серце й залізну волю. Тим, хто не мав таких даних, Мишуга радив забути про вокал.

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

Микола Віталійович Лисенко є засновником національної музично-творчої школи, основоположником української класичної музики та української академічної школи співу. Своєю творчістю він вперше спробував підсумувати величезний період розвитку вітчизняної музики на підвалинах глибокого і всебічного вивчення народного пісенного матеріалу.

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

Список використаних джерел

1. Ольховський А. Нарис історії української музики / А.Ольховський – К. : Муз. Україна, 2003. – 512 с.
2. Педагогічна діяльність Олександра Мишуги в контексті становлення національної школи співу // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. – К. : ІМФЕ ім. М.Т.Рильського, 2004. Вип. 5. – 42 с.
3. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. / Микиша М. – К. : Музична Україна, 1971. – 184 с.

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

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

Брень І.В., студентка V курсу

Науковий керівник : **Восвідко Л.М.**, к.п.н., доцент

ФОРМИ МУЗИЧНО-ВИХОВНОЇ РОБОТИ НА УРОКАХ МУЗИКИ

У статті розглядаються особливості використання нетрадиційних форм навчання на уроках музичного мистецтва та особливості проведення нестандартних уроків.

Ключові слова : музичне мистецтво, нестандартний урок, нетрадиційні форми навчання.

Музика завжди була невід'ємною частиною людської культури, яка сприяє пізнанню навколишнього світу, вона являється одним із вагоміших компонентів розвитку особистості. Діти люблять уроки музичного мистецтва, але з часом їх інтерес до музики слабшає. Звідси виникає проблема мотивації школярів на кожному уроці, для вирішення якої актуальним стало впровадження нетрадиційних форм уроків.

Нетрадиційні форми організації навчального процесу досліджувалися та використовувалися педагогами починаючи з ХХ століття. Серед них такі як : А.Сухомлинський, В.Шаталов, С.Лисенкова, І.Підласий, Д.Гілфорд, О.Опанасюк, О.Поветун та інші. Нетрадиційні уроки, як вони вважали, можуть відповідати стандартним часовим рамкам, проводитися в тій самій аудиторії, що звичайний урок, їх незвичність проявляється в побудові та формі проведення уроку, яка зоснована на творчій уяві дітей та фантазії вчителя. Такі уроки є актуальними, оскільки в шкільному віці спостерігається потреба у створенні власного світогляду, прагнення до дорослості, спрямованості на самоствердження в суспільстві. З огляду на це найбільш продуктивними у цьому віці є уроки, які залучають школяра до діяльнісного розв'язання завдань і проблем, ставлять його в позицію причетності до подій. А.Макаренко стверджував : «Яка дитина в грі, така вона здебільшого буде в праці», тому майбутній діяч виховується насамперед у грі, зокрема на нестандартних уроках під час повторення, вивчення та закріплення нового навчального матеріалу [3, с.428].

С.Кульневич та Т.Лакоценина виділяють такі групи нестандартних уроків :

1. Уроки зі зміненим способом організації (лекції, захист ідей, урок взаємоконтролю).

2. Уроки, пов'язані з фантазією (урок-казка, театралізований урок).
3. Уроки, що імітують які-небудь види діяльності (урок-екскурсія, урок-експедиція).
4. Уроки з ігровою змагальною основою (вікторина, КВК).
5. Уроки з трансформацією стандартних способів організації (семінар, залік, урок-моделювання).
6. Уроки з оригінальною організацією (урок взаємонавчання, урок-монолог).
7. Уроки-аналогії певних дій (урок-суд, урок-аукціон).
8. Уроки-аналогії з відомими формами й методами діяльності (урок-диспут, урок-дослідження) [2, с.42].

Незважаючи на велике різноманіття типів уроків, для більшості нестандартних уроків, як правило, характерні : колективні способи роботи, цікавість до навчального матеріалу, значна творча складова, активізація пізнавальної діяльності, партнерський стиль взаємовідносин, зміна ролі вчителя, нестандартні підходи до оцінювання та ін..

До нетрадиційних уроків слід готуватися заздалегідь. Передусім слід обрати найбільш активних, ініціативних, добре підготовлених з відповідної теми учнів (якщо це нова тема, то даємо їм опрацювати матеріал самостійно, при цьому надаємо консультації); розтлумачуємо обов'язки учнів, можливо, спочатку на власному прикладі демонструємо імовірний підхід до важкої ролі та забезпечуємо діалог виконавця з класом. Для цього «аудиторії» можна запропонувати зразки запитань для дискусій, основні теми для гри «брейн-ринг», «круглого столу» чи «прес-конференції», підказати тактику поведінки під час гри. Нестандартний урок є одним з останніх етапів навчального циклу, так би мовити, верхівкою айсберга, оскільки основна навчальна діяльність відбувається на стадії підготовки до нього.

У 4-му класі, тема «Музика єднає світ», доречно провести урок-подорож, урок-екскурсію до країн, з творами яких ми будемо знайомитися під час уроку. В 1-4-х класах діти слухають твори про тваринок, співають про них пісні. Для дітей буде цікаво відвідати урок-екскурсію в зоопарк.

В 5-му класі (теми : «Професійна музика», «Народна музика») можна розпочати урок з театралізації казки «Таємниця запічного цвіркуна» або української народної казки «Чарівна скрипка» [4, с.110]. Розпочавши урок у 8-му класі постановкою фрагменту опери «Наталка-Полтавка», учні мають зрозуміти, що цей урок посвячений творчості українського

композитора М.Лисенка. В 7-му класі (тема : «Композиція музичного твору»), можна «запросити в гості Тараса Шевченка» (переодягнений учень зображує поета).

Урок-концерт або урок-вікторину прийнято проводити як підсумковий урок в кінці року, семестру. Концерт можна зробити для батьків у попередньо оформленому залі, для вікторини вчителю необхідно підібрати цікаві завдання та музично-дидактичні ігри, які, для різноманітності, проводять самі учні [1, с.1-108].

Звертаючись до нетрадиційних форм навчання на уроці, ми справедливо вбачаємо в них можливість ефективної організації роботи, взаємодії учителя і учня, продуктивної форми їх спілкування. Цим формам притаманні елементи змагання, гри, імпровізації, вони викликають справжній інтерес учнів. Вчителю необхідно використовувати всі можливості для того, щоб учням було цікаво, щоб вони відчували «смак музики», її можливості в удосконаленні творчих здібностей, подоланні труднощів. Вирішальним фактором у виникненні інтересу до предмету є «цікаве викладання матеріалу», тобто таке викладання матеріалу, при якому присутнє створення проблемних ситуацій, виконання завдань творчого характеру, практичних завдань – все, що сприяє створенню на уроці умов для виявлення індивідуальних якостей школярів. Отже, нестандартні уроки відіграють велику роль в музичному навчанні, потребують частого використання та запровадження в навчально-виховний процес сучасної української школи.

Список використаних джерел

1. Букреева Г.Б. Цікава музика-2 : дидактичні ігри та вправи : 5-8 кл. / Г.Б.Букреева. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2012. – 108 с.
2. Кульневич С.В., Лакоценина Т.П. Современный урок. Часть I : Научно-практич. пособие для учителей / С.В.Кульневич, Т.П.Лакоценина. – Ростов-н / Д : Изд-во «Учитель», 2004. – 288 с.
3. Максимюк С.П. Педагогіка : Навчальний посібник / С.П.Максимюк – К. : Кондор, 2005. – 67 с.
4. Масол Л.М. Музичне мистецтво : підруч. для 5 кл. для загальноосвіт. навч. закл. / Л.М.Масол, Л.С.Аристова. – Харків : Сидія, 2013. – 160 с.

The article discusses the features of non-traditional learning in the classroom music and non-standard features of lessons.

Keywords : *music art, custom lesson, nontraditional learning.*

Брух Ю.І., магістрантка

Науковий керівник : Аліксійчук О.С., к.п.н., доцент

МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ІНТОНАЦІЙНИХ НАВИЧОК В НАВЧАЛЬНОМУ ХОРОВОМУ КОЛЕКТИВІ

У статті розглядається важливий фактор успішної професійної діяльності навчальних хорових колективів – сформованість вокально-інтонаційних навичок. Систематизовано ефективні вправи для формування вокально-інтонаційних навичок.

Ключові слова : *вокально-інтонаційні навички, вокальні вправи, хоровий спів, музична освіта.*

Цілі й завдання музичної освіти сьогодні не викликають суперечок, але шляхи їх досягнення, зміст, методи й форми музично-виховної діяльності, вокальної-хорової педагогіки й досі залишаються важливими темами педагогічної дискусії. У зв'язку з цим комплекс проблем вокально-інтонаційної підготовки не втрачає актуальності в сучасній психолого-педагогічній літературі.

Проблемі музичного навчання присвятили свої фундаментальні праці видатні педагоги О.Апраксина, Б.Асаф'єв, Г.Падалка, О.Ростовський та ін. Аналізом теорії музичного виконавства займалися Ф.Бузоні, М.Давидов, Г.Коган, К.Мартінсен, Г.Нейгауз, С.Фейнберг та інші. Грунтовні дослідження проблеми виконавської майстерності містять роботи у галузі теорії та історії вокального виконавства (С.Бутовського, О.Мишути, О.Муравйової, І.Улуханової тощо) і музикознавства (Ю.Кремльов, І.Ляшенко, С.Мірошніченко тощо).

Значну роль у навчанні співу відіграють правильно сформовані співацькі навички. Результати останніх досліджень, проведених науковцями, дають підставу стверджувати, що співацькі навички забезпечуються лише через відповідність реального звучання і внутрішніх музично-слухових уявлень. Вокальними навичками є : співацька установка, дихання, звукоутворення і звуковедення, дикція й чистота інтонування [3].

Вокальні навички діляться на три групи : вокально-технічну (співоча постава, співоче дихання, звукоутворення); інтонаційно-слухову (стрій, ансамбль, чистота інтонування); засоби виразності (дикція, артикуляція, орфоепія) [2].

Ефективним засобом формування співацьких навичок є вокальні вправи – багаторазово повторені спеціально-організовані вокальні дії.

Вокальні вправи можна розділити на дві основні категорії. До першої відносяться ті, які застосовуються поза зв'язком з конкретним твором. Вони сприяють послідовному опануванню засобами вокальної виразності, досягненню більш високого рівня художнього виконання. Вправи другої категорії направлені на подолання конкретних труднощів при розучуванні твору. Природно, що ці вправи служать більш вузьким завданням співочого розвитку [2].

Вокально-інтонаційні вправи – це технічні вправи, що мають певні інтонації, елементи музичної мови, направлені на її засвоєння. На занятті вокально-інтонаційні вправи займають важливе місце, оскільки допомагають учням краще засвоїти різні інтонаційні комплекси та долати труднощі, що виникають в процесі роботи.

Всі вправи розділяються на такі типи : для тренування тривалого дихання і одноманітного звукоутворення, звукоподачі, звуковедення; для тренування артикуляційного апарату; для вироблення навички співу із закритим ротом; вправи на вміння збирати звук і чисто інтонувати певні інтервали, на подолання стрибків в мелодії; вправи на вміння інтонаційно точно долати стрибки зі ступеневим їх заповненням; інтонування тризвуків (мажорних, мінорних) на легато, а пізніше на стаккато; звуко-ряди висхідного і низхідного напрямку для розвитку рухливості голосу; вправи на використання багатоголосся, починаючи з епізодичних розходжень у терцію; секвенційний розвиток мелодії при тривалому диханні (можна з крещендо і димінундо).

Вимоги щодо проведення вокально-інтонаційних вправ : кожна вправа повинна точно відповідати вибраній темі уроку, але не варто забувати повторювати пройдений матеріал; вправи мають бути короткими, щоб легко засвоювалися та запам'ятовувалися; учні повинні з легкістю транспонувати вправу в іншу тональність; діапазон має бути зручний для виконання; інтонаційна та ритмічна сторона не повинні заважати одна одній; у викладача має бути певна мета : засвоєння певної інтонації або ритмоформули; вокально-інтонаційні вправи переважно виконуються *a'capella*. Не можна одночасно грати і співати. На фортепіано варто акомпанувати або підтримувати тоніку [2].

В цілому вправи можна класифікувати за наступними принципами : за ладовою основою (в ладу та поза ладом); за кількістю голосів; за способом виконання.

Існує чимало способів виконання вокально-інтонаційних вправ : колективно мелодично або гармонічно; групами; індивідуально мелодич-

но; каноном; «ланцюжком»; методом «нашарування» голосів; дуєтом; співати гама, ступені, інтервальні та акордові послідовності, чергуючи спів вголос та «внутрішній» спів, що сприяє розвитку внутрішнього слуху; спів на різні штрихи (*legato*, *staccato*); спів а'сarella; спів з гармонічним супроводом.

Розвиток навичок вокального інтонування має декілька напрямів : це формування вокально-інтонаційної координації (йдеться про розвиток самої здатності інтонувати звуки різної висоти); розвиток вокальної інтонації (контролювання фальцетного і нефальцетного режиму та зміни регістрів).

З метою розвитку точності інтонування можна запропонувати учням чергувати зв'язний спів на одному диханні і спів вправ, відокремлюючи звуки короткими паузами, звертаючи увагу на точність звуковисотного попадання (уже на цьому етапі можна привчати студентів до правила : перш ніж що-небудь зіграти або заспівати, потрібно спочатку точно уявити, почути «внутрішнім» слухом «звуковий образ»).

Розвинути співацькі навички можливо, використовуючи закріплені, автоматизовані прийоми і способи співу, які забезпечуються лише через відповідність реального звучання і внутрішніх музично-слухових уявлень учнів. Система формування та розвитку вокально-інтонаційної культури в навчальному хорі базується на забезпеченні єдності компонентів вокально-інтонаційних навичок, об'єднання їх у складові та використання вправ, які поділяються на типи, видами та напрямками.

Список використаних джерел

1. Вокально-интонационные упражнения [Электронный ресурс]. – Режим доступу : http://www.all-2music.com/solfedgio_forms_ryzhkov.html#vokal.
2. Вопросы вокальной педагогики / под редакцией Колпаковой Л.Р. – М. : Музыка, 1984. – 125 с.
3. Дмитриевский И.О. Хорознавание и керування хором / И.О.Дмитриевский. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР. Книж. фабр. Жовтень, 1961. – 95 с.

The important factor of successful professional activity of educational choral collectives – formed of vocally-intonation skills is examined in the article. Effective exercises are systematized for forming of vocally-intonation skills.

Keywords : *vocally-intonation skills, vocal exercises, choral singing, musical education.*

Верстюк В.В., студентка V курсу

Науковий керівник : **Мартинюк Л.В.**, к.п.н., доцент

РОЗВИТОК ІНТЕРЕСУ ДО МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА У СТАРШОКЛАСНИКІВ

У статті розглядається проблема розвитку інтересу до музичного виконавства у старшокласників.

Ключові слова : *інтерес, музичне виконавство, мотивація, мистецтво, старшокласники.*

Постановка проблеми. Системі мистецької освіти належить особлива роль у процесах, що актуалізуються в Україні на початку ХХІ століття. Вітчизняних і зарубіжних дослідників завжди цікавила проблема інтересу як дуже складного і значущого для особистості утворення. Вивчення цієї категорії має тривалу історію дослідження, але, незважаючи на численні праці з цієї проблеми, загальноприйнятого визначення поняття «інтерес» у науці немає. Одні розуміють під інтересом будь-яку форму спрямованості, для інших він обов'язково пов'язаний із пізнавальною діяльністю, дехто порівнює інтереси з потребами. Ряд науковців сприймають інтерес як мимовільну увагу або підкреслюють активне, емоційно-пізнавальне ставлення людини до світу.

Сучасна музична педагогіка є цілісною системою, що інтегрує вітчизняні педагогічні традиції та ідеї із сучасними інноваційними освітніми тенденціями. Протягом останніх десятиріч значно активізувалися педагогічні дослідження з проблеми інтересу в сфері музичного виконавства. Так, широко осмислення набула проблема естетичних інтересів, яка вивчається в працях сучасних дослідників : Л.Когана, Л.Косяк, С.Кудрявцевої, Н.Грушанович, А.Паламарчук, Г.Плесніної, М.Давидова. Дослідженню музично-естетичних інтересів присвячені праці О.Дем'янчука, який музично-естетичний інтерес автор трактує як «...вибіркову спрямованість особистості на пізнання мистецтва саме під впливом його емоційної привабливості, що виявляється в активному прагненні до музично-творчої діяльності і потребі естетичної насолоди, втіхи» [1, с.11]. С.Рубінштейн характеризує інтерес як «...зосередженість на певному предметі думок, що спричинює прагнення ближче ознайомитися з ним, глибше зануритися у тривале зосередження на ньому» [2, с.525]. Інтерес до музичного виконавства потрібно визначати як залежну перемінну. В ролі залежної перемінної інтерес у даній статті виступає як

педагогічна мета, досягнення якої зумовлює розвиток особистості, що формується під впливом музики.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи інтерес як складне особистісне утворення, ми вважаємо, що він є похідним від стану мотивації і являє собою інтегральний прояв різноманітних процесів мотиваційної сфери. Інакше кажучи, джерелом становлення інтересу є спрямованість мотиваційної сфери. Стан і рівень компонентів мотивації, зазвичай, приховується за складною картиною загального поведіння учня, і тому нерідко залишаються поза педагогічною увагою. У нашому розумінні мотивація навчання складається з потреб, змістів, цілей, які постійно змінюються і вступають у нові взаємовідносини. Відтак становлення мотивації не є простим зростанням позитивного чи збільшенням негативного ставлення до чогось. Це ускладнення структури мотиваційної сфери, збагачення і розширення спонукань, що входять до неї, а також поява нових, більш зрілих, іноді суперечливих відносин між ними, що дає змогу розглядати спрямованість мотиваційної сфери як основу, джерело, становлення інтересу, а інтерес як наслідок і прояв тих процесів, що відбуваються в ній.

Якісні зміни в мотиваційній сфері – наступна необхідна умова розвитку інтересу. Позитивні зрушення в мотиваційній сфері сприяють перетворенню інтересу на досить стале особистісне утворення, яке забезпечує внутрішню стабільність інтересу, незалежність від зовнішніх впливів. Однією з найважливіших змістових характеристик інтересу є виникнення особистісної значущості змісту дій для самої людини. Ці змістові характеристики послідовно розвиваються, але тільки їхнє співіснування є підставою для того, щоб вважати мотив особистісно-значущим.

Визначальною умовою переходу до діяльності є здатність людини до цілепокладання – наступного важливого етапу в розвитку інтересу. Мета, виокремлюючись у свідомості як уявлені і значущі результати дій, спонукає людину до дії, скеровує її на потрібний предмет. Як відомо, особливе місце в житті людини посідають цілі, обумовлені самою людиною. Цілепокладання ми розглядаємо як важливий аспект, що слідом за мотивом стає базисом для інтересу, який розвивається.

Оскільки інтерес розвивається через зміни цілей, а також шляхом їхнього створення, ми вважаємо мету усвідомленим образом майбутнього бажаного результату дії або діяльності. Згодом відбувається цілереалізація – уміння створити сукупність умов задля досягнення цілей. Завешальний етап генези інтересу – результат дії або діяльності, що зумов-

лює задоволення потреби. Таким чином, мотивація, мета, цілепокладання, цілереалізація, задоволення потреби є складовими, які визначають становлення і розвиток інтересу як сталого особистісного утворення.

Завдяки особливостям сприйняття, розуміння музики і виконавської майстерності можна установити різні типи музично-виконавських індивідуальностей серед тих, хто навчається. У старшокласників здібності виявлені чіткіше, що дає можливість передбачити перспективи їхнього подальшого розвитку. Згідно з педагогічними спостереженнями, у цьому віці часто знижуються мотивація й інтерес до навчання. Водночас є підстави припускати, що старший шкільний вік є сензитивним для розвитку досить зрілих форм інтересу до музичного виконавства. Вимоги до старшокласників, пов'язані з віком, зумовлюють потребу застосування значно складніших, більшою мірою індивідуалізованих засобів навчання. Старшокласнику притаманні такі особливості сприйняття, розуміння і художньо-образного переживання музики, які пов'язані із психологічними властивостями пізнання навколишньої, у тому числі й музичної, дійсності, що призводить до змін у її мотиваційній сфері. Під час цього процесу відбувається активне становлення особистості, з'являється відчуття дорослішання і тяжіння до активності, самостійних форм роботи, спостерігається готовність і уміння оцінювати себе при взаємодії і спілкуванні в ході навчання, з позицій іншої людини, прагнення зіставляти кілька видів діяльності за їхньою значущістю для себе. На основі саме цих вікових властивостей потрібно створювати умови для виховання нових рівнів мотивації й інтересу.

Висновки. Таким чином, розвиток інтересу до музичного виконавства не зводиться лише до музичного виховання старшокласників, а стає передумовою загального розвитку особистості учня-старшокласника і позитивно позначається на всіх сферах його життя. Звідси випливає, що інтерес до музичного виконавства потрібно визначати як залежну перемінну. В ролі залежної перемінної інтерес у нашому дослідженні виступає як педагогічна мета, досягнення якої зумовлює розвиток особистості, що формується під впливом музики.

Список використаних джерел

1. Дем'янчук О.Н. Формування музично-естетичних інтересів учнів загальноосвітньої школи : Автореферат дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.01 / АПН України, Інститут педагогіки. – К., 1995. – 37 с.
2. Рубінштейн С.Л. Основы общей психологии. – СПб. : Питер, 2000.

In the article the problem of interest in musical performance among high school students.

Keywords : *musical performance, interest, motivation, art, high school students.*

УДК 373.3.016:78

Вістовська А.І., студентка I курсу
Науковий керівник : Карпенко Т.П., к.п.н., доцент

СЛУХАННЯ ТА СПРИЙНЯТТЯ МУЗИКИ В ПОЧАТКОВИХ КЛАСАХ

У статті розглядаються питання залучення дітей молодшого шкільного віку до слухання музики; намагатися не тільки емоційно, а й свідомо її сприймати.

Ключові слова : *слухання музики, молодші школярі, розвиток сприймання, концерти, композитор, музичні твори.*

Одним з важливих завдань музичного виховання в школі є підвищення загальної музичної культури дітей, розширення їх музичного світогляду. Цьому сприяє слухання музики та її інтерпретація. Слухаючи музику, учні знайомляться з творами різних композиторів, а це сприяє вихованню їх художнього смаку. Молодші школярі люблять слухати музику. Цей вид занять урізноманітнює урок співу, робить його змістовнішим, допомагає прищепити любов до музики, підготувати культурного слухача.

Музика, яку слухають діти, повинна відповідати тим самим вимогам, що й пісні, які розучуються учнями. Доступність музики визначається насамперед її змістом, близькістю її тематики дитячим інтересам. Досвід показує, що найкраще і найлегше з інструментальної музики сприймається музика танцювальна (сюди входять і марші), сюжетна і музика пісенного складу з простою, ясною мелодією, що добре запам'ятовується.

Саме на цих началах побудований «Дитячий альбом» Чайковського. В ньому ми знаходимо музику танцювального характеру (полька, вальс, мазурка), п'єси зображального («Жайворонок», «Гра в коней») і пісенного характеру («Старовинна французька пісня», «Неаполітанська пісня» і т. д.). Всі згадані п'єси коротенькі за розміром і тематика їх пов'язана з дитячими інтересами.

У початковій школі учитель музики знайомить дітей з деякими творами Чайковського, Глінки, Гріга, Моцарта, показує їх портрети, розпо-

відає про епізоди з їх життя. Зацікавившись особистістю композитора, діти відчують бажання узнати ще більше про нього, ознайомитися з іншими його творами. Під час уроку іноді виконується музика, яка повинна ілюструвати яке-небудь положення. В такому разі педагог не ставить собі завдання, щоб діти її обов'язково запам'ятали, засвоїли.

Отже, весь матеріал, який учні слухають, можна поділити на дві групи : матеріал основний – це музичні твори, засвоєння яких входить до програми, і ілюстративний матеріал, що є немов додатковим матеріалом, який сприяє закріпленню і засвоєнню музично-теоретичних понять. Для того щоб діти запам'ятали основні твори, бажано їх частіше повторювати як на даному уроці, так і на наступних. Знайома музика слухається легше і щоразу з більшою охотою, деталі її краще запам'ятовують. Та й самі діти завжди просять виконати, поряд з новими, уже знайомі їм твори. Спочатку, коли діти ще не полюбили, не вивчили як слід пісню або п'єсу, для того щоб повторення не було настирливим, бажано кожного разу показувати твори під яким-небудь новим кутом зору, звертати увагу на різні його сторони. Отже, часте повторення повинно лягти в основу роботи по різносторонньому ознайомленню з музичним твором.

Необхідно привчити учнів слухати музику при цілковитій тиші. Учитель повинен негайно припиняти спів або гру, якщо тиша буде хоча б трохи порушена. Треба пояснити дітям, що виконавцям дуже важко або навіть неможливо співати або грати, якщо їм заважають або відвертають їх увагу. На концертах, де виступають музиканти – співаки, скрипалі, піаністи або цілий оркестр,- буває дуже багато людей і всі слухають тихо, ніхто навіть не поворухнеться.

Уміння слухати музику, додержувати цілковитої тиші має велике виховне значення – воно виховує в дітей витримку, привчає їх поважати виконавця та слухачів.

До слухання музики дітей треба підготувати. Спочатку вчитель повідомляє, що буде виконуватись, звертає їх увагу на ті чи інші характерні риси твору, на те, хто його виконуватиме і на якому інструменті. Це підвищить інтерес до твору і, крім того, допоможе відчуті особливості звучання того чи іншого інструмента або ж голосу.

Особливість сприймання музики полягає в тому, щоб у поєднанні звуків різної висоти, тривалості, сили, тембру відчуті красу звучання, виразність, почути цілісні художні образи, що викликають у слухача певні настрої, почуття і думки.

Розвиток сприймання музики – складне завдання, зокрема на початковому етапі навчання. Справа в тому, що молодші школярі перестають сприймати твір. Вони можуть бути неуважними, потім знову слухати музику, не помічаючи, що якийсь час взагалі не чули її.

За результатами досліджень Н.Ветлугіної, Р.Зинич та інших учених з'ясовано, що в дітей, які розрізняють загальний настрій і характер твору, почуття, викликані музикою, дуже швидкоплинні. Проте довільна увага в них розвинена недостатньо, через те твори, призначені для слухання, мають бути невеликими та образними.

Музика, яку слухають діти, повинна відповідати тим же вимогам, що й пісні, які вони розучують. Доступність музики визначається перш за все її змістом, близькістю тематики інтересам дітей, а також обсягом музичного твору.

У різних учнів один і той самий твір може викликати різні асоціації, залежно від індивідуальності слухача, його духовної культури. Чим молодший слухач, тим більше він опирається на поза – музичні асоціації.

Наведемо приклад. Прослуховується пісня «Бабак» Л.Бетховена. Вчитель запитує, який настрій викликає пісня. Одна з першокласниць говорить : «Веселий!» – Чому? – «А мама мені купила собачку!». Отже, відштовхнувшись від змісту пісні, думки дівчинки перенеслися до радісних спогадів про свого четвероногого друга і тим внесли нове забарвлення у сприймання музики.

У 3-4 класах емоційність сприймання поступово доповнюється прагненням учнів зрозуміти, що виражає музика, у чому її зміст. Школярі можуть досить повно визначити емоційний зміст музики, дати їй образне пояснення, а завдяки властивій спостережливості – почути окремі деталі музичної мови, відтінки, виконання.

Л.Виготський писав : «Перш ніж ти хочеш залучити дитину до якоїсь діяльності, зацікав її нею, потурбуйся про те, щоб виявити, що вона готова до цієї діяльності, що в неї напружені всі сили, необхідні для цього, і що дитина діятиме сама, вчителеві ж лишається тільки керувати й спрямовувати цю діяльність» [1, с.18]. Створення у слухачів відповідного настрою (тобто установки) на сприймання музики є важливою умовою формування музичного сприймання школярів.

Отже, основною метою музичної освіти в початковій школі є формування основ музичної культури учнів як важливої і невід'ємної частини їхньої духовної культури; у основній школі – особистісний розвиток учня і збагачення його емоційно-естетичного досвіду під час сприйман-

ня та інтерпретації творів музичного мистецтва. Слухання музики, при його правильному, продуманому, змістовному використанні буде як найкраще впливати на розвиток художньо-творчого мислення дітей.

Список використаних джерел

1. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте : Психологический очерк. – М. : Просвещение, 1991. – 93 с.

In the article the questions of bringing in of children of midchildhood are examined to listening of music; to try not only emotionally, but also consciously to perceive her.

Keywords : of music listening, junior childrens school, development of perception, concerts, composer, pieces of music.

УДК 373.3.016.:78:798

Воронок В.І., студентка ІІ курсу

Науковий керівник : Мартинюк Л.В., к.п.н., доцент

РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ УЯВИ ДІТЕЙ ШЕСТИРІЧНОГО ВІКУ НА МУЗИЧНИХ ЗАНЯТТЯХ

У статті розкривається зміст методів нетрадиційного підходу до розвитку творчої уяви дітей 6-ти річного віку під час музичної діяльності на музичних заняттях.

***Ключові слова :** репродуктивна уява, творча уява, художня уява, фантазування, ігрова діяльність, релятивна система, ритмічний малюнок.*

Уява з'являється на початкових етапах історіогенезу, вдосконалюється у магічних діях, ритуалах, міфах, творах первісного мистецтва й стає вагомим чинником розвитку людства. Отже, уява – це процес створення людиною на основі попереднього досвіду образів об'єктів, яких вона ніколи не сприймала. Сензитивним періодом бурхливого розвитку уяви є дошкільний вік. Шість років є своєрідною межею : віком завершення першої стадії розвитку уяви, переходом від основної ігрової діяльності до навчальної, тому в цей період перед педагогами постає завдання – не втратити засоби і методи стимуляції дитячої уяви. Уяву можна поділити на пасивну, до якої відносимо : сновидіння, фантазування, ілюзії уяви, та активну, яка являє собою процес довільного створення індивідом наочних образів, які мають репродуктивний та творчий характер (залежно від діяльності дитини). Метою статті є розкриття

змісту нетрадиційних методів розвитку творчої уяви дітей 6-ти річного віку на музичних заняттях.

Досліджуючи питання розвитку дитячої уяви та вивчаючи її з досліджень педагогів (Н.Ветлугіної, Я.Коменського, Ш.Амонашвілі, А.Макаренка, В.Сухомлинського; психологів : Я.Пономарьова, Л.Виготського, І.Страхова, О.Ростовського) [1, с.125], ми прийшли до висновку, що творча уява – це створення нових наочних образів, які можуть бути втілені в оригінальних і суспільно цінних продуктах, такі образи підкоряються принципів індивідуалізації – вони унікальні й самобутні, несуть в собі індивідуальність їхнього суб'єкта, суб'єкта з актуалізованою потребою у творчості – втіленні своїх здібностей. Працюючи з дітьми 6-ти річного віку над вокальними даними, потрібно не забуваємо про вузький діапазон, який можна розвивати, застосовуючи систему відносної сольмізації. Вона надає дітям можливість відчувати відстань між звуками, не фіксує їх точної висоти. Але рух звуків, наприклад мажорного тризвуку вгору, чітко фіксується : I ступінь – на висоті пояса; II ступінь – на висоті грудей; III ступінь – на висоті плечей.

Щоб активізувати творчий арсенал дитячого мислення, доречно застосовувати ТРВЗ – теорію розв'язання винахідницьких завдань, одну із методик сучасної виховної технології. Головна мета цієї технології – формувати у дітей творче мислення, виховувати творчу особистість. ТРВЗ дозволяє подолати психологічні бар'єри, зняти страх перед новим невідомим, сформувані сприйняття життєвих і навчальних проблем не як перешкоди, які неможливо подолати, а як чергові завдання, які потрібно вирішити.

На музичних заняттях потрібно створювати умови, в яких діти починають фантазувати – довільно оперувати образами уяви, що має задовольнити потребу, на шляху реального задоволення якої є перешкоди. Тому фантазування є ілюзорним засобом задоволення потреби, створенням образів, що усвідомлюються як приємні, але нездійсненні. Ці образи обов'язково узгоджуються з емоціями, які повинні носити позитивний характер. Отже, наш образ (I, III, V ступені релятивної системи) постав перед дітьми у вигляді «їжачка» і, застосувавши інтеграцію, цей образ діти втілили у своїх малюнках. Для кращого запам'ятовування можна запропонувати дітям вправа-поспівки, в яких фіксуються положення руки.

I ступінь : «Ось згорнувся у клубок наш дружочок їжачок».

II ступінь : «На горбочок він піднявся, на травичці повалювся».

III ступінь : «Вушка вгору піднімає, діток слухає й співає». Використання такої технології дає великий поштовх до творчої уяви дітей-шестирічок.

Під час розучування нотної грамоти потрібно створювати умови для того, щоб діти вмикали творчу уяву, щоб в ігровій формі запам'ятовували не лише фіксовану висоту кожного звуку, а й його знакове місцезнаходження на нотному стані. Так, наприклад, під час знайомства з нотами діти кожну ноту можуть уявляти «мишкою», яка живе на певному поверсі або між ними. Впорядкувавши дитячі малюнки (відповідність звука кольору) було виготовлено дидактичний матеріал «Музичні мишки». Він легкий у застосуванні і має безліч методів : знайомство з назвами нот; їх місцезнаходження на нотному стані, оскільки контроль помилки (колір) не дасть дитині помилитися; розвиток у здібних дітей кольорового слуху. Після цього ми починаємо розвивати творчу уяву дітей : а що, якби якась із мишок вибігла із нірки? Спочатку діти несміливо забирають одну мишку улюбленого кольору, а ми граємо на інструменті мелодію, яка утворилася внаслідок цієї маніпуляції. Згодом така гра починає утворювати невеликі авторські музичні твори : діти намагаються залишити на нотному стані мишок улюблених кольорів; вчать співвідносити висхідне та низхідне положення мелодії; роблять спроби уявити майбутню мелодію і вже потім за допомогою «мишок» викласти її на нотному стані наочно та інше. Отже, створення дидактичного матеріалу на основі фантазії дітей створює всі умови для їх же творчості.

Великого значення набуває уява і у виконавській діяльності, тут вона набуває ознак інтерпретації, тобто : скільки виконавців, стільки індивідуалізованих образів постане перед слухачем під час послідовного виконання ними одного і того ж твору. [2, с.99]. Знайомлячи дітей з новим виконавським репертуаром, можна пропонувати слухати його із закритими очима, щоб дійсність не впливала на їх уявні образи. Діти визначають характер прослуханого твору, темп, кількість частин, по можливості реєстр та жанр. А ось про асоціації, які склалися у них, бажано говорити окремо з кожною дитиною, оскільки 6 років – це вік, коли діти ще не мають яскраво вираженої власної думки і їх відповіді дуже часто є копіями попередніх відповідей. Про свої асоціації вони розповідають, малюють їх, показують пантоміму, придумують ігри і залучають до них своїх товаришів. Під час роботи над музичним твором багато уваги потрібно приділяти метричній пульсації, з якою діти справляються швидше

та ритмічному малюнку. Діти не завжди точно його відтворюють, тому ми знову звертаємося до дитячої уяви : на тривалість половинної ноти вони уявили літню людину, яка рухається повільно, а її кроки схожі на приставні. Діти демонструють їх : «Кро-ок, кро-ок». Тривалістю четвертої ноти виявилися кроки їх батьків : «Крок, крок», а тривалостями восьмої ноти діти наздоганяють своїх батьків : «Бі-гай, бі-гай». Паузу в мелодії діти зустрічають розведеними руками. Ритмічний малюнок творів діти відтворюють, плескаючи в долоні, а згодом виконують його на шумових дитячих музичних інструментах. Під час виконавської діяльності, розвиваючи дитячу уяву, ми допомагаємо дітям на доступному їм рівні зрозуміти і опанувати різноманітність ритмічних малюнків.

Висновки. Таким чином, розвиток творчої уяви дітей 6-ти річного віку на музичних заняттях відбувається під час усіх видів їх музичної діяльності, зокрема : сприймання музики, музичного відтворення та музикування, творчої активності. Така робота створює умови для успішного засвоєння матеріалу, розвитку творчих навичок дітей, становлення гармонійної особистості.

Список використаних джерел

1. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання. / О.Я.Ростовський – К., 1997. – 205 с.
2. Мартинюк Л.В. Деякі питання початкового музичного навчання дітей молодшого шкільного віку / Л.В.Мартинюк // Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського державного університету. Серія педагогічна. – Вип. VI. – 2005. – С.98-100.

The article describes the features of music perception and classification of types of music perception younger students.

Keywords : *perception of music, younger students, the types of classifications, emotion perception, imagery, association analysis.*

УДК 371.134:78 (07)

Гавришук М.А., студентка V курсу

Науковий керівник : **Карпенко Т.П.**, к.п.н., доцент

ПРОБЛЕМИ СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ У МУЗИКАНТІВ-ВИКОНАВЦІВ

У статті розглядається проблема прояву та подолання хвилювання під час сценічного виступу у майбутніх учителів музики; психологічні

підходи вирішення даного аспекту сценічної підготовки; досліджуються її три найважливіші параметри : фізичний, емоційний і розумовий; пропонуються психологічні вправи емоційного налаштування на концертний виступ, шляхи підвищення виконавської майстерності студентів – майбутніх учителів музики.

Ключові слова : *сценічне хвилювання, музикант-виконавець, музично-виконавська діяльність, психологічна установка.*

Проблема сценічного хвилювання – одна з найактуальніших та життєво важливих для музикантів-виконавців. Особливо гостро дане питання постає в аспекті підготовки майбутніх учителів музики, і оскільки їхня професійна діяльність безпосередньо пов'язана з виступами перед слухацькою аудиторією. Багато фактів з історії виконавської майстерності підтверджують, що навіть самий досвідчений музикант не застрахований від провалу на сцені, якщо він не готовий до виконання. Такі симптоми, як тремтіння рук, колін, відмова голосу чи слуху, нездатність зосередитися на виконанні твору, просто боязнь виходити на сцену, є основними проявами синдрому сценічного хвилювання.

Проблема адекватної поведінки на сцені породжена безпосередньою виконавською практикою. У середовищі музикантів-професіоналів це питання розглядається з кінця 17-го століття, проте й зараз залишається актуальним і значущим.

Так, порушуючи дану проблему, відомий музикант-виконавець Д.Благой вважає, що особливості того чи іншого сценічного стану детермінуються не стільки властивостями нервової системи, скільки інтелектуально-творчими якостями особистості. На його думку, головні «ліки» від згубних наслідків естрадного хвилювання полягають у «захопленості музичними образами, в безперестанному відкритті всього прекрасного, що міститься у творі, в любові до кожної його деталі, в пристрасті, з якою прагнеш виявити все це в реальному звучанні, в усвідомленні величі музики, значущості особистості її творця, у прагненні наблизитися до нього в міру скромних сил своїх, у схилянні перед цією величчю, цією значущістю ...» [2, с.64].

Л.Баренбойм бачить причину провалу виконавської пам'яті та інших помилок, які супроводжують естрадне хвилювання, в «загостренні свідомого контролю над автоматично налагодженими процесами». Він звертає увагу на три психічні функції : інтелектуальну, емоційну і рухову, наголошуючи, що успіх досягається там, де всі три функції психіки діють узгоджено, почергово поступаючи одна

одній домінуюче становище, як в хорошому камерному ансамблі [1, с.52].

Щоб зіграти на іспиті чи заліку, музиканту треба бути в стані оптимальної концертної готовності. Оптимальний концертний стан за своїми психологічним параметрами науковці порівнюють з оптимальним бойовим станом у спортсменів – фізичним, емоційним і розумовим.

Як відомо, гарна фізична підготовка дає відчуття здоров'я, сили, витривалості, хороший настрій, сприяє піднесеному емоційному стану під час публічного виступу. Це позитивно впливає на протікання розумових процесів, що пов'язані з концентрацією уваги, мислення, пам'яті, які є дуже необхідні під час концертного виконання. При гарному самопочутті і готовності виконавського апарату у музикантів виникають особливі фізичні відчуття рук, пальців, які характеризуються певним відчуттям клавіатури, смичка, грифа. Ці відчуття рекомендується запам'ятовувати, записувати, проговорювати, щоб потім згадувати і відтворювати під час розігрування і безпосередньо під час виступу.

Існує багато випадків, коли відомі виконавці могли виходити на сцену у поганому фізичному самопочутті, але блискуче виступали. Сучасники відмічали такі можливості у С.Рахманінова, Е.Гілельса, Г.Караяна. Виходячи на сцену, ці виконавці у фізичному плані починали почуватися краще, так як концертний стрес активізував захисні сили організму, що відпускало у музиканта всі його недуги. Проте для молодих виконавців саме підтримка гарної фізичної форми і образні уявлення є важливим чинником у здобутті професійної майстерності.

Деякі музиканти страждають від нездорових форм сценічного хвилювання, тому що не можуть зосередитися на творчих завданнях, але стурбовані тим, до яких наслідків призведе можлива помилка, як вони виглядають, яке враження справляють на слухачів. Таким виконавцям корисно перед виходом на сцену методом аутосугестії навіяти собі бажання якомога швидше виступити перед публікою – «я хочу грати, тому що моє виконання буде цікаво присутні людям!». Так, відомий скрипаль, професор Б.Гутніков перед виходом на сцену пошепки промовляв : «Як я хочу грати! Скоріше б!». У даному випадку ми можемо говорити про своєрідний сеанс самонавіювання. Адже виконавцю, який з нетерпінням чекає виступу, легше віднайти сценічний стан, який сприятиме успіху.

Ще один прийом – медитативне програвання, де програвання твору відбувається у повільному темпі і з установкою на те, щоб під час вико-

нання не було жодних сторонніх думок. Якщо стороння думка з'явилася у свідомості, а пальці у цей час грають самі, необхідно плавно повернути увагу до виконання, намагаючись більше не відволікатися. Таке занурення пропонував К.Станіславський акторам, схильним до сильного хвилювання на сцені.

На заключних етапах роботи, коли твір готовий, можна використувати прийом «гра перед уявною аудиторією». Цей прийом допомагає перевірити ступінь впливу сценічного хвилювання на якість виконання, заздалегідь виявити слабкі місця, які проявляються у кризовій ситуації, коли посилюється хвилювання. Останній прийом – обігрування. На цьому етапі музикант-виконавець поступово наближається до ситуації публічного виступу, починаючи з самостійних занять і закінчуючи грою у дружньому колі. Обігрування твору чи програми треба робити максимально часто, щоб кажучи словами К.Станіславського : «... важке ввійшло у звичку, звичне стало легким, а легке – приємним». Провали у пам'яті на сцені це завжди результат недостатньої вивченості тексту. Тому твір потрібно знати не на 100, а на 150%.

Отже, різні види сценічного виконання, зокрема і музичне, вимагають великої підготовки, майстерності і володіння способами максимального розкриття можливостей виконавця. При цьому, лише поєднання фізичного, емоційного і розумового компонентів під час підготовки до сценічного виступу дозволить підвищити виконавський рівень, впевненість у своїх силах, та допоможе приносити максимум задоволення від виступу перед слухачською аудиторією.

Список використаних джерел

1. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Лев Аронович Баренбойм. – Л. : Музыка, 1974. – 334 с.
2. Благой Д.Д. О музыке ... вне музыки / Дмитрий Дмитриевич Благой // Советская музыка, 1972. – №5. – С.64-66.

The problem of expression and overcoming anxiety during stage performance at the future music teachers. Considering the psychological approaches to this aspect of the preparation stage, the author explores its three key parameters : the physical, emotional and mental, psychological exercises offers emotional tune in live performance, ways to improve the performance skills of the students – the future music teachers.

Keywords : *stage excitement, musician, musical and performing activities, attitudes.*

Гаврищук М.В., студентка V курсу
Науковий керівник : Ситник Т.М., к.п.н., професор

ВИКОРИСТАННЯ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ПІДЛІТКІВ

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

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

Одним з першочергових завдань сучасної світової педагогіки є проблема виховання духовності підростаючого покоління. Вирішити її можливо, великою мірою, завдяки впливу художньо-естетичного виховання на свідомість молодшої генерації. Серед основних умов художньо-естетичного розвитку підлітків найбільш істотною є особливий педагогічний підхід до розвитку їх художньо-естетичного прояву, який стосується поєднання діяльності, що приносить задоволення, в якій вони здатні досягати певних успіхів, з діяльністю, здатною впливати на них естетично.

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

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

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

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

Саме в підлітковому віці, завдяки музичним заняттям, активно формується емоційна чутливість особистості, музичні смаки, естетичні переконання, власні погляди на мистецтво. Підліток намагається віднайти в художніх творах відповіді на хвилюючі життєві питання, мистецтво розширює сферу його спілкування, активно впливаючи на емоції та почуття й допомагає йому формувати власну свідомість [3, с.88]. Зрозуміло, що в зв'язку з цим відбувається перебудова художніх інтересів молоді людини. Зокрема, особливий інтерес викликають твори, присвячені темі кохання, взаєминам між юнаком та дівчиною, моральним та етичним проблемам.

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

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

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

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

Список використаних джерел

1. Волкова Н.П. Педагогіка : посіб. для студ. вищ. навч.закладів / Н.П.Волкова. – К. : Видавничий центр «Академія», 2003. – 576 с.
2. Стефановская Т.А. Педагогіка : наука, искусство : курс лекцій / Т.А.Стефановская. – М. : 1998. – 134 с.
3. Шуркова Н.Е. Эстетическое воспитание / Н.Е.Шуркова // Воспитание школьников. – 1996. – №4. – 25 с.

4. Кушка Я.С. Методика навчання співу : посібник з основ вокальної майстерності / Ярослав Степанович Кушка. – Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2010. – 288 с.

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

Keywords : *esthetical education, adolescence, vocal education.*

УДК 378.3.063

Гаджук О.А., студент VI курсу

Науковий керівник : Барановська С.А., к.п.н., доцент

РОЗВИТОК МУЗИЧНО-ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ПІДЛІТКІВ У НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОМУ ПРОЦЕСІ

У статті розкриваються проблеми навчально-виховного процесу, розглядаються шляхи формування, та механізми впливу на музично-творчі здібності підлітків.

Ключові слова : *музично-творчі здібності, діти підліткового віку, навчально-виховний процес, музичний розвиток.*

Постановка проблеми. Проблема розвитку музично-творчих здібностей багатогранна і різнопланова, оскільки визначає не лише природу музичності, її структуру та діагностику, але може досліджуватись у різних аспектах : філософському, психологічному, педагогічному, музикознавчому тощо.

Проблема формування творчих здібностей актуальна в сучасній музичній педагогіці. Відомі фундаментальні дослідження з психології творчості Л.Виготського, С.Рубінштейна, Б.Кедрова, А.Брушлінського, Я.Пономарьова, О.Тихомирова.

Зміна освітньої парадигми зумовлює необхідність переосмислення сфери виховання творчої особистості засобами мистецтва та розробку ефективних умов, оптимальних методик і технологій, що відповідають сучасним методологічним та теоретичним засадам.

У процесі ж розв'язання проблем розвитку музично-творчих здібностей підлітків виникає ряд суперечностей : між метою і завданням інноваційної системи гуманітарної освіти та традиційним змістом і технологіями викладання; між значним творчим потенціалом музичного мистецтва і недостатньою його реалізацією в існуючій навчально-виховній

практиці; низький рівень творчих здібностей підлітків і недостатня розробленість змісту і форм організації цього процесу.

На жаль, розуміючи і не заперечуючи важливість розвитку музично-творчих здібностей у становленні всього комплексу музичності, на практиці ж викладачі надають мало уваги впровадженню його в навчально-виховний процес, а інколи і зовсім ним ігнорують. Це пояснюється малою науково-теоретичною та методичною розробленістю проблеми, а також відсутністю у значній кількості викладачів навичок музично-творчої діяльності.

Метою нашої статті є визначити сукупність педагогічних умов, які б дозволили забезпечити ефективний розвиток музично-творчих здібностей підлітків.

Виклад основного матеріалу. Проблема музичності і музично-творчих здібностей – одна із центральних та одвічних у музично-психологічних дослідженнях. Тут розглядаються такі найважливіші теоретичні питання, як співвідношення біологічного і соціального в музичних здібностях, структура, онто- і філогенез музичності, можливість і закономірності її формування. Розв'язання проблеми музично-творчих здібностей найбезпосереднішим чином може вплинути на практику музичного виховання та освіти.

Розгляд проблеми розвитку здібностей і обдарованості людини багато в чому буде визначатись тим змістом, яке вкладається в ці поняття.

Певні труднощі у визначенні понять *здібності* і *обдарованість* пов'язані з загальноприйнятим, побутовим розумінням цих термінів. Якщо звернутись до тлумачних словників, то можна побачити, що часто «здібний», «обдарований», «талановитий» вживаються як синоніми і відбивають ступінь вираження здібностей. Здібна людина фактично розуміється як уміла, винахідлива. У «Новому тлумачному словнику української мови» слово «здібний» трактується : 1) який має природні здібності, обдарований, талановитий; 2) який може, уміє щось робити, придатний до чогось; зугарний, кмітливий, тямущий, хисткий» [1, с.755].

Говорячи про здібності, інколи підкреслюють можливість людини щось робити, а говорячи про талант, – природжений характер цієї якості. Разом з тим і здібності, і обдарованість проявляються в успішній діяльності. У науковій психології, перш за все Б.М.Тепловим, А.Ф.Лазурським, С.Л.Рубінштейном, Б.Г.Ананьєвим, А.Г.Ковальовим, В.Н.М'ясищевим та ін. досліджувалась проблема здібностей, їх методологічний аспект. Одним із перших ґрунтовно досліджував цю проблему Б.М.Теплов.

«Талант, – за визначенням О.Петровського, – це сполука здібностей, що дає можливість успішно, самостійно і оригінально виконувати якусь складну трудову діяльність... Окремо взята, ізольована здібність не може бути аналогом таланту, навіть, якщо вона досягла дуже високого рівня розвитку і яскравого вираження [4, с.450-451].

Цікава думка Б.Ананьєва і про природу таланту. Він писав, що талант – це складне утворення активності людської особистості. Основна умова розвитку таланту, на його думку, – це всебічний розвиток особистості, це обов'язкова присутність таких властивостей особистості, як розвинений, самобутній характер, певна воля, ясність життєвої мети [5].

Талант у сполучі його загальних і спеціальних якостей – це не більше ніж творча можливість творчих успіхів, це лише передумова майстерності, але ще не сама майстерність. Для того щоб стати майстром, треба багато трудитись. Талант не звільняє від труда, а передбачає великий, творчий, наполегливий труд. Люди, чия талановитість була беззаперечною, завжди – без винятку – титани праці [5, с.453].

Пробудження таланту, як і здібностей взагалі, суспільно обумовлено. Те, які обдарування отримують найбільш сприйнятливі умови для повноцінного розвитку, «залежить від потреб епохи і особливостей конкретних завдань, які стоять перед даним суспільством» [4, с.544].

Саме розуміння здібності як функціональної системи дозволяє, нарешті, розв'язати проблему співвідношення задатків і здібностей. Якщо здібності – це властивості функціональної системи, то задатки – властивості компонентів цієї системи. Властивості нейронів і нейронних модулів, підсистем єдиного цілого – мозку – розглядаються як задатки здібностей. Загальні властивості нервової системи, які проявляються в продуктивності психічної діяльності, відносяться до загальних задатків.

Розгляд здібностей як основної системи в якості якої виступають функціональні механізми. До цих методологічних основ теорії здібностей можна віднести також системний підхід, розроблений у психології Б.Ф.Ломовим, концепцією функціональної системи П.К.Анохіна і подання Б.Г.Ананьєва про онтогенез психічних функцій, взаємовідношень функціональних і операціональних механізмів психіки.

Ключовим для розвитку здібностей, є поняття «оперативність» – тонке пристосування властивостей особистості до вимог діяльності. «Спеціальні здібності» є загальні здібності, що набули оперативності під впливом вимог діяльності. Це дозволяє сформулювати уявлення про обдарування як інтегральний прояв здібностей з метою конкретної діяльності.

У відповідності з цією структурою розвиток здібностей проходить кілька стадій : розвиток функціональної системи, яка реалізує конкретну функцію у сукупності її компонентів і зв'язків; розвиток операційних механізмів; розвиток оперативності в системі функціональних і операційних механізмів; оволодіння суб'єктом здібностями через рефлексію в конкретній діяльності.

Структура сукупності психічних якостей, які виступають як здібність, врешті-решт визначаються вимогами конкретної діяльності і є різноманітною для різних видів діяльності [4, с.447].

На практиці при відборі дітей у спеціальні школи чи класи для обдарованих мова, як правило, ведеться про високий рівень інтелекту і креативності, а також про прогноз майбутніх академічних досягнень (тобто про інтелектуальну, творчу і академічну обдарованість).

Отже, у сучасних умовах реформування школи та розбудови держави життя висунуло суспільний запит : виховання творчої особистості, здатної, на відміну від людини-виконавця, самостійно мислити, генерувати оригінальні ідеї, приймати сміливі нестандартні рішення. А така людина може розвиватися лише в дії, в творчості через усвідомлення потреби самовдосконалення і самовираження.

Таким чином, музично-творчі здібності, будучи складовими комплексу музичності, розвиваються поступово і поетапно, як система у складній взаємодії здібностей. Кожна музична здібність є, в свою чергу, системним утворенням, що складається із компонентів різної складності, і формується в розвитку покомпонентно : від елементарних до більш складних складових. Процес розвитку музично-творчих здібностей має вікові закономірності, але визначається головним чином системою навчальних впливів.

Список використаних джерел

1. Новий тлумачний словник української мови : У трьох томах. – К. : В-во «Аконіт», 2001. – Т.1. – 926 с.
2. Теплов Б.М. Избранные труды : В 2-х т. Т.1. – М. : Педагогика, 1985.
3. Артемьева Т.И. Методологический аспект проблемы способностей. – М. : Изд-во Наука, 1977. – 184 с.
4. Общая психология : Учебник для студентов пед. ин-тов (А.В.Петровский, А.А.Брушлинский, В.П.Зинченко и др.; Под ред. А.В.Петровского), – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Просвещение, 1986. – 464 с.
5. Маклаков А.Г. Общая психология. – СПб : Питер, 2002. – 592 с.

The article deals with problems of the educational process, the ways of formation, and mechanisms of influence on music and creativity adolescents.

Keywords : *music and creativity, teenage children, the educational process, musical development.*

УДК 787 (477.43)

Головатюк М.О., студент II курсу

Науковий керівник : Маринін І.Г., к.п.н., професор

ФЕНОМЕН АВТЕНТИЧНОСТІ В НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ ОЛЕКСІЯ БЕЦА

У статті висвітлюється матеріал про дослідження народно-інструментальної творчості композитора Поділля Олексія Беца.

Ключові слова : *троїсті музики, народний фольклорно-етнографічний ансамбль народної музики, народно-інструментальне мистецтво Поділля.*

Дослідженню творчості композитора Олексія Беца присвячено чимало наукових, публіцистичних джерел та публікацій у пресі (Є.Белова, А.Гавришук, П.Каньоса, В.Кропивницький, І.Маринін, М.Печенюк, П.Поліщук) у яких здійснено аналіз його життєвого та творчого шляху.

Мета статті полягає у дослідженні феномену автентичності в народно-інструментальній творчості подільського композитора Олексія Беца та його внесок у розвиток цього жанру в музичне мистецтво Південно-Західного Поділля.

Більше двох сотень власних пісень, сотні оркеструвань для вокально-інструментальних, народно-інструментальних та духових колективів, оркеструвань інструментальних супроводів до народних танців, сотні виступів з народним ансамблем народної музики на великих і малих сценах нашої держави та багатьох країн світу – це результат п'ятдесятирічної творчої діяльності митця.

Творчий доробок Олексія Давидовича складає понад 200 інструментальних, вокальних та хорових творів, серед яких переважають інструментальні обробки подільського фольклорного матеріалу – обрядові пісні і танці. Таке синкретичне поєднання жанрової палітри у його творчості засвідчує про багатогранну особистість композитора, який зберіг основні риси подільського фольклору у своїх творах. Основою формування мелосу його народно-інструментальних композицій є подільський фольклор.

Інструментальні версії музичних творів в обробках О.Беца принципово протистоять вокальним, оскільки вони є динамічними, рухливими, експресивними, блискучими, колоритними, а відтак і в музичному діапазоні широкими і багатими, що викликають неабиякий інтерес у слухача. Але автор свідомо не загострює це «протистояння», а навпаки, поєднує народний інструменталізм з мелодійністю пісень в одне ціле. Така єдність доповнюється і збагачується в тісному взаємозв'язку, за вдачуючи вдалим, бездоганно майстерно продуманим оркеструванням.

Тривалий період ансамбль народної музики акомпанував танцювальному колективі «Горлиця» Кам'янець-Подільського державного педінституту (керівник – В.С'єдін). Весь музичний супровід до танців «Варварка», «Подільські гуляночки», «Сирба», «Гопак», «На полонині» є власними обробками О.Беца.

Більшості народно-інструментальним опрацюванням характерна ліричність, імпровізаційність, багатство мелізматика, які ґрунтуються на «народній» фольклорній інтонаційно-мелодичній та ритмічній основі. У його інструментальних творах простежується використання півтонів у проведенні яскравої, м'якої, душевної мелодичної лінії; мелодичних зворотів, які не схожі на мелодіку інших регіонів; симетричної структури мелодії, її інтонаційна повторюваність; характерних інтервалів (збільшена секунда, збільшена септима, зменшена кварта, збільшена квінта) у гармонічних мажорі й мінорі; синкопованої «народної» метроритмічної основи.

Формування оригінального народно-інструментального доробку митця відбувалася через закономірно-об'єктивний процес – тісний зв'язок з подільським автентично-фольклорним середовищем. Творче надбання композитора О.Беца все більше набуває національно-самобутніх рис. Він чітко вирізняється з-поміж усіх етнорегіональною своєрідністю. У загальному вітчизняному масиві музичної інформації його музичний стиль є розпізнаним. Він характеризується інтонаційно-образною своєрідністю, яка характерна подільському етнотериторіальному регіону. Надзвичайно тонко підмічені характерні ознаки традиційних локальних автентичних «музичних діалектів» Південно-Західного Поділля переосмислювалися Олексієм Бецом і підносилися на якісно новий художній рівень подільського музичного мистецтва, яке завжди з великим успіхом презентувалося на обласних звітах аматорських творчих колективів Хмельниччини у київському Палаці культури «Україна» (м. Київ), на всесоюзних, всеукра-

їнських та міжнародних конкурсах аматорськими та професійними творчими колективами.

На творчість композитора, появу його самобутніх творів певним чином впливало географічне розташування Південно-Західного Поділля, де фольклорне середовище є своєрідною біосферою, яка «філірує» його жанрову специфіку та форми виконавства. На оригінальність творчого задуму мала вплив музична культура інших народів, що проживали у Південно-Західному Поділлі або були її географічними сусідами (молдовани, румуни, поляки, угорці). Динаміка такого фольклорного зближення і впливу простежується, наприклад, із сусідньою Буковиною («Бессарабська полька»), яка знаходиться поруч за Дністром, а також Молдовою. Своє відтворення взаємовпливу національних культур в оркеструваннях Олексія Беца віднайшли і російські кадрили, які була використані у танцювальних композиціях («Фрагменти подільського весілля», «Ювківська кадрили», «Лісоводська кадрили», «Дев'ятка», «Держанівська кадрили») [1, с.86].

Серед відомих творів композитора з'являються обробки весільних обрядових, народних та жартівливих пісень і танців : «Весільна полька», «Подільські гуляночки», «Подільські викрутаси», «Ойра», «Варварка», полька «Кам'ячанка», «Подільська кадрили», «Фрагменти подільського весілля», «Подільські візерунки», «Буковинська полька», «Ювківська кадрили», «Половина саду цвіте», «Ой вінку, вінку», «Світи місяченьку».

Зазначені твори сповнені динамічних контрастів, рясніють різноманітними інструментальними поєднаннями та ритмічними противагами. У творах «Варварка», «Весільна полька», «Віз», «Дев'ятка», «Клин», «Лісоводська кадрили», «Подільські викрутаси», «Подільські гуляночки», «Полька-кам'ячанка», «Полька-подолянка», полька «Ойра», «Ювківська кадрили», «Копіруш», «Кривуляк», «Плескун», «Сільська полька» автор використовує подільський автентичний музичний матеріал автентичного походження із сільського середовища (теми молдовських вівата, сирби, жоку, оляндри; російської кадрили; чеської польки; угорської «венгерки»; української польки) додаючи характерні елементи – імпровізаційність, незвичну гармонію, ритмічну гостроту, що значно посилює їх сприйняття. [1, с.85]

Тому є закономірним той факт, що творчий композиторський шлях Олексія Беца став об'єктом наукових досліджень, у яких науковці намагаються простежити причинно-наслідкові зв'язки успіху композитора і його творчого доробку.

Але основним творчим здобутком подільського композитора у розвитку аматорського і професійного мистецтва вважається перетворення величезного пласту автентичного подільського пісенного та народно-інструментального фольклору у живлячу енергію вічності.

Список використаних джерел

1. Маринін І.Г. Народно-інструментальне мистецтво Південно-Західного Поділля : троїсті музики Олексія Беца : монографія. – Кам'янець-Подільський : Видавництво Абетка Світ, 2011. – 320 с.

The article deals with the peculiarities of using folk-dance music in the creative work of the Podillian composer Oleksiy Bets.

Keywords : *triple musicians, folk-ethnographic company of folk music, folk-dance music.*

УДК 373.5.016 : 784

Горчинська Н.Б., магістрантка

Науковий керівник : Мартинюк Л.В., к.п.н., доцент

ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРИ ВИКОНАННЯ СУЧАСНОЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ ПІДЛІТКІВ

У статті розглянуто місце сучасної вокальної музики у формуванні духовного світу учнів підліткового віку.

Ключові слова : *підлітки, сучасна вокальна музика, репертуар, виконавство.*

Постановка проблеми. Нині гостро постає необхідність створення нової системи виховання учнівської молоді, що втілює ідею саморозвитку особистості через засвоєння цінностей культури. Одне з найважливіших місць у даному процесі належить мистецтву, яке не тільки впливає на різні сфери розвитку людини, а й створює умови для особистісного задоволення її потреб. У навчально-виховному процесі музика відіграє одну з найважливіших ролей, виступаючи унікальним стимулюючим засобом впливу на суспільну свідомість учнівської молоді, на їх світогляд, почуття, ціннісні орієнтири тощо. Сучасні науковці відзначають зростання впливу популярного естрадного мистецтва на особистість (А.Г.Болгарський, Б.А.Брилін, В.І.Дряпіка, О.В.Лаврик, Н.М.Попович, О.П.Рудницька, О.В.Сапожник та інші).

Сучасна музика в нинішніх умовах виступає однією з найулюбленіших форм дозвіллевої діяльності підлітків. Разом з тим відзначимо, що

зміст і якість такої музики далеко неоднорідні. Серед зразків сучасної популярної музики є багато таких, які розраховано на невибагливий смак. Учні середнього шкільного віку, не маючи достатньо сформованої стійкої системи критеріїв оцінки, часто сприймають таку музику як справжнє, високе мистецтво. Часто підлітки залишаються поза межами цілеспрямованого педагогічного керівництва в сфері сучасної вокальної музики. Отже, загострюється суперечність між підсиленням потягом учнів підліткового шкільного віку до популярної музики і їх неспроможністю розібратись у художніх перевагах і вадах цього різновиду мистецтва. Питання впливу популярного естрадного мистецтва на особистість підлітка складає мету даної статті.

Виклад основного матеріалу. Сучасна вокальна музика – це музика, яка легко сприймається, а художні образи, відтворені засобами доступної музичної мови, виражають типові для молоді думки, почуття та настрої. Науковці О.П.Рудницька, О.В.Лаврик називають сучасну популярну музику «молодіжною». На їх думку, така музика відзначається найбільш ритмічною жвавістю, гучністю завдяки використанню музичної апаратури із звукопідсилювальними пристроями. О.В.Лаврик розуміє «молодіжну музику» як феномен «складного за структурою і змістом явища, що містить в собі сукупність різностильових і різножанрових творів, які належать до провідних напрямів рок-музики (поп-, хард-, авангард-, бард-, фолк-), різновидів танцювальної музики (диско, брейк, хіп-хоп), естрадної пісенної лірики» [2, с.181].

Характерними ознаками виконання сучасної вокальної музики є : емоційна насиченість; імпровізаційність; ритм; виконання різними мовами; спів, поєднаний з танцювальними рухами; невимушеність поведінки на сцені; застосування світлових ефектів; використання незвичайних сценічних костюмів тощо. Культура виконання сучасної вокальної музики передбачає здатність особистості до адекватної оцінки естетичних переваг художніх образів цього різновиду мистецтва, до їх виразного музичного і сценічного втілення. Для культури виконання сучасної вокальної музики характерними є глибоке розкриття змісту твору у єдності з засобами вокально-технічної виразності та дотримання почуття міри у сценічному їх втіленні. В.Бриліна наголошує на тому, що ознайомлення підлітків з різноманітними стилями світової музичної естради сприяє формуванню гармонічно розвинутої особистості [1, с.81].

Процес сприймання, вивчення та виконання сучасної вокальної музики має відбуватися за створенням певних умов : підбирання репертуару

вокальної музики сучасних жанрів із врахуванням індивідуальних художніх смаків учнів, їх музичних уподобань; здійснення педагогічного контролю за вокально-художнім розвитком підлітків із постійним наголошуванням їм на виконання самоконтролю і самооцінки; проведення вокальних занять у поєднанні із концертними виступами; залучення учнів до групових занять в процесі вокальної роботи; знайомство із кращими зразками сучасної вокальної музики. Г.М.Падалка зазначає, що «...на опрацюванні навчального матеріалу ґрунтується художній розвиток особистості» [3, с.123]. Підібраний навчальний репертуар, крім того, що повинен формувати у підлітків необхідні вміння та навички, розвивати їх музичні і творчі здібності, має відповідати вимогам змістовності і художності і бути спрямованим на розширення художнього кругозору учнів. Крім того, вокальні твори, що складають навчальний репертуар, мають співвідноситись із смаковими уподобаннями учнів, відповідати їх художнім запитам та інтересам; спрямованості слухачької аудиторії. Нарешті, навчальний репертуар повинен бути доступним, реальним і відповідати індивідуальним вокально-виконавським можливостям учнів.

Для підлітка, який займається естрадним вокалом в дитячих мистецьких закладах і цікавиться сучасною пісенною творчістю, доречним і хорошим стимулом для занять будуть різного рівня (міжнародні, всеукраїнські, обласні, регіональні) фестивалі, концерти, конкурси, музичні теле-шоу, музичні розважально-інтелектуальні шоу-програми, перегляд мюзиклів. Кожен концерт або фестиваль спонукає учнів та їх викладачів працювати над розвитком тих чи інших вокальних навичок, над формуванням смаку, почуттям стилю.

Отже, розвиток культури виконання сучасної вокальної музики ми розглядаємо як складний процес, який залежить від багатьох факторів, а саме від : відповідності вокального твору індивідуальним можливостям художнього сприймання та виконавсько-технічним можливостям учнів; узгодженості із індивідуальними запитам підлітків; наявності стильової багатогранності, розмаїття тематики, змісту, емоційних настроїв виражених у вокальних творах; врахування потреб слухачької аудиторії. А дотримання умови розширення репертуарної обізнаності у вокальній музиці популярних жанрів у єдності із піклуванням про збереження в учнів індивідуальних художніх схильностей допомагає зберегти у юних виконавців свіжість відчуття художніх образів, художньо-емоційну реакцію на музику, уникнути грубого тиску на естетичні уподобання кожного учня.

Список використаних джерел

1. Брылина В.Л. Формирование эстетического идеала в процессе вокальной работы с подростками : Автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01/ НИИП УССР / В.Л.Брылина – К., 1985. – 20 с.
2. Лаврик О.В. Проблема естетичної спрямованості інтересів старшокласників у сфері молодіжної музики / О.В.Лаврик // Збірник наукових праць. – Херсон : Видавництво ХДУ, 2003. – №33. – С.181-184
3. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва : Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін / Г.М.Падалка. – К. : Освіта України, 2008.

The article considers the place of contemporary vocal music in shaping the spiritual world of teenagers.

Keywords : *teenagers, modern vocal music, the repertoire, the culture of performance.*

УДК 37.015.31 : 78

Дволінська Г.Р., магістрантка

Науковий керівник : Аліксійчук О.С., к.п.н., доцент

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ УЧНІВ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ НА УРОКАХ МУЗИКИ

У статті розглядається питання музично-естетичного виховання молодших школярів на уроках музики. Характеризуються методи формування творчої активності молодших школярів.

Ключові слова : *молоді школярі, урок музики, методи формування творчої активності.*

Сучасне суспільство потребує людей з активною життєвою позицією, здатних самостійно творчо мислити. І школа як основна базова ланка в системі освіти повинна допомогти успішному формуванню потенціалу української нації через розвиток творчої активності кожної окремої особистості. Залучення молодшого школяра до різних видів музичної діяльності створює широкі можливості для виявів та розвитку його творчої активності.

Ідея гармонійного розвитку особистості, її творчої активності із використанням комплексу різних видів музичної діяльності розробляється в працях Ю.Алієва, О.Апраксіної, Б.Асаф'єва, Н.Ветлугіної, Н.Гродзенської, Ж.Далькроза, Н.Ковіна, Д.Кабалевського, Д.Колда, Ю.Ласоцького, О.Олексюк, Ю.Поврожняк, М.Румер, Х.Томсона, В.Шацької, Б.Яворського та ін.

Різноманітність видів діяльності сприяє формуванню у школярів естетичних почуттів, смаків, потреб та ідеалів. Дитяча творчість як вид діяльності повинна гармонійно, разом з іншими видами діяльності, входити в процес навчання. Вона не виключає на уроці пояснення, розповідь, ілюстрацію. Завдання полягає саме в тому, щоб допомогти учням самостійно оперувати знанням, уміннями і навичками, здобутими на уроці.

У молодшому шкільному віці досить популярною є гра в її найбільш розгорнутій формі (рольова гра). Використання гри як ефективного виховного фактора дає можливість задовольнити інтереси, запити, потреби школярів, а також створити умови для їхнього розвитку. Саме в рольових іграх виявляється творчість дитини, характерна тим, що відбувається не просте згадування пережитого, а творча переробка вражень, комбінування їх і побудова з них нової дійсності. У грі виявляються і розвиваються творчі здібності, уява, фантазія.

Рольова гра допомагає відтворити в активній наочно-дійовій формі сфери діяльності, які виходять далеко за межі особистої практики дитини. Дитина може вільно оперувати образами предмета в той час, коли самого предмета немає, тобто вона в плані творчої уяви чи образного мислення невимушено вводить нові комбінації образів, що стимулює мовленнєву активність, сприяє розвитку художньої творчості.

Одним з цікавих і корисних видів дитячої музичної творчості є імпровізація (від латинського *improvises* – несподіваний, раптовий) [4, с.35]. Це особливий вид художньої діяльності, коли щось створюють безпосередньо під час виконання роботи.

Вищий етап дитячої творчості – це створення творчих імпровізацій. Прагнення до вираження себе в поезії, музиці закладене в основі дитячої психіки : бажаючи створити щось «своє» учень по-своєму перероблює одержану інформацію. Метод творчої імпровізації допомагає розвинути естетичний смак учнів, здатність гостріше реагувати на прекрасне, виховати їхнє критичне чуття до слів, звуків, форм висловлювання.

Досвід свідчить, що імпровізаційні вміння розвиваються успішніше, коли йти до музики через поезію. Спочатку учні вільно висловлюють свої думки прозою, пізніше – створюють вірші, і нарешті переходять до створення музики.

Останній етап – створення музики – є найскладнішим, тому, що крім музичних здібностей необхідне творче уявлення. Важлива умова цього методу – відмова від стереотипних зображень.

Музичні імпровізації бувають різних видів. Найпоширенішими є співацькі й інструментальні. Досвід показує, що співацька імпровізація – одне з олюднених завдань молодших школярів. Нею із задоволенням займаються не тільки діти, котрі добре вміють співати, а й ті, хто погано володіють голосом.

Б.Асаф'єв неодноразово стверджував, що головна мета співацької імпровізації – викликати в дітей «творчий музичний інструмент» тобто звернути їхню увагу на те, що вони співають і грають. Отже відмовляючись від зайвого раціоналізму, автор порушує питання усвідомленого, аналітичного підходу до музики [1].

Одним із завдань, які допоможуть сформувати навички співацької імпровізації, є, на думку Б.Асаф'єва, складання мелодії на запропонований літературний текст, якщо наявна мелодія не подобається. Але раніше слід з'ясувати, чому не подобається. Учні намагаються зімпровізувати кілька варіантів й оцінити їх [2].

На першому етапі навчання вправи повинні бути нескладними. Це можуть бути ритмічні малюнки імен та прізвищ дітей або невеличкі поспівки на звуках, відомих дітям.

Можна також складати ритмічні малюнки та мелодії до народних приказок, прислів'їв, скоромовок тощо. Спочатку рекомендується виконувати завдання усно, потім привчати учнів записувати його. Перш за все діти викладають лічильними паличками ритмічний рисунок, відтворюють на нотному стані кружечками мелодію без ритму і лише після такої підготовки починають записувати найпростіші приклади на нотному стані. Відповідно до загального розвитку учнів та їхньої підготовки завдання поступово ускладнюються. Треба дуже ретельно готуватись до проведення таких вправ, точно визначити мету кожного завдання і як її досягти.

У навчанні можна використати такі види імпровізацій : ритмо-мелодичні у формі музичного діалогу, ритмодекламація тексту, ритмічні запитання і відповіді; складання мелодій на заданий ритм, створення мелодії на знайомі або власні тексти, підбір ритмічного акомпанементу до знайомих пісень та музичних творів тощо.

У ході роботи вчитель може внести ті чи інші доповнення і роз'яснення. Це допоможе учням дійти певних висновків про доцільність того чи іншого виду ритмічного акомпанементу для кращого розкриття музичного образу. Творчі завдання необхідно проводити систематично і цілеспрямовано, ускладнюючи їх відповідно до рівня пізнавальної діяльності учнів.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании // Изд. 2-е./ Б.Асафьев. – Л. : Музыка, 1973. – 144 с.
2. Асафьев Б.В. Речевая интонация / Б.Асафьев. – М.Л. : Музыка, 1965. – 254 с.
3. Падалка Г. Музыка в школі / Г.Падалка – К. : «Музична Україна» 1977. – 122 с.
4. Печерська Е.П. Уроки музики в початкових класах / Е.Печерська – К. : «Либідь» 2001. – 271 с.

In the article the question of musically-aesthetic education of junior schoolboys is examined on the lessons of music. The methods of activation of creative activity of junior schoolboys are characterized.

Keywords : junior schoolboys, music lesson, methods of activation of creative activity.

УДК 78.067.26 (477.43):788

Демчук О.П., студент I курсу

Науковий керівник : Маринін І.Г., к.п.н., професор

ІННОВАЦІЙНІ ІДЕЇ МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА ПЕТРА ЛЕОНТІЄВА

У статті висвітлюються реформаторські підходи і здобутки у багаторічній творчо-виконавській і музично-педагогічній діяльності вчителя-новатора Петра Леонтієва – керівника дитячого оркестру народних інструментів Орининської школи-інтернату та загально-освітньої школи №15 м. Кам'янець-Подільського Хмельницької області.

Ключові слова : музично-педагогічна робота, вчитель музики, вчитель-новатор, ансамбль сопілкарів, дитячий оркестр народних інструментів.

Музикування на народних інструментах в загально-освітній школі П.Леонтієв розглядає як активно-пізнавальну музично-виконавську практику, що впроваджується ним через залучення школярів до вивчення гри на сопілці на уроках музики, а також до ансамблево-оркестрових інструментальних форм музикування, включення їх в активну творчу діяльність в позаурочній діяльності.

Мистецько-творчій та професійно-педагогічній діяльності Петра Леонтієва присвячено чимало публіцистичних джерел та публікацій у пре-

сі (А.Гавришук, І.Маринін, М.Печенюк), у яких висвітлюються деякі вибіркові аспекти його життєвого та творчого шляху.

Мета статті полягає у висвітленні інноваційно-реформаторської освітньої діяльності вчителя-методиста, керівника дитячого оркестру народних інструментів Петра Леонтієва, яка зорієнтована на відмову від відомих штампів, стереотипів через внесення нових методичних елементів у традиційну систему навчання, виховання та музично-естетичного розвитку особистості учня.

Після навчання в Кам'янець-Подільському державному педагогічному інституті в 1974 році Петро Леонтієв працює вчителем музики в Орининській середній школі-інтернат Кам'янець-Подільського району що на Хмельниччині. Молодий педагог один із перших в Україні впроваджує на уроках музики вивчення гри на сопілці та засвоєння елементів музичної грамоти, використовуючи наочні методи навчання : ілюстрацію, демонстрацію, власний показ, спостереження й індивідуальний підхід до кожного тощо. Через 3-4 місяці систематичних занять учні з різними музичними здібностями на уроках музики грали українські народні мелодії і добре орієнтувалися у теоретичних питаннях музичної грамоти.

Надалі Петро Петрович розробляє програму з поглибленого вивчення музики. Значну увагу вчитель-новатор фокусує на позакласній роботі, яка ґрунтується на активізації музично-виконавської діяльності, творчій самореалізації кожного учня, який задіяний у колективній виконавській діяльності (гра в ансамблі (оркестрі) народних інструментів, духовому оркестрі, спів у вокальній групі або хорі).

Спираючись на своє власне бачення і напрацьований досвід, у школі П.Леонтієв вперше обладнає єдиний у Хмельницькій області кабінет музики, який відповідає науково-практичним вимогам нової програми. У стінах школи-інтернату педагог-музикант створює хори молодших та старших класів, вокальні групи, духовий оркестр, ансамбль сопілкарів, оркестр народних інструментів.

У 1975 році в Орининській школі-інтернаті створює оркестр народних інструментів, що нараховує 35 учасників. Репертуар оркестру наповнювався класичними та народно-інструментальними творами : «Серепада» К.Шуберта, «Угорський танець №5» І.Брамса, «Молдовська сирба», «Молдовські наспіви», «Закарпатські наспіви», «Подільська полька», «Буковинська полька», українська народна пісня «Бандура», «Коло річки, коло броду» в опрацюванні П.Леонтієва, молдовська народна пісня «Пташенятко, пташеня» (оркестрування О.Беца).

У 1976 році на Всесоюзному огляді-конкурсі дитячої художньої самодіяльності у м. Хмельницькому оркестр народних інструментів під керівництвом Петра Леонтієва стає лауреатом (I місце, голова журі П.Клявін, м. Москва). Оркестр виконував композицію «Закарпатські народні мелодії» в опрацюванні П.Леонтієва.

Повторення свого успіху відбулося у 1980 році на Республіканському огляді-конкурсі дитячої художньої у самодіяльності (м. Хмельницький). Оркестр вдруге стає лауреатом (I місце). Творчий колектив виконує «Віночок українських народних мелодій» в опрацюванні П.Леонтієва.

Третє сходження на олімп творчої слави оркестру народних інструментів повторилося у 1985 році на Республіканському конкурсі-огляді (м. Хмельницький). Оркестр виконав «Молдовську сирбу» (оркестрування П.Леонтієва).

З 1990 року П.Леонтієв працює в Кам'янець-Подільській середній школі №15. У школі він розробляє програму з поглибленого вивчення музики і обладнує кабінет музики згідно її вимогам, а також організовує ансамбль сопілкарів, який стає переможцем міських та обласних оглядів-конкурсів.

Власні інноваційні ідеї П.Леонтієв разом у співавторстві з Майєю Печенюк – професором Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, зуміли викласти у навчальних посібниках : «Буквар сопілкаря» (2004 р.) [1] «Дзвінки голоси» [2; 3; 4;] (музична хрестоматія пісенного матеріалу для 4-6 класів), які рекомендовані Міністерством освіти та науки України.

За успіхи у педагогічній роботі Петро Леонтієв нагороджений нагрудним знаком «Відмінник народної освіти УРСР (1980 р.); Грамотою Президії Верховної Ради Української РСР (1985 р.); медаллю лауреата Всесоюзного огляду самодіяльності і художньої творчості, присвяченого 40-річчю Перемоги (1985 р.); Почесною грамотою Міністерства освіти УРСР (1988 р.); нагрудним знаком «Отличник просвещения СССР» (1989 р.); Почесними грамотами управління освіти Хмельницької області та Хмельницької обласної адміністрації (1995, 1999 рр.).

Таким чином, педагог П.Леонтієв у вирі музично-педагогічної праці зумів реалізувати свої творчі новаторські підходи. Він є самодостатнім учителем-реформатором, здатний на інноваційно-реформаторську освітню діяльність, зорієнтовану на відмову від відомих штампів, стереотипів через внесення нових методичних елементів у традиційну систему навчання, виховання та музично-естетичного розвитку особистості учня.

Список використаних джерел

1. Леонтьєв П.П., Печенюк М.А. Буквар сопілкаря. // Нав.-мет. посіб. / П.П.Леонтьєв, М.А.Печенюк. – Хмельницький : Поділля, 2004. – 136 с.
2. Леонтьєв П.П., Печенюк М.А. Дзвінки голоси : Муз. хрес. Пісенний матеріал. 4-ий клас : навч.-метод посібн / Петро Петрович Леонтьєв, Майя Антонівна Печенюк. – Тернопіль : СМП Астон, 1999. – 88 с.
3. Леонтьєв П.П., Печенюк М.А. Дзвінки голоси : Муз. хрес. Пісенний матеріал. 5-ий клас : навч.-метод посібн. / Петро Петрович Леонтьєв, Майя Антонівна Печенюк. – Тернопіль : СМП Астон, 2000. – 100 с.
4. Леонтьєв П.П., Печенюк М.А. Дзвінки голоси : Муз. хрес. Пісенний матеріал. 5-ий клас : навч.-метод посібн. / Петро Петрович Леонтьєв, Майя Антонівна Печенюк. – Тернопіль : СМП Астон, 2000. – 100 с.

In the paper deals with the reform approaches and achievements in multi-creative-performing and musical-pedagogical work of the teacher-innovator Peter Leontiyev – the head of children's orchestra of folk instruments of Orynin school and secondary school number 15 of Kamianets-Podilsky Khmelnytsky region.

Keywords : *musical and pedagogical work, teacher of music, teacher-innovator, piper band, children's orchestra of folk instruments.*

УДК 781.1 : 784

Загрійчук К.М., студентка II курсу

Науковий керівник : Прядко О.М., к.п.н., доцент

ОСОБЛИВОСТІ СПІВАЦЬКОГО РОЗВИТКУ ДІВЧАТ У ПЕРІОД МУТАЦІЙНИХ ЗМІН ГОЛОСУ

У статті здійснюється аналіз особливостей протікання мутаційних змін співацького голосу у дівчат підліткового віку, розглядаються умови успішного розвитку співацьких умінь та навичок в перехідний період розвитку.

Ключові слова : *дівчата-підлітки, мутаційні зміни голосу, співацький розвиток, фізіологічні особливості розвитку.*

Постановка проблеми. Навчально-виховний процес у школі потребує забезпечення принципу індивідуального підходу в навчанні та вихованні школярів, врахування психологічних та фізіологічних особливостей розвитку дітей. Розглядаючи проблеми, пов'язані з музичним навчанням підлітків, слід передусім зупинитися на фізіологічних змінах, зумовлених загальним ростом організму.

Сучасні положення вокальної педагогіки відносно особливостей розвитку співацьких умінь та навичок школярів висвітлені у працях Н.Добровольської, Є.Малініної, Н.Орлової, Г.Стулової. Загальні питання формування вокальної культури підлітка вивчали С.Гладка, О.Комісаров, О.Маруфенко, Н.Орлова, О.Юрко.

Метою статті є вивчення особливостей співацького розвитку дівчат в період мутаційних змін, аналіз умов необхідних для успішного протікання процесу становлення дорослого звучання співацького голосу.

Виклад основного матеріалу. В ході співацького розвитку учнів у школі потрібно враховувати фізіологічні зміни організму дитини пов'язані з їх статевим дозріванням, які суттєво впливають на роботу голосового апарату. У роботі з учнями середніх та старших класів на уроці музичного мистецтва та в позаурочній діяльності вчитель повинен бути обережним і уважним, адже у переважній більшості з них відбувається перебіг різних стадій мутаційних змін голосового апарату. Мутація голосу (від лат. mutare – змінюватися) – вікова зміна голосу людини в фізіології [3].

Мутаційні зміни звучання голосу у підлітків відбуваються через зміни розмірів гортані та голосових складок. Організм підлітка зростає, а значить, змінюються всі органи, що беруть участь у формуванні звуку (грудна клітка, діафрагма і резонатори). Під впливом різноманітних гормонів, в основному статевих, у підлітків починають рости, подовжуватися і товщати голосові складки, які є гормонозалежною структурою.

У дівчаток цей процес відбувається повільніше, ніж у хлопчиків і мутація не настільки значна, проте голос змінюється у всіх. Якщо дитина, а надалі підліток, займається вокалом до початку мутації, то це дозволить подолати цей, іноді неприємний період, менш болісно, і, водночас, зберегти природну техніку співу, коли зміни голосу закінчаться.

Мутацію поділяють умовно на 3 періоди : передмутаційний, мутаційний і післямутаційний. Передмутаційний період (від 11-12 до 13 років) протікає без особливих змін у голосовому апараті. У дівчаток і хлопчиків ознаки початку мутаційних змін проявляються появою у голосі скрипучості і хрипlosti, іноді голос стає нестійким, порушується інтонація. Дівчатка починають відчувати артикуляційні незручності, які пов'язані з активним ростом язика. На зв'язках з'являється легке почервоніння, але механізм голосоутворення залишається таким як і раніше. Голоси хлопчиків та дівчаток у цей період не вирізняються за тембром, силою, діапазоном, проте для хлопчиків характерна особлива дзвінкість і сріблястість звучання.

Мутаційний період (13-15 років) пов'язаний із раптовою зміною розмірів гортані. У звучанні голосів дівчаток не спостерігається різних змін, їхні голоси стають насиченішими, збагачуються обертонами, яскраво проявляються темброві якості і збільшується діапазон. У цьому віці звучання голосів дівчат являє собою щось середнє між дитячим і жіночим звучанням. Подальший розвиток наближає їх до нормального звучання жіночого голосу.

В дівчаток у перехідному віці спостерігаються такі ж ознаки мутації і характерні недоліки у звучанні голосу, як і в хлопчиків, тільки в менш вираженій формі. Дуже рідко в дівчаток мутація минає настільки хворобливо, що спів стає утрудненим чи навіть неможливим упродовж деякого часу. У післямутаційний період (15-18 років) не зникає почерво-ніння гортані і голосових складок, спостерігається малоактивна робота м'язів гортані. До 17 років у дівчат явища мутації відступають і діапазон голосу значно розширюється, голос набуває більшої сили звуку, яскравіше проявляється тембр.

Фізіологічні зміни, які відбуваються у голосових органах дівчаток, переважно менш помітні, ніж у хлопчиків. Незважаючи на деякий ріст гортані й складок, голоси дівчаток, перетворюючись на жіночі, не змінюються за висотою. Вони лише поступово міцніють, набувають тембральної визначеності, розширюються в діапазоні. Однак ознаки перехідного віку (сипота, неточність інтонації, хрипота, неприємні відчуття під час співу, звуження діапазону) у дівчаток теж виявляються, хоча й меншою мірою. Лише в окремих випадках мутація може проходити досить різко. У цей час у дівчаток спостерігаються порушення в діяльності дихальних органів, незмикання голосових складок, що утруднює звукоутворення.

Дівчатка мають й специфічні особливості, які впливають на стан голосового апарату й голосу. Зокрема, голосовий апарат дівчаток не може нормально функціонувати під час менструальних днів, тому що в ці дні слабнуть нервові та фізичні сили організму, голосові складки втрачають свою пружність і еластичність, тобто, зникають умови, необхідні для правильного звукоутворення. Також потрібно враховувати, що недоліки у звучанні голосів дівчаток можуть бути пов'язані не тільки з мутаційними змінами. Іноді інтонаційна неточність звучання викликана недостатнім розвитком музичного слуху, а сипота й хрипота в голосі, крикливе звучання пов'язані з набутими неправильними співацькими навичками. Закінчення мутації характеризується розвитком голосу, розширенням його діапазону, виявленням тембрових якостей.

Практика показує, що учням у період мутації співати можна і навіть корисно. Крім загального музичного розвитку, спів у цей час сприяє розвитку голосового апарату і швидкому формуванню дорослого голосу. Не можна залишати підлітків у цей відповідальний і небезпечний для голосу період без пильного контролю та кваліфікованої допомоги вчителя. Робити перерву в заняттях співом слід тільки при появі болісних відчуттів, сильної хрипоти і сипоти, запальних процесів гортані. Спів вимагає пружкості голосових складок, еластичного їх змикання, що можливо лише при нормальному стані гортані.

Отже, співацький розвиток дівчаток у період мутаційних змін голосу вимагає глибокого вивчення педагогом індивідуальних фізіологічних та психологічних особливостей розвитку підлітка, знання специфіки протікання мутації у дівчат, забезпечення спеціальних умов для формування співацьких умінь та навичок у дівчат у перехідний період розвитку.

Список використаних джерел

1. Коломоєць О.М. Хорознавство : навчальний посібник / О.М.Коломоєць. – К. : Либідь, 2001. – 160 с.
2. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в основній школі : навчально-методичний посібник / О.Я.Ростовський. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 272 с.
3. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki>

The article analyses the peculiarities of mutational changes spackage voices of adolescent girls, the conditions for the successful development spacky skills in the transition period of development.

Keywords : *adolescent girls, mutational changes of the voice, vocal development, physiological features of the development.*

УДК 37.016:78

Загрійчук К.М., студентка II курсу
Науковий керівник : **Восвідко Л.М.**, к.п.н., доцент

РОБОТА НАД ШКІЛЬНИМ ПІСЕННИМ РЕПЕРТУАРОМ

В статті аналізуються особливості роботи над шкільним пісенним репертуаром на уроках музики в початковій та основній школі.

Ключові слова : *шкільний пісенний репертуар, діапазон, артикуляція, методи, наслідувальний спів.*

Учитель музичного мистецтва загальноосвітньої школи повинен не просто бути обізнаним з навчально-художнім репертуаром шкільної програми, знати музичний та поетичний текст твору, але й глибоко усвідомлювати та розкривати ідейно-художній зміст і педагогічне спрямування твору, його музичну мову, визначати виражальні засоби, на належному мистецькому рівні виконувати його – співати та грати. Особливого значення при цьому набуває вміння учителя розкрити виховне і навчальне значення кожного окремого твору, здатність методично правильно побудувати педагогічний процес, керуючись художніми особливостями конкретного музичного матеріалу.

На жаль, поширеною є думка про те, що музичний репертуар для загальноосвітньої школи становить обмежену, а часом і незначну цінність і може бути опанований студентами побіжно, безпосередньо в ході підготовки до проведення уроків. Про помилковість такої думки досить переконливо свідчить аналіз вокально-хорового репертуару. Враховуючи умови вивчення вокально-хорової музики та віковий аспект учнівського контингенту, можна виділити такі його основні розділи :

- виконавський вокально-хоровий репертуар, визначений програмою для вивчення на уроках;
- виконавський вокально-хоровий репертуар, який самостійно відбирає учитель для позакласних занять;
- дитяча музика для слухання (дитячі пісні, уривки з дитячих опер, кантат, ораторій);
- вокальна музика для слухання (народні, козацькі, патріотичні, сучасні пісні, романси, арії з опер);
- хорова музика для слухання (масові, революційні, трудові та інші народні пісні, хорова класика, фрагменти з опер, оригінальні хори українських та зарубіжних композиторів).

Варто зупинитися на змістовій стороні шкільного музичного репертуару, переважну частину якого складають твори наступних композиторів – М.Вериківського, Г.Гладкова, М.Дремлюги, В.Безкоровайного, Л.Ревуцького, П.Козицького, М.Парцхаладзе, А.Філіпенка та багатьох інших. Твори цих композиторів присвячені різноманітним темам, що стосуються життя школярів, важливим громадським подіям, їм притаманна чітка ідейна позиція, морально-етична спрямованість змісту, утвердження високих ідеалів суспільства [1, с.46]. Особливо привабливають композиторів поетичні тексти з різноманітними сюжетами, поетичними образами рідної природи, поєднанням реального і фантас-

тичного. Багатоплановість тематики пісень закономірно викликає їхню жанрову різноманітність – в репертуарі ми знаходимо пісні-гімни, пісні-заклики, пісні-сцени з життя школярів, пісні-малюнки, туристські та спортивні пісні тощо. Дитячій вокально-хоровій музиці, як і музичному мистецтву в цілому, властива міцна опора на народнопісенні традиції. З означених позицій можна стверджувати, що репертуар повинен : носити виховний характер; бути високохудожнім; відповідати віковим особливостям школярів; відповідати можливостям даного виконавського колективу; бути різноманітним за характером та змістом; містити труднощі.

Характерною ознакою переважної більшості творів для дітей є чітко визначена вікова орієнтація, що враховує не тільки тематичну доступність поетичного тексту і музичної мови, а й психологічні вікові особливості, можливості дитячих голосів. Так, у молодших класах діти досить швидко втомлюються, увага їх притупляється. Для концентрації уваги слід чергувати різні методичні прийоми, активно застосовувати ігрові моменти, все заняття будувати по наростаючій. Диференціація якостей звучання голосу і елементів музичної виразності, а також власне вокальне виконання ґрунтується на використанні всіх видів розумової діяльності учнів [2, с.28]. Надзвичайно важливим компонентом дитячої музики є її яскравий мелодизм. Специфіка вимови голосних у співі полягає в їх єдиній округлій манері формування. Це необхідно для забезпечення тембральної рівності звучання хору і досягнення унісону в хорових партіях. Умовою ясної дикції в хорі є бездоганний ритмічний ансамбль. Вимова приголосних вимагає підвищеної активності вимови.

Слід розпочинати роботу з показу пісні. Від того, як вона проводиться, часто залежить ставлення дітей до розучування. Це може бути і захоплення, і байдужість, і млявість. Тому ми вважаємо, що завжди слід використовувати всі свої можливості при показі, потрібно заздалегідь добре готуватись до цього процесу. Розучування пісні проводиться з голосу (наслідувальний спів). Як правило на уроці слід уникати запису слів пісень (виняток становлять іноземні тексти, що важко запам'ятовуються, які потребують додаткового опрацювання з учителем цієї мови).

У практиці найбільш розповсюдженою є куплетна форма пісень. Основним принципом куплетності є незмінне повторення музики при постійному оновленні тексту. В багатьох піснях куплетної форми виокремлюється заспів та приспів (складений куплет). При цьому текст заспіву

поновлюється, а текст приспіву здебільшого лишається незмінним (або дещо видозмінюється). Відтінення відмінностей у змісті куплетів досягається за рахунок виконавського нюансування.

Що стосується акомпанементу, то його виклад до пісень шкільного репертуару здійснюється найпростішими видами фортепіанної фактури, притаманної побутовим жанрам (акордовий, арпеджований акомпанемент). Проте, в цих межах можливо досягнути різноманітності й виразності (ритм, гармонія, голосоведіння використовуються як яскраві засоби музичної виразності). Отже, фортепіанний супровід підкреслює головне у вокальній мелодії пісні, підсилює виразність, додає більшій визначеності її характеру. Таким чином, для більшості творів шкільного пісенного репертуару характерним є співпадання загального емоційного строю слів і музики, смислових акцентів. Оскільки поряд з акапельними творами чималу частину шкільного репертуару складають твори з інструментальним супроводом, ефективність навчання за допомогою методів активізації роботи над шкільним пісенним репертуаром залежить також від того, наскільки сумлінно відноситься вчитель до опанування різних типів акомпанементів.

Пісенний репертуар має велике значення у навчально-виховній роботі з школярами на уроках музики в загальноосвітній школі. У його змісті зосереджуються і реалізуються усі сторони педагогічного процесу. Пісенний репертуар є важливим засобом формування і розвитку співацьких навичок та виховання високих морально-психологічних якостей у школярів. Він дозволяє розширювати музичні враження учнів, надає можливість розкриття взаємозв'язків музики і життя, тому необхідно обирати такий матеріал, який би ніс в собі навчально-виконавські завдання та одночасно був би високохудожнім.

Список використаних джерел

1. Живов В.Л. Хорове виконавство. Теорія. Методика. Практика. / В.Л.Живов. – К.: Владос, 2003. – С.46.
2. Музичне мистецтво : базова навчальна програма для 1-4 класів загальноосвітніх навчальних закладів / Л.О.Хлебнікова та ін. – К., 2011. – С.28.

The article analyzes the features of the school song repertoire of music lessons in primary and secondary school.

Keywords : *school song repertoire, range, articulation, methods of singing voice.*

ТЕМБРАЛЬНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

У статті розглядається поняття «тембр» як акустична характеристика співацького голосу, здійснюється аналіз особливостей тембрального забарвлення співацького голосу дітей молодшого шкільного віку.

Ключові слова : *розвиток співацького голосу, акустичні характеристики, тембр, діти молодшого шкільного віку.*

Постановка проблеми. Під час навчання дітей у молодшій школі особливого значення набуває необхідність формування їх естетичних смаків, загальної культури особистості школярів. Найбільш ефективним шляхом естетичного виховання дітей, збагачення їх емоційної сфери є уроки музичного мистецтва, і особливо, співацький розвиток. Саме процес співу дозволяє якнайширше розкрити творчий потенціал дітей, активізувати їх уяву, емоції.

Питання формування вокальних умінь та навичок у школярів розглядали у своїх працях Т.Овчинникова, Н.Орлова, С.Гладка, Г.Стулова та ін.

Важливою проблемою музичного виховання дітей є збереження природності їх вокальних даних, забезпечення умов для максимального розвитку усіх акустичних якостей співацького звуку, розкриття тембральних характеристик голосу. Сутність явища тембру співацького звуку в акустиці вивчали Г.Гельмгольц, Н.Гарбузов, В.Кьоллер, К.Штрум.

Метою статті є вивчення тембральних характеристик співацького голосу дітей молодшого шкільного віку.

Виклад основного матеріалу. Тембр голосу – це забарвлення голосу, яке дається людині від народження і на все життя, така ж індивідуальна характеристика, як відбитки пальців або почерк. Тому з упевненістю можна сказати, що немає двох людей з однаковим тембром голосу.

Тембр (від фр. *timbre* – «дзвіночок») є основною акустичною ознакою кожного окремого звуку мови, яка несе інформацію про те, як твориться певний звук, який ми чуємо. Тембр формується внаслідок накладання на основний тон додаткових тонів, які є вищими від нього. Такі тони, називаються обертонами (від нім. *ober* – «верхній», «вищий»). Якщо основний тон дорівнює 100 герцам, то додаткові обертони – 200, 300, 400 герц [2].

Тембр співацького голосу залежить від наявності в його спектрі відповідних формант, а також вібрато. Певною мірою на тембр впливають фізіологічні особливості будови голосового апарату, спосіб звуковидобування, форма резонаторів, а також акустичні якості середовища, у якому виникає і поширюється звук. Тембр і його зміни є важливим засобом музичної виразності [4].

У дошкільному та молодшому шкільному віці звукоутворення відбувається лише за рахунок натягування голосових складок, бо голосовий м'яз ще не розвинутий. У молодших школярів до 10 років голос має чисте дитяче звучання. Звук голосу легкий, ніжний, про нього говорять як про «головне звучання» або «фальцетне звучання». Він утворюється за рахунок коливань країв голосових складок, які змикаються не повністю. У віці 7-10 років відмінностей у будові голосового апарату у хлопчиків і дівчаток немає.

У дітей характеристики голосу істотно відрізняються від дорослих. Їх голоси слабші за силою, оскільки голосові складки дітей коливаються не всією поверхнею, а лише краями. Генератори звуку школярів є коротшими, ніж у дорослих, тому їх розмовний голос звучить вище. Амплітуда коливань голосових складок є меншою.

Аналізуючи роботу резонаторів у співі необхідно зазначити, що система резонаторів у дітей розвинена не достатньо, не сформовані навички резонансної техніки співу, отже, тембральне забарвлення голосу слабе. У звукоутворенні беруть участь і впливають на тембр голосу всі резонатори, які знаходяться в організмі людини. Проте у співі, особливо на початкових етапах навчання, вирішальна роль належить резонаторам, які піддаються нашому керуванню, і мають здатність змінювати свою форму. Властивість частини резонаторів змінювати свій розмір і форму, значно впливає на тембр, характер звука. Ця властивість є вирішальною у виробленні тієї чи іншої манери подачі звука. Наприклад, якщо недостатньо піднята піднебінна завіска, звук може стати гугнявим, і навпаки, припіднята піднебінна завіска дає округлений прикритий звук. Погано розкритий рот може дати глухий звук, і навпаки, добре розкритий рот дасть вільний, широкий звук.

Отже, важливою проблемою музичного виховання дітей є збереження природності їх вокальних даних, забезпечення умов для максимального розвитку усіх акустичних якостей співацького звуку, розкриття тембральних характеристик голосу. Тембр є індивідуальною акустичною характеристикою співацького голосу учня. Тембральні характерис-

тики співацького голосу дітей молодшого шкільного віку визначаються віковими особливостями будови органів голосоутворення, резонаторів. Природність, розкутість голосового апарату у співі, формування правильних навичок звукоутворення та звуковедення є важливими умовами максимального розкриття тембральних характеристик голосів дітей.

Список використаних джерел

1. Кушка Я.С. Методика музичного виховання дітей / Я.С.Кушка. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2007. – 289 с.
2. Стасько Г.Є. Голос людини та вокальна робота з ним : монографія / Г.Є.Стасько, О.Д.Шуляр. – Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, 2010. – 336 с.
3. Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению / Г.П.Стулова. – М. : Прометей, 1992. – 118 с.
4. Юцевич Ю.Є. Музика : словник-довідник / Юрій Євгенович Юцевич. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. – 352 с.

The article discusses the concept of «voice» as an acoustic feature package voice, the analysis of the characteristics of timbral color package the voices of children of primary school age.

Keywords : *development package voice, acoustic characteristics, timbre, children of primary school age.*

УДК 786.2 : 781.68

Івасюк М.Т., студентка I курсу

Науковий керівник : **Боршуляк А.М.**, к. мис-ва, ст. викладач

ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ ПЕДАЛІЗАЦІЙНОЇ ТЕХНІКИ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

Стаття присвячена дослідженню проблеми виховання навиків художньої педалізації, розвитку педального слуху та формуванню педалізаційної техніки.

Ключові слова : *педалізаційна техніка, педальний слух, художні завдання.*

«Педаль – це самотутня і прекрасна властивість інструменту, вона є найсильнішим засобом впливу в руках майстра»

Г.Нейгауз [1, с.194]

Педаль – цінна та неповторна властивість фортепіано. Жодний інший інструмент не володіє специфічним багатством, таким як педальне

звучання. Вміння поєднати всі засоби музичної виразності є необхідною умовою успішності професійної діяльності як виконавця, так і педагога.

Проблема педалізації – одна з найбільш складних у фортепіанній педагогіці. Її дослідженням займалися О.Алексєєв, Н.Голубовська, Г.Нейгауз, О.Щапов, Ю.Ракул та інші. Тим не менш, залишаються невирішені питання в даній сфері, адже вміння педалізувати – один із компонентів художнього мислення виконавця.

Таким чином, мета статті – дослідження процесу формування педалізаційної техніки в процесі гри на фортепіано.

Педалізація висуває перед виконавцями певний комплекс вимог. Адже в педалізації розкривається творча уява, глибина розуміння музики і почуття стилю, багатство звукової палітри і артистичність, що проявляється в імпровізаційності педалізації, та залежить від акустики і особливостей даного інструменту. Тому навчання педалізації абсолютно невід’ємне від звучання музики, від живого її виконання, включаючи перші навчальні справи в педалізації. Навчити педалізації – значить перш за все навчити слухати, вловлювати відтінки звучання і вслуховуватись в них, виховувати смак до педальних забарвлень, до зміни звукового колориту.

Вміння почути педаль – вміння не з простих сфер музичного сприйняття. Навички зовнішнього аналізу, під час прослуховування гри іншого суб’єкту і аналіз власної педалізації формується по-різному. При власному виконанні увага повинна пропорційно розподілятися відповідно до усіх видів діяльності, які приймають участь в процесі виконання.

Варто зазначити, що педаль взагалі не може бути повністю і досконало графічно зафіксована навіть в конкретному випадку виконання окремого твору певним виконавцем. Адже в нотах відображається лише «педальна ідея», яка направляє творчу фантазію виконавця на пошук «звукових барв» звучання інструменту. Досліджуючи мистецтво педалізації, Ю.Ракул підкреслює велике значення музичного слуху для хорошої педалізації та вводить поняття «педального слуху» як особливої властивості музичного мислення піаніста, що «не тільки використовує педальні фарби в передувачі музичних думок, а й може їх розумово відокремити від інших виразних засобів виконання і, навіть, свідомо проаналізувати» [2, с.136].

Для розвитку педального слуху потрібно сформувати вміння розрізняти наслідки дій рук на клавіатурі та ніг на педалі, робити відповідні висновки у відношенні їх взаємин і, головне, здійснювати раціональний обґрунтований або інтуїтивний вибір комплексу виражальних засобів інтерпретації твору.

Сам принцип створення правильних навичок спирається на загальний методичний принцип : «бачу-чую-граю» (К.Мартінсен), замість «бачу-граю-чую». Виховання зорового-рухового зв'язку є помилковим шляхом формування педальної техніки. Автоматизація навичок взаємодії слухової уяви звучання та слухового контролю, поєднаних в діяльності педального слуху поступово створюють індивідуальний педалізаційний досвід виконавця – педальну компетенцію (Ю.Ракул). Щоб сформувати педальну компетенцію необхідно розвивати змістовний (обсяг музично-теоретичних і психолого-педагогічних знань) та операційно-процесуальний (система видів діяльності, тренінгів, вправ) компоненти.

В роботі з початкуючим учнем важливо якнайшвидше захопити його багатством музичних образів. Звукові ефекти фортепіанних педалей, особливо правої, допомагає розвинути музичну фантазію учня. Педаль відкриває піаністу величезні художні можливості. Дуже важлива роль педалі як зв'язуючого засобу та забарвлюючого. Педаль продовжує звук, надає звучанню повноту. Це має велике значення для досягнення співучості виконання і наближує фортепіано до «співаючих» інструментів.

Кожен натиск педалі – це творчий акт як і процес виконання. Слідуючи певним вказівкам викладача, можна натиснути педаль глибше, пізніше чи скоріше. Учень повинен навчитися слухати себе – це і є головне завдання музиканта-педагога. Пальці, техніка, звук, педаль – все це засоби, а не ціль. Стиль, фактура, динаміка, регістр, темп – все це об'єктивні фактори, тобто характерні особливості твору, які обумовлюють педалізацію. Робота над педаллю є частиною художнього осмислення твору, частиною живого виконання.

Права педаль має ще й практичне значення. Виконання творів віртуозного плану полегшується при піднятій демпферній системі, оскільки енергія пальців не йде на підйом демпферів. Призначення лівої педалі – приглушити, причаїти тон та наділити звучання новою тембральною барвою.

За часом і ступенем натиску педаль поділяють на попередню, одночасну, запізнюючу та пізнозапізнюючу. Пряма, або одночасна, педаль натискається разом зі взяттям звука і трапляється значно рідше, ніж запізнююча. Запізнююча педаль важко піддається графічній фіксації, а тому потребує від виконавця особливої слухо-рухової координації.

Попередня педаль має не лише психологічне значення (внутрішнє налаштування на гру), а й тембральне, оскільки знімає ударність, при-таманну фортепіанному звуку. Це стає ще необхіднішим, коли музика

починається «з глибокої тиші» і потребує особливо ніжного, м'якого звучання. Застосування зазначених видів педалі містить моменти натискання (взяття) та зняття. При цьому важливим є момент зняття, який може бути повним і не повним, швидким і поступовим. Цей момент визначається насамперед завданням художнього змісту і контролюється слухом виконавця.

Виховання та навчання учнів-піаністів – складний та багатогранний процес, динамічність котрого виявляється у постійній взаємодії педагога та учня. У вихованні слуху та музичної чутливості до краси фортепіанного звучання велике значення має залучення учня до активного музикування. В ансамблі з педагогом учень засвоює цілісний художній образ, проявляє своє емоційне сприйняття музики, нагромаджує слуховий досвід, відрізняє педальне і безпедальне звучання.

Таким чином, виховання навиків педалізації слід проводити на художньому матеріалі з чітко обумовленими звуковими завданнями. Великий концертний репертуар із творами різних стилів та епох є тим матеріалом, на вивченні якого відточується художня техніка виконавця, зокрема і педалізація, набуваються навички та вміння самостійної роботи.

Список використаних джерел

1. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г.Г.Нейгауз. – М. : Дека-ВС, 2007. – 332 с.
2. Ракул Ю. Мистецтво педалізації як один з основних засобів виразності фортепіанного виконавства : [навчально-методичний посібник] / Ю.Ракул. – Одеса : Фотосинтетика, 2007. – 160 с.

The article is devoted to problems of art education skills pedaling, development hearing pedal and the formation pedals technology.

Keywords : *pedaling appliances, pedal to the ear, artistic tasks.*

УДК 373.3,016 : 78

Ікрова Т.А., студентка III курсу

Науковий керівник : Прядко О.М., к.п.н., доцент

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ У ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

У статті розкриваються проблеми розвитку музичного сприймання у дітей молодшого шкільного віку, розглядаються шляхи формування навичок емоційного сприймання музичного матеріалу на уроках музики.

Ключові слова : музичне сприймання, музичний слух, діти молодшого шкільного віку, музичний розвиток.

Постановка проблеми. Розвиток шкільної освіти України з врахуванням принципів гуманістичного підходу до становлення особистості дитини передбачає створення умов для розвитку її творчих здібностей і пробудження інтересу до пізнання. Вже в дошкільному, а потім і у молодшому шкільному віці, сприймання музики є одним із засобів формування особистості дитини. Яскраві музичні враження сприяють залученню дітей до музичного мистецтва у процесі різних видів музичної діяльності, а саме : сприймання, виконавства і творчості.

Сприймання музики є провідним видом музичної діяльності. Розвиток сприймання збагачує всі творчі прояви дітей. Важливість формування у дітей навичок музичного сприймання доводили Д.Кабалевський, Н.Шацька, Н.Ветлугіна, О.Ростовський та багато інших музичних діячів. Специфіку розвитку навичок сприймання музичного матеріалу у дітей молодшого шкільного віку вивчали Л.Баренбойм, Д.Кабалевський, О.Апраксіна.

Д.Кабалевський відводив музичному сприйманню домінуючу роль у процесі музичного розвитку школярів. В дитини у процесі розвитку навичок музичного сприймання змінюється й вміння інтерпретування музичних творів – від бідних, одиничних, конкретних характеристик до яскравих уявлень [2].

Найважливіше у музичному навчанні, на думку Е.Жак-Далькроза, попереднє і супутнє осягнення музики. Виховання музикальності немислиме поза музичним сприйманням. Лише повноцінне сприймання закладає основу музикальності дитини, тільки на цій основі можливе навчання і подальший музичний розвиток. «Музичне виховання повинно повністю ґрунтуватися на слуханні або у будь-якому разі на сприйманні музичних явищ», – підкреслював Е.Жак-Далькроз [3, с.55].

Метою нашої статті є вивчення особливостей сприймання музичного матеріалу дітьми молодшого шкільного віку.

Виклад основного матеріалу. Музичне мистецтво – особлива форма відбиття дійсності, в якій найважливішу роль відіграють почуття та емоційна сфера. Пізнання, що відбувається у процесі сприймання музики, специфічне, воно не може зводитися лише до діяльності думки, але обов'язково повинно являти собою єдність емоцій та розуму, свідомості та почуттів.

Глибоке сприймання дитиною музики неможливе без гарно розвинутого музичного слуху. Слух – це сприймання звуку, перш за все, через вухо, ось чому існує такий термін, як «музичне вухо» [4, с.16]. Людина з «музичним вухом» гостро реагує на музику, сприймає її за різних обставин. Б.Асаф'єв пише: «Найбільш складним, але й найвищим, чого треба досягти в роботі над слухом, – це навчитися чути (сприймати повною свідомістю, концентрованою увагою) музику в одночасному охопленні всіх її компонентів, що розкриваються слуху» [1, с.43]. Це завдання достатньо складне й малодоступне для молодших школярів, але саме в ньому можна знайти шляхи розвитку слуху.

Слух, як і всі здібності, можна розвинути в діяльності, а саме – у процесі сприймання музики. Музичний слух – це сукупність здібностей, необхідних для творення, виконання і активного сприйняття музики. Розвиток музичного слуху має на увазі формування тонкого сприйняття як окремих музичних елементів або якостей музичних звуків (висоти, гучності, тембру), так і функціональних зв'язків між ними в музичному творі (відчуття ладу, ритму, мелодичний, гармонічний і інші види слуху).

Музичний розвиток дітей – це якісні зміни психологічних процесів, викликаних внутрішніми закономірностями музичних переживань і внутрішніми обставинами життя. Спостерігаються значні відмінності в музичному розвитку дітей залежно від їх індивідуальних особливостей, наявності музичних задатків. Задатки – спадкові властивості периферичного і, центрального нервового апарату, які є суттєвими передумовами здібностей людини. Задатки багатозначні, вони можуть розвиватися в різних напрямках, перетворюючись на різні здібності [5]. Здібності – індивідуально-психологічні особливості, які є суб'єктивними умовами успішного виконання певного різновиду діяльності. Здібності не зводяться до наявності в індивіда знань, умінь, навичок. Вони проявляються у швидкості, глибині та міцності оволодіння засобами і прийомами діяльності. Виявлення музичних здібностей залежить не тільки від вроджених задатків, але й від культурного середовища, музичного оточення.

Окрім діти музикальні за всіма показниками, інші відрізняються своєрідним поєднанням окремих музичних здібностей. Так, здатність сприймати і переживати музику може поєднуватися з посередніми голосовими даними, добрий розвиток музичного слуху не завжди супроводжується схильністю 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, здатність до емоційного сприймання музичного матеріалу різні.

Сприймання музики учнями молодших класів перебуває на звуко-сигнальному рівні. Тембр сприймається ними як еквівалент твору в цілому. Школярам важко опанувати великі за часом звучання твори та поліфонічний тип викладення матеріалу, великі за часом звучання побудови вони сприймають фрагментарно – поза контекстом та смислом музичного твору. Молодші школярі відчувають динамічні, темпові, регістрові, звуковисотні, ритмічні й темброві характеристики, водночас лад, штрихи, акцентування, інтонаційні характеристики, структурні елементи формоутворення музичного твору тощо – залишаються в більшості випадків поза їхньою увагою. Сприймання ритмічних характеристик теж має деякі особливості. Так, для молодшого школяра характерним є психомоторне, рухове переживання ритму.

Отже, сприймання музики є провідним видом музичної діяльності дітей, одним із засобів формування особистості школяра. Розвиток сприймання збагачує всі творчі прояви учнів, впливає на розвиток музикальності. Процес сприймання музики дітьми молодшого шкільного віку має ряд особливостей, які необхідно враховувати в ході музично-естетичного виховання школярів.

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. Леонтьева О. Карл Орф. / О.Леонтьева. – М. : Музыка, 1984. – 334 с.
4. Музыка О.Л. Педагогічна спадщина А.С.Макаренка і сучасні підходи до розвитку здібностей / О.Л.Музыка // Педагогіка і психологія. – 2008. – №3-4. – С.15-26.
5. Скрипченко О. Загальна психологія : навч. посібник / О.Скрипченко, Л.Долинська, Д.Огороднійчук та ін. – К. : А.П.Н., 2005. – 441 с.

The article reveals the problems of the development of music perception in children of primary school age, discusses ways of developing the skills of emotional perception of musical material for music lessons.

Keywords : musical perception, musical hearing, the children of primary school age, musical development.

УДК 78.071.2

Іськова Л.М., магістрантка

Науковий керівник : Борисова Т.В., к.п.н., доцент

АРТИСТИЗМ ЯК СТРУКТУРНА СКЛАДОВА МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

У статті досліджуються питання сутності артистизму як структурного елементу виконавської майстерності музиканта, окреслюються механізми формування музично-артистичних умінь і навичок і їх роль у музичному виконавстві.

***Ключові слова :** музика, виконавство, акторська діяльність, концертна аудиторія, творчість, інтерпретація.*

Сучасні тенденції розвитку педагогіки мистецтва передбачають зосередження наукової уваги дослідників на питаннях віднайдення ефективних засобів донесення значного естетико-виховного потенціалу музичних шедеврів до широкої слухацької аудиторії.

Загальновідомо, що майстерність музичного виконавця полягає не лише у його особистому захопленні високою енергетикою музики, а насамперед, передбачає прагнення донести до слухачів закодовані смисли музичної думки композитора, поділитись почуттями, закладеними автором твору, які він намагається відтворити. Загалом, виконавська майстерність виступає своєрідною характеристикою високого рівня виконавської діяльності музиканта, що передбачає здатність до глибокого осягнення змісту музики, виявлення власного ставлення до її художніх образів, технічно досконалого та артистичного втілення музичного твору в реальному звучанні.

У вітчизняній педагогіці одним з перших виконавську майстерність конкретизував М.Давидов. На його думку, «виконавська майстерність є вільним володінням інструментом і собою, емоційно яскраве, артистичне, співтворче, технічно досконале втілення музичного твору в реальному звучанні» [2]. Для музиканта важливо не тільки відчувати художній образ, а надзвичайно суттєво відобразити різні, закладені у музиці почуття так, щоб слухач, глядач були сповнені, пронизані тими ж переживаннями.

Осмилюючи викладені вище міркування, можна зробити певний висновок щодо наявності спільних ознак музично-виконавської та акторської діяльності, а також про взаємопроникнення механізмів акторського виконавства у структуру музичного виконавства. Так, представники акторської та музичної професій здійснюють цілеспрямований вплив на емоції, свідомість, світогляд аудиторії, формують певні культурні та інтелектуальні цінності. Це зумовлює необхідність оволодіння виконавцями інструментального, вокального або іншого спрямування навичками сценічної майстерності, експресивно-виразними засобами передачі художнього образу музичного твору, інтерпретаторськими навичками. Наприклад, педагог-вокаліст В.Морозов висловлює думку про те, що спів не можна розподіляти на технічну і виконавську частини, а розглядати його, як загальний процес – мистецтво співу. На необхідності єдності розвитку вокально-технічного та художньо-виконавського комплексу вокальних вмінь наголошує й Д.Люш : «Художньо-виконавська майстерність – кінцева мета навчання співу, але вона може бути досягнутою лише на основі високої вокальної техніки» [5, с.13]. Розкриваючи питання художнього виконання вокальних творів, І.Колодуб також зазначає, що «емоції, настрої, виражені інтонаційно, є носіями змісту музики і завдяки їм світ ідей отримує образну форму» [4, с.33].

Таким чином, у вокальній підготовці майбутнього співака важливим завданням є навчити його з найбільшою яскравістю і в досконалій виконавській формі передавати сутність твору, що виконується, створювати багаті, правдиві образи, які найповніше відповідають задумам автора.

Слід пам'ятати, щоб вірно вловити думку поета і композитора, втілити художній образ твору, виконавець має глибоко проникнути у його поетичний і музичний зміст, що вимагає великої попередньої роботи. По-перше, після першого перегляду нового романсу, пісні, арії необхідно більш детально ознайомитися з творчістю як поета, так і композитора цього твору, щоб зрозуміти те, що спонукало авторів до створення даного художнього образу. Варто також ознайомитися з необхідними матеріалами, пов'язати й порівняти їх з особистими спостереженнями, аналогічними життєвими фактами, явищами. Це збагатить внутрішній світ виконавця, надасть йому матеріал для творчості, допоможе при розборі твору. По-друге, аналізуючи тему, ідею, жанр твору, виконавець визначає своє творче ставлення до нього. Необхідно зрозуміти як драматичну, так й музичну лінію розвитку твору, розібрати його так, як це робить при роботі над роллю актор (розбити на частини за змістом і музикою, пос-

тавити завдання для кожної частини, визначити запропоновані обставини тощо). Таке «осмислення» твору дозволить знайти його вірний підтекст.

У контексті розгляду цієї проблеми необхідно акцентувати увагу на тому, що питаннями осмислення способів донесення закладеної у музиці художньо-образної інформації до концертної аудиторії переймалась досить значна кількість видатних діячів мистецтва. Так, зокрема всесвітньовідомий режисер, театральний педагог К.Станіславський вважав, що у трактуванні музичних творів необхідно виходити із музичного матеріалу. Він вказував, що у музиці вже міститься ритм, характер виконання, подається «партитура почуттів» — їх мінливість, глибина і сила. Те, що драматичному актору треба створювати, — тут уже подається у готовому вигляді композитором.

Однак, це потребує здійснення ретельної і прискіпливої попередньої роботи, яка є надзвичайно важливою, оскільки розвиває уяву співака, пробуджує емоційну пам'ять, заставляє допитливо вдивлятися у оточуючий світ, спостерігати, охоплювати все навколо до найдрібніших нюансів і деталей. Адже, як стверджував К.С.Станіславський, «... актор віддає ролі не будь-які, а саме вибрані, найдорожчі, близькі й захоплюючі спогади живих, ним самим пережитих почуттів» [6, с.241].

Таким чином можемо стверджувати, що у процесі розвитку виконавської майстерності музиканта-виконавця значну увагу необхідно приділяти розвиткові умінь і навичок акторського представлення музичного матеріалу. Саме такі художньо-педагогічні дії в змозі сприяти формуванню високомайстерного у виконавському плані музиканта, здатного не лише самому досягнути закладені у музичному творі почуття, думки, прагнення, емоції, ідеї композитора, а й донести ці послання до широкої концертної публіки, досягти духовно-естетичного відгуку слухачів, отримуючи при цьому радість від власної співтворчості із генієм композитора.

Список використаних джерел

1. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации : философский анализ / Е.Г.Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – С.39.
2. Давыдов Н.А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста / Н.А.Давыдов : Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / КГК – К., 1990. – С.29.
3. Каган М.С. Морфология искусства : историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М.С.Каган. – Л. : Искусство, 1970. – С.348.

4. Колодуб І. Питання теорії вокального мистецтва / І.Колодуб. – Х. : Промінь, 1995. – 119 с.
5. Люш Д.В. Розвиток і охорона співацького голосу / Д.В.Люш. – К. : Муз. Україна, 1988. – 138, [2] с.
6. Станиславский К.С. Работа актера над собой / К.С.Станиславский. – Ч.1 : Искусство, – М., 1951.

This article explores the question of the essence of artistry as a structural element of performance skills musician, outlines the mechanisms of musical and artistic skills and their role in musical performance.

Keywords : *music, performance, acting, concert audience, creativity, interpretation.*

УДК 373.3.016.7

Кольцова Н.О., магістрантка

Науковий керівник : Чайка С.В., к.п.н., доцент

ФОРМУВАННЯ ЕСТРАДНИХ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК У ДІТЕЙ СТАРШОГО ВІКУ ТА МОЛОДІ

У статті розглядається формування естрадних вокальних навичок у дітей старшого віку та молоді.

Ключові слова : *естрадно вокальні навички, виховання, виконавці, творчість.*

Постановка проблеми. Сучасне мистецтво у кожному епоху стає об'єктом гострих дискусій, розбіжностей та конфліктів. Нові терміни та назви, нові стилі, напрямки, течії виникають майже одночасно із самими явищами мистецтва. Сьогодні естрада займає великий простір в музичному житті суспільства, тому в останні десятиріччя зростає інтерес до неї.

Естрадний виконавець-вокаліст повинен володіти яскравими професійними і особисто-індивідуальними характеристиками, володіти різними техніками. Опанування специфічних вокально-технічних прийомів естрадного співу є однією з граней професійної майстерності естрадного виконавця.

Галузь естрадного співу практично перебуває в стадії становлення. Праць, у яких розкривається методика формування естрадних вокальних навичок у дітей старшого віку та молоді небагато, тому виникає потреба у вивченні специфіки естрадного вокального виконавства. В зв'язку з розвитком науково-технічного прогресу, появою відео- та ком-

п'ютерної техніки вокально-естрадне мистецтво потребує максимальної сконцентрованості не тільки на вокалі, а й на хореографії, пластиці, драматургії і різних технічних ефектах. Актуальним є також розвиток та збереження голосу на естраді та розширення його технічних можливостей і художніх якостей. Оволодіння системою співочих засобів естрадного мистецтва – один з шляхів до досягнення виконавського універсальності. Зараз з'являються класи естрадного вокалу у школах, ліцеях, коледжах, тому важливо більше звертати увагу на вдосконалення методик формування естрадних вокальних навичок у дітей та підлітків.

Метою написання статті стала спроба аналізу і розкриття шляхів вдосконалення виконавських прийомів естрадного мистецтва з їхнім використанням. Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити більш конкретні завдання, а саме :

- вивчити питання музично-теоретичних та психологічних основ процесу формування вокальних навичок;
- проаналізувати особливості голосового апарату різних вікових груп;
- визначити психологічні аспекти підготовки виконавця;
- ознайомитись зі шляхами вдосконалення процесу формування естрадних вокальних навичок.

Виклад основного матеріалу. Поняття «естрада» суттєво змінилось в процесі його історичного розвитку. Розмаїття жанрів – підсумок її перебудови, результат багаторічної художньої практики. Мистецтво естради уособлює жанри, стилі і течії, доступні для сприйняття широкою аудиторією, художніми ознаками якого є простота форми і змісту, об'єднує різні форми вокального і інструментального виконавства. На естраді існує великий діапазон втілення вокальних можливостей – від нашіптування до форсованого звуку. Це стало можливим завдяки використанню мікрофонів і стимулювало пошук специфічних звучань, принципово нових прийомів виконання (фальцет, драйв, спів на горлі, відкритим звуком, тощо.). Мікрофонний спів дав можливість яскравіше виявити зміст слів, частіше використовувати звучання *piano* і *pianissimo*, не зловживаючи силою вокального звуку.

Естрадне вокальне мистецтво вимагає від сучасного виконавця володіння багатим арсеналом професійних засобів : оволодіння професійними навичками : опанування голосом, пластикою, акторською майстерністю, навичками імпровізації, академічними та фольклорними вокально-технічними прийомами.

Не дивлячись на вік, кожен вокаліст (дитина чи підліток) повинен вміти володіти своїм голосом. Голос – сукупність різноманітних за своїми характеристиками звуків, який має свої акустичні характеристики : силу, висоту і тембр.

Активну участь в утворенні голосу беруть : діафрагма, міжреберні м'язи, черевний прес, легені, бронхи, трахея, гортань, глотка, носоглотка, порожнини рота і носа.

Голосові зв'язки мають можливість приходити в стан коливального руху. Завдяки вібрації голосових зв'язок при проходженні через гортань повітряного струменя в ній утворюється первинний звук голосу. Цей звук дуже слабкий і не нагадує собою звичайний людський голос. Звичну для нашого вуха силу і забарвлення він отримує завдяки ротовому і носовому резонаторам. Розрізняють чотири основні стадії розвитку дитячого голосу :

1. 7-10 років – молодший домутаційний вік. Голоси хлопчиків і дівчаток однорідні і майже всі є дискантами. Їм властиво головне резонування, легкий фальцет, при якому вібрують тільки краї голосових зв'язок. Діапазон обмежений звуками до, -re1.

2. 10-13 років – старший домутаційний вік. До 11-ти років в голосах дітей, особливо у хлопчиків, з'являються ознаки грудного звучання. У зв'язку з розвитком грудної клітини більш поглибленим диханням, голос починає звучати більш повно і насичено. Легкі і дзвінкі дисканти мають діапазон до1 – соль2, альти звучать щільно з відтінком металу і мають діапазон си1 – до2. У цьому віці в діапазоні дитячих голосів, як і у дорослих, розрізняють три регістри : головний, змішаний-центральный, грудний.

У дівчаток переважає звучання фальцету, і явної відмінності в тембрі сопрано та альтів не спостерігається. Основну частину діапазону становить центральний регістр. В дискантів зникає польотність і рухливість. Альти звучать масивніше.

3. 13-15 років – мутаційний (перехідний) період. Він збігається з періодом статевого дозрівання дітей. Форми мутації протікають по-різному : в одних поступово й непомітно, в інших – більш явно і відчутно. Тривалість мутаційного періоду різна. У дітей, які співають до мутаційного періоду, він триває зазвичай швидше і без різких змін голосу.

4. 16-18 років – юнацький вік. Післямутаційний період. Становлення голоси дорослої людини. Важливо дотримуватися «санітарні» прави-

ла співу, не допускати форсованого звуку, дуже обережно розширювати діапазон.

Починати розвивати голос потрібно поступово з «Примарної зони» поступово розширюючи вгору і вниз, не вдаючись до зайвих зусиль і напрузі. Такий метод розширення діапазону визначають як метод концентричного розвитку голосу. Його основоположником був М.І.Глінка.

Психологічний аспект підготовки виконавця теж грає важливу роль. Відчуття тривоги й занепокоєння, які відчувають діти під час виходу на сцену, супроводжуються змінами в організмі, типовими для будь-якої стресової ситуації. В подібні моменти часу процеси в корі головного мозку не можуть стримувати збудження; поведінка стає метушливою, увага розсосереджується, рівень адаптивних можливостей знижується, емоційна напруга швидко зростає і не завжди адекватно сприймається ситуація. Це – страх перед сценою. Однією з найпоширеніших причин хвилювання є навіяна ззовні думка про можливий провал. Навіть випадкове зауваження може призвести до катастрофи, якщо виконавець не підготовлений до такого роду розмов і не вміє їх ігнорувати. Рівень підготовки виконавця залежить не тільки від його досвіду або майстерності, а й від того, що з ним відбувається до початку виконання, як він реагує на сценічну ситуацію. Велике значення у роботі з дітьми відводиться активності самих дітей, вихованню ініціативи, творчого ставлення до справи.

Завдання керівника пов'язане з загальноестетичним розвитком учня, з розширенням його знань в області вокального мистецтва, музики та композиторської творчості. Виховання здійснюється в процесі навчання співака професійним навичкам засвоєння ним спеціальних знань, необхідних для вокально-виконавської діяльності. Для цього використовуються такі методи і прийоми : демонстраційний, ігровий, словесний, метод спостережень, метод вправ. З кожним роком навчання завдання ускладнюються : починають від технічних вправ, закінчують складними творами. Важливим є творчий метод : використовується, як найважливіший художньо-педагогічний метод, який визначає якісно-результативний показник її практичного втілення. Творчість розуміється як щось суто своєрідне, унікально притаманне кожній дитині і тому завжди нове. Системний підхід спрямований на досягнення цілісності та єдності всіх складових компонентів формування естрадних вокальних навичок – їх тематика, вокальний матеріал, види концертної діяльності. Він до-

зволяє координувати співвідношення частин в цілому. Вимоги часу – уміння триматися і рухатися на сцені, вміле виконання вокального твору, розкутість перед глядачами і слухачами. Використання даного методу дозволяє підняти виконавську майстерність на новий професійний рівень, адже доводиться стежити не тільки за голосом, але і тілом.

Висновок. Музично-естрадне виховання є частиною інтегрованої системи підготовки особистості. Зараз величезне значення приділяється естетичному вихованню дітей. У школах вводяться такі предмети як : мистецтвознавство, краєзнавство, культурологія, акторська майстерність, хореографія. Серед різноманітних видів дитячої художньої творчості важко переоцінити привабливість і ефективність співу, естетична природа якого створює сприятливі передумови для комплексного виховання підростаючої особистості. Через вокальну діяльність відбувається прилучення дитини до музичної культури. У вокальній роботі діти набувають навичок музичного виконавства, що дозволяють їм творчо проявляти себе у мистецтві. У результаті виконаної роботи можна зробити наступний висновок : найважливішим завданням сучасної педагогіки є створення нової стрункої системи, що дозволяє зробити процес музично-вокальної освіти на базі додаткової освіти цілеспрямованим і послідовним.

Список використаних джерел

1. Исаева И. Эстрадное пение. Экспресс-курс развития вокальных способностей / И.О.Исаева – М. : АСТ «Астрель», 2007. – 319 с.
2. Романова Л.В. Школа эстрадного вокала : Учебное пособие. – СПб. : Издательство «Лань», 2007. – 40 с.
3. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика формування співацького голосу : Навчально-методичний посібник. – К., 1998. – 159 с.
4. Андреева Л.В., Бондар М.Д., Локтев В.К. Мистецтво хорового співу – М., 2003. – 249 с.
5. Багадуров В. Вокальне виховання дітей. – М. : Музыка, 2002. – 357 с.
6. Бігдаш І.Г. Підвищення ефективності навчально-виховної діяльності установ додаткової освіти дітей // Бюлетень. – 2006. – №4. – С.5-6.
7. Дитячий голос // під ред. В.Н.Шацької. – М. : Педагогіка, 2005. – 290 с.

The article discusses the formation of pop vocal skills in older children and young people.

Keywords : *circus vocal skills, education, performers, creative.*

Копійко Т.В., студентка II курсу

Науковий керівник : **Восвідко Л.М.**, к.п.н., доцент

ДИТЯЧИЙ ФОЛЬКЛОР НА УРОКАХ МУЗИКИ В ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ

В статті аналізуються особливості та потреба використання дитячого фольклору у навчально-виховному процесі на уроках музики в початковій школі.

Ключові слова : дитячий фольклор, музичне виховання, народна творчість, національна культура, традиції, патріотичне виховання.

Головним пріоритетом сучасної української системи освіти є опора на національні культурні цінності, що становлять підґрунтя для збереження духовної єдності та спадкоємності поколінь. Музичне виховання є одним з найважливіших напрямків особистісного становлення й формування ціннісних орієнтацій дітей. Актуальним у цьому контексті є пошук нових методичних розробок та програм, спрямованих на розвиток усього кращого, що закладено в дитині від природи, на формування музичних здібностей та гармонійний розвиток особистості з використанням українського дитячого музичного фольклору.

До дитячого музичного фольклору, як важливого засобу виховання та навчання дітей, зверталоя чимало відомих музикантів і педагогів, сучасних дослідників (В.Верховинець, Л.Восвідко, З.Жовчак, Ф.Колеса, З.Кодай, М.Леонтович, М.Лисенко, О.Ростовський, Я.Степовий, К.Стеценко, С.Чабан та ін.). Однак слід зазначити, що практика музично-виховної роботи у загальноосвітній школі усе ще має недостатній вплив наукових досліджень на процес використання музичного фольклору на уроках музики.

Позитивним фактором у цьому напрямку можна вважати те, що аналіз програми з музики для учнів 1-4-х класів, складених під керівництвом О.Ростовського, виявляє прагнення авторів спиратися на фольклор у музичному вихованні дітей та розвитку їх музичних здібностей. У цьому плані заслуговує на увагу намагання використовувати дитячі лічилки, забавлянки, скоромовки, як матеріал для ритмо- і мелодекламації, засвоєння ладових ступенів, елементарної імпровізації, звернення до календарних землеробських та ігрових пісень [1, с.45].

Мета дослідження – проаналізувати особливості дитячого фольклору та потребу використання його у навчально-виховному процесі на уро-

ках музики в початковій школі. Концентруючи увагу на дитячому фольклорі, слід зауважити, що до могутніх виховних засобів на уроках музики належить рідна мова, народні ігри й іграшки, музична, пісенна, хореографічна та художня народна творчість, національні звичаї та традиція, свята, обряди тощо. Особливу виховну цінність несуть у собі усна народна творчість та дитячий фольклор. Вони сприяють розвитку пам'яті та уяви дітей, відшліфовують мову, роблять її поетичною і милозвучною. Крім того, їх засвоєння долучає дітей до народних традицій, пізнанню ними джерел народної мудрості й багатства пращурів, вихованню любові до рідної землі і людей, які живуть на ній, прагненню утверджувати добро, правду, красу.

Цінним надбанням національної та світової педагогічної культури стала українська народна іграшка. Свистки, ляльки, музичні інструменти, виготовлені з найрізноманітніших матеріалів і гарно оздоблені, дуже приваблюють дітей і спонукають їх до творчої діяльності, розвивають естетичний смак та долучають до національної культури. Важливим чинником передачі підростаючому поколінню досягнень культури та релігійних основ виступають народні традиції, звичаї та обряди. На думку українських дослідників (Л.Воєвідко, В.Скуратівський, М.Стельмахович, О.Шокало), звичаї та обряди – це не просто регуляція вияву святкових дійств, а вища духовна діяльність, яка підпорядковує поведінку людини певним ідеальним нормам. Залучення дітей до дієвої участі у звичаях та обрядах рідного народу дає їм змогу практично пізнавати його культурно-історичний досвід, бути продовжувачем справи батьків і дідів. Урок музики та позакласна музично-виховна робота у школі залежить від багатьох умов і принципів, які визначають успішність роботи вчителя музики і якими йому необхідно керуватись в процесі художньо-естетичної діяльності. Серед них слід назвати такі :

- підбір музичного матеріалу для навчальної і виховної роботи з дітьми необхідно здійснювати з акцентом на музичний фольклор, який найбільш близький за естетичними запитами і смаками школярів;
- масове залучення школярів до проведення календарно-обрядових свят, театралізованих дійств та інших культурно-мистецьких заходів;
- проведення в рамках шкільного уроку музики комплексного вивчення музичних та літературних фольклорних джерел з метою формування в учнів міцних асоціативних зв'язків між народною музикою, літературою образотворчим мистецтвом, історією;
- індивідуальна музично-виховна робота вчителя музики з учнями;

- залучення до процесу музично-естетичного виховання школярів батьків та людей старшого покоління;
- безпосереднє спілкування учнів з природою, флорою і фауною місцевості, регіону, краю;
- тісна культурологічна співпраця вчителя музики школи з громадськими організаціями [1, с.16].

В процесі освоєння зразків народної музичної творчості на уроках музики і в позаурочний час бажано до репертуару пісень для хорового співу добирати календарно-обрядові пісні. Такі пісні мають ігровий характер, просту побудову, нескладну методичну лінію, інтонацію, простий метро-ритм і тому легкодоступні для вивчення [1, с.35]. Відомо, що народне мистецтво побутує в синкретичних формах, де, наприклад, музична інтонація і слово зливаються в єдине і нерозривне ціле. Цими обставинами повинна також обумовлюватися методика діяльності вчителя музики. Так, наприклад, вивчення календарно-обрядових пісень повинно включати не тільки освоєння школярами мелосу, метро-ритму, характеру, форми, але й поглиблене проникнення в літературний текст, в поетичність народної мови, руху, міміки, тонкощів ліній і фарб, звуків і голосів.

Розвитку музичних здібностей можуть сприяти дитячі ігри, які синтезують різноманітні види музичної діяльності, в ігровій формі вчать дітей культурі спілкування. Використання гри на уроці музики дає змогу розвивати усі складові частини музикальності : почуття ритму (плескання, крокування, притупи, танцювальні рухи тощо), відчуття ладу (спів хоровий, сольний) та музично-слухові уявлення. Наведемо для прикладу гру «Соловєчку, сватку, сватку», суть якої полягає в тому, що її учасники показують рухами усе, про що співається. Ця гра розвиває у дітей творчу уяву, фантазію, винахідливість. Рухами й мімікою діти підкреслюють характер пісні, будучи водночас виконавцями і глядачами. В основі пісні лежить мажорний тризвук, який повторюється кілька разів. Це дає можливість дітям інтуїтивно відчутти лад, стійкі і нестійкі ступені мелодії. У невимушеній ігровій формі діти повторюють одну й ту саму мелодію, щоразу передаючи інше емоційне забарвлення.

Дослідивши використання дитячого фольклору на уроках музики в початкових класах, можемо сміливо стверджувати, що з метою ефективного проведення музично-виховної роботи з учнями на уроках музики, вчитель повинен взяти за основу музичний фольклор, який увібрав глибокий досвід багатьох поколінь і є неоціненним загальнонародським надбанням, який є основним засобом художньо-естетичного впливу на

духовний світ школярів, на сферу їх емоцій і почуттів, на їх морально-естетичне та патріотичне виховання.

Список використаних джерел

1. Художня освіта і проблеми виховання молоді : збірник наукових статей / Кол. авт. : О.П.Рудницька, С.І.Уланова, О.Я.Ростовський та ін. – К. : ІЗМН, 1997. – 164 с.

The article analyzes the features and use of children's folklore in the educational process for music lessons in the elementary grades.

Keywords : *children's folklore, music education, folk art, national culture.*

УДК 78.015.31 : 78

Кот С.О., магістрант

Науковий керівник : Аліксійчук О.С., к.п.н., доцент

ОСНОВНІ ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИХ ІДЕЙ ПРОСВІТЯНИНА Г.С.СКОВОРОДИ

У статті розглядаються основні етапи становлення та розвитку музично-педагогічних ідей Г.Сковороди – просвітянина, філософа, музиканта-педагога. Основна увага приділена висвітленню його особистого внеску у еволюційний процес розвитку музичної педагогіки України XVIII ст.

Ключові слова : *Григорій Савич Сковорода, філософ, педагог-музикант, просвітянин.*

В історії педагогічної думки XVIII ст. одне з чільних місць займає педагогічна спадщина й просвітницька діяльність видатного педагога-наставника, філософа, музиканта і просвітителя Григорія Савича Сковороди (1722-1794). Вітчизняні педагоги, філософи, історики, мистецтвознавці XIX-XX ст. приділяли велику увагу життю та творчості Г.С.Сковороди – найвидатнішої постаті XVIII ст.

Вивчення джерел свідчить, що життєвий шлях, різні аспекти соціально-педагогічної й громадсько-просвітницької діяльності Г.С.Сковороди ґрунтовно аналізуються в монографічних дослідженнях і змістовних роботах В.Аскоченського, Д.Багалія, Ю.Барабаша, Г.Данилевського, І.Драча, В.Зеньковського, Ф.Зеленогорського, В.Ерна, М.Ковалінського, Г.Костюка, А.Лосева, Ю.Лошиця, Л.Махновця, П.Попова, М.Поповича, І.Приступи, І.Срезневського, М.Сумцова, В.Шевчука та ін.

Особливостям літературно-поетичної спадщини Г.С.Сковороди, аналізу багатой мови його творів, зв'язку поезії з народною творчістю, а також ролі мови у творчій спадщині Г.С.Сковороди присвячено статті М.Возняка, О.Костенка, О.Мазуркевича, О.Пахльовської, В.Перетца, О.Потебні та Л.Ушкалова. Деякі відомості про музичну та пісенну творчість Г.С.Сковороди у дослідженнях і статтях Г.Верба, І.Комарова, Б.Мартусь, Т.Ткаченко, О.Шреєр-Ткаченко, Л.Яросевич та ін.

Саме на зразках слов'янського церковного співу, музичної народної творчості, народнопісенних та побутових традицій, поєднаних з досягненнями європейської хорової культури, закладалися основи формування музично-педагогічних ідей Г.С.Сковороди.

I-й етап – 20-50-ті рр. – відзначився становленням музично-педагогічних ідей Г.С.Сковороди під впливом національної народнопісенної творчості, навчання в Києво-Могилянській академії та навколишнього соціального середовища. У чорнуській школі виявилися його музичні обдарування, любов до музики й співу. Григорій вчиться грати на народних музичних інструментах, одержує перші знання та вміння з виконання церковних співів.

Формуванню національної музичної культури і професійних якостей педагога-музиканта сприяли викладачі циклу музичних дисциплін Києво-Могилянської академії, автори теоретичних праць Ю.Баранович, М.Козачинський, С.Лободовський, Й.Мохов, В.Сербжинський [5].

Аналіз архівних даних свідчить, що на цьому етапі Г.С.Сковорода витримав конкурсний відбір до придворної хорової капели, за два роки діяльності в ній отримав ґрунтовну музичну освіту та здобув звання «придворного уставника», який поєднував функції диригента, вчителя співу та заспівувача в хорі, став професійним педагогом-музикантом.

Найбільш плідним у розвитку музично-педагогічних ідей Г.С.Сковороди був другий етап (50-60-ті рр.), пов'язаний з викладацькою діяльністю в Переяславському і Харківському колегіумах. На цьому етапі Г.С.Сковорода, на відміну від своїх попередників – викладачів музичних дисциплін, в педагогічних і філософських працях визначив мету музично-педагогічного виховання особистості, якою вважав формування духовного світу особистості, пізнання й розвиток притаманних кожній людині здібностей та обдарувань, для того, щоб вона мала змогу плідно використати їх у самостійному житті [4].

У цей період Г.С.Сковорода обґрунтував принципи музично-педагогічного виховання «істинної» людини. Головними серед них були прин-

ципи національного виховання особистості на засадах музичного мистецтва; опори на народнопісенну творчість як основу духовного формування особистості; самопізнання особистістю «сродних» музично-педагогічних нахилів і здібностей шляхом використання різних жанрів і форм музики; самореалізація людиною притаманних їй музично-педагогічних обдарувань під час майбутньої професійної життєдіяльності; виявлення та розвиток акторсько-педагогічних можливостей особистості за допомогою театрального мистецтва [3].

Розроблені в цей час новаторські музично-педагогічні ідеї Г.С.Сковорода розкрив у посібниках «Рассуждение о поэзии и руководство к искусству оной» і «Начальная дверь ко христианскому добронравию». Новаторські ідеї, незалежність поглядів Г.С.Сковорода, відстоювання його права на свободу вибору змісту і форм виховання й навчання призвели до конфліктів з духовним керівництвом колегухів і змусили педагога залишити викладацьку роботу.

III-й етап (70-90-ті рр.) позначився подальшим розвитком музично-педагогічних ідей у ході 25-річної мандрівної музично-просвітницької діяльності Г.С.Сковорода серед населення Слобожанщини. На цьому етапі педагог-наставник утверджував ідеали добра, краси та людяності, підкреслював необхідність враховувати у виховній роботі національні соціально-економічні та духовні традиції, морально-етичні й естетичні особливості, народнопісенні та інші творчі надбання українського народу [1].

Джерела свідчать, що органічна єдність пісенної творчості Г.С.Сковорода з життям і болем народу зумовлювалася не лише демократизмом і гуманізмом його світогляду, а й тим, що в музичному вихованні особистості він спирався на вагомий народний досвід, багатовікові засоби українського музичного фольклору.

Список використаних джерел

1. Бакай С.Ю. Формування музично-педагогічних знань, умінь і навичок студентів під час викладацької діяльності Г.Сковорода у Харківському колегуху / С.Ю.Бакай // Засоби навчальної та науково-дослідної роботи : зб. наук. праць / Хар. нац. пед. ун-т ім. Г.С.Сковорода. – Х., 2006. – Вип. 24, чис. 1. – С.48-53.
2. Бородій М. До біографії Григорія Сковорода : кілька ново виявлених документів / М.Бородій // Слово і час. – 1997. – №11/12. – С.10-20; 1998. – №1. – С.36-41.

3. Дубовий О. Музика в діяльності Г.С.Сковороди / О.Дубовий // Рідна шк. – 2008. – №6. – С.73-75.
4. Махновець Л. Григорій Сковорода : біографія. – К. : Наук. думка, 1972. – 254 с.
5. Русова С. Г.С.Сковорода : біогр. нарис / Софія Русова. – Х. : Т-во поширення грамотності, 1894. – 32 с.

The basic stages of becoming and development of musician ideas of are examined in the article. Skovoroda – enlightener, philosopher, musician-teacher. Basic attention is spared to illumination of him the personal contribution to the evolutional process of development of musical pedagogics of Ukraine XVIII to the century.

Keywords : *Hryhorij Savish Skovoroda, philosopher, teacher-musician, enlightener*

УДК 78.067.26

Мілінчук А.О., магістрант

Науковий керівник : Маринін І.Г., к.п.н., професор

ІННОВАЦІЙНІ ЗМІНИ МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МОВИ У ФОЛЬКЛОРНИХ ЗРАЗКАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

У статті висвітлюється хронологія еволюційного процесу новаторського впровадження мелодико-інтонаційних, ритмічних інноваційних змін, нових прийомів гри у музичну мову фольклорних зразків в акордеонно-баянній творчості українських композиторів.

Ключові слова : *акордеон, баян, акордеонно-баянна музика, акордеонно-баянна творчість композиторів, інноваційні підходи.*

Використання українськими композиторами мовно-виражальних новацій в інструментальній творчості, безперечно, спричинило потужний вплив на інтонаційне оновлення та збагачення сучасної мови акордеонно-баянної музики.

На наш погляд, закономірним є зростання кількості праць присвячених акордеонно-баянному мистецтву, і, зокрема вдосконаленню та формуванню виконавської майстерності акордеоністів / баяністів (Ю.Бай, В.Власов, Л.Горенко, І.Єрґієв, О.Міщенко, М.Оберюхтін, В.Паньков, В.Подгорний, М.Різолі, П.Серотюк, Ю.Яструбов, І.Яшкевич).

Поява в середині ХХ століття готово-виборних, багато-тембрових баянів, які своїми покращеними тембро-колотитними, фактурними й

динамічними можливостями суттєво вплинули на розширення межі композиторської творчості. А відтак, акордеонно-баянна інструментальна музична мова помітно оновилася та збагатилася виражальними новачками. Підтвердженням вище зазначеному слугує музика для акордеона/баяна українських композиторів А.Білошицького, В.Власова, В.Зубицького, Я.Олексіва, В.Подгорного, М.Різоля, В.Рунчака.

Саме тому, на сьогодні особливої актуальності набуває низка досліджень, які висвітлюють питання використання інноваційних підходів у запровадженні українськими композиторами мелодико-інтонаційних та ритмічних нововведень в музичну мову акордеонно-баянного виконавства.

Мета статті полягає у висвітленні еволюційного процесу змін мелодико-інтонаційно та ритмічного мовлення у фольклорних зразках акордеонно-баянної творчості українських композиторів середини ХХ- початку ХХІ ст.

У процесі створення власного творчого доробку композитори та виконавці з особливою винахідливістю та новаторством вдаються до інноваційних нововведень у збагаченні мовного тембро-фонічного, ритмічного виражального потенціалу баяна / акордеона, які вирізняються нетрадиційністю. Наприклад, композитор-баяніст Микола Різолі в обробці угорського народного танцю «Чардашу» використовує введення багатопверхових акордових побудов та октавних подвоєнь, які значно компенсують відносну нестачу тембрально-обертонного забарвлення звука нерігістрового баяна.

Істотним кроком на шляху оновлення баянної інтонаційного мовлення стала творчість В.Подгорного (60-70 рр.). Харківський композитор у власних п'єсах запроваджує нові виражальні ресурси звичайного «готового» баяна (фантазії «Ноченька», «Повій вітре на Україну», «Полосонька»). Композитор демонструє інструментальне оркестрове мислення, широко використовує величезний обсяг багатошарової фактури та поліфонічні засоби розвитку, що зосереджені у надзвичайно насиченій багатоголоссям партії правої руки [3].

Суттєвий внесок у вдосконаленні музичної мови належить В.Зубицькому. Яскравим відкриттям стала його «Карпатська сюїта» (1975) – перший нефольклорний твір українських композиторів для баяна. В ньому автор звертається до регіональних верств гуцульських інструментальних награвань – коломиенок, які пронизують всю композицію сюїти. Етно-характерна ознака народних мелодій розкривається не в традиційній площині структурного викладу, а через призму сучасного компози-

торського мислення у відповідності до нефольклорної течії (характерні ритмо-інтонаційні звороти, нові прийоми гри, ладова ознака тощо).

Яскраві фольклорні барви прослуховуються в іншому творі В.Зубицького – Сюїті «Болгарський зошит». Її музичний матеріал зібраний із фрагментів фольклорних замальовок болгарської музики та гуцульського мелосу. У танцювальних частинах («Кривий танець», «Свято») звучать візерункові імпульсивно-нерівні болгарські ритми; у лірико-споглядальних («Смерічка», «Флояра», «Легенда») – мелодійні наспіви та імпровізаційні награвання карпатських музик. Серед нових колоритних акордеонно-баянних виконавських прийомів композитор вводить тремоло міхом та рикошет [2].

Яскраві зразки інноваційної звукової творчості простежуються, зокрема, в творчості композитора В.Рунчака. Надзвичайна оригінальна колористичність акордеонно-баянної інструментальної мови композитора включає широку палітру засобів : ударно-звукове оформлення («Присвячення Ігорю Стравінському»), просторово-акустичний фон («Наслідкування Д.Шостаковича»), техніку вібрування та тембро-регістрове варіювання («Бахіана») [5].

У загостренні ритміки головну ритмо-виражальну роль відводять міхові. Розмаїття засобів міхового ритмізування в акордеонно-баянній музиці не обмежується лише прикладами посиленої акцентуації. Цікаві зразки акордеонно-баянної ритміки знаходимо у манері виконання народних музик – гармоністів. Такий зв'язок з яскраво вираженими жанровими, національно-характерними ознаками простежується у творі В.Власова «На ярмарку» [4].

Таким чином, перехід до нової інструментально-художньої виражальної системи полягає у плідній взаємодії традиційного та новаторського, здатного відкрити оригінальне тембральне сполучення. Таке оновлення, спричинене новим змістом та образами сучасної музики, вимагає нової семантики акордеонно-баянного інструменталізму.

Отже, зразки вдалого сполучення традиційності і нової звуковиражальності в творах А.Білошицького, В.Власова, В.Зубицького, В.Подгорного, М.Різоля, В.Рунчака демонструють інноваційність музичної мови в інструментальному стилі, що звільнені від наслідувального синдрому традиціоналізму народно-побутового музикування.

Таким чином, аналіз творчості українських композиторів дає підставу стверджувати про те, що формування нової мовностильової структури акордеонно-баянної музики, відбувалося через розширення гармоні-

чної мови (насичення хроматизмами та дисонансами); збагачення образно-емоційної складової композиторської творчості через використання експресивно насичених, гротескних та медитативно-статичних образів; ускладнення та оновлення інструментальної лексики, як утвердження модерного звукообразу акордеонно-баянного інструменталізму.

Список використаних джерел

1. Власов В.П. О творческой деятельности И.Яшкевича // Баян и баянисты. / В.Власов. – М. : Сов композитор, 1984. – Вып. 6. – С.3-26.
2. Гончаров А. Нефольклорні тенденції у баянній творчості у В.Зубицького : автореф. дис. канд. мист. : спец.17.00.03. «Музичне мистецтво». / А.Гончаров. – К. : НМАУ ім. П.Чайковського, 2006. – 17 с.
3. Козаренко О. Українська національна музична мова : генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. канд. мист. : 17.00.03 «Музичне мис-во» / О.Козаренко. – К. : НМАУ ім. П.Чайковського, 2001. – 35 с.
4. Костюк Н. Невідома сучасність (на матеріалі творів духовної тематики О.Щетинського) // Українське музикознавство. / Н.Костюк. – К., 1999. – С.92-102.
5. Сташевський А. Володимир Рунчак – «Музика про життя...». Аналітичні есе баянної творчості : монографічне дослідження / А.Сташевський. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2004. – 194 с.

The paper deals with the chronology of the evolutionary process of innovation implementation melodic intonation, innovative rhythmic changes, new methods of playing musical folklore language in accordion and button accordion creativity of Ukrainian composers.

Keywords : *accordion, button accordion, accordion music, accordion composer, innovative approaches.*

УДК 784.1 (09)

Молчанова І.В., магістрантка

Науковий керівник : **Борисова Т.В.**, к.п.н., доцент

ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ СУТНОСТІ І ПРИЗНАЧЕННЯ ХОРУ В ПРОЦЕСІ ЕВОЛЮЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ЛЮДСТВА

У статті висвітлюються різні аспекти сприйняття хорового співу та ставлення до нього представниками різних соціокультурних формацій. Окреслюються специфічні особливості функціонування вітчизняної хорової справи.

Ключові слова : *хорове мистецтво, хоровий спів, культура, освіта, естетичне виховання.*

Мистецтво хорового співу завжди було і залишається невід'ємною частиною світової і вітчизняної духовної культури людства, віками перевіраним фактором формування художнього, естетичного та духовного потенціалу особистості.

До ідей естетичного виховання засобами співацького мистецтва зверталось багато філософів, педагогів, музикантів, які ставили перед собою мету : якомога ширше застосовувати різноманітні естетичні мистецькі засоби для гармонійного розвитку освіченої, високодуховної, інтелектуальної особистості.

Хоровий спів, очевидно, існував з часів первісно-общинного ладу і був пов'язаний з обрядовістю. Сутністю обрядового хорового співу було єднання співаків у спільному духовному прагненні при вільному самовияві індивідуальності кожного співака [1, с.440]. Хорові пісні виконувалися на святах урожаю, застосовувались під час церковних богослужінь, супроводжували театральні дійства.

Варто додати, що в давні часи музичне мистецтво тісно пов'язувалося із медициною, оскільки на думку давніх філософів людину потрібно лікувати не лише тілесно, але й духовно. Так, вчений філософ Арістоксен зазначав : «Очищення тіла здійснюється за допомогою лікування, а очищення душі – за допомогою музики, як мистецтва співу із словом» [3].

Велику роль відігравало хорове мистецтво у художній культурі Античності. Так, існують свідчення, що в Стародавній Греції усі громадяни до 30 років навчалися співу та інструментальній музиці. Також греки вважали недосвідченою ту людину, яка не вміла співати у хорі, тому для грецьких жителів стає священним обов'язком співати у хорі. На важливість хорового співу звертав увагу Платон Афініський, який порівнював хор з : «...божественним і небесним заняттям, зміцнюючим добре і благородне в людині...» [6, с.161].

З проникненням християнства у Європу формується новий тип хорового колективу – церковний хор. Ініціаторами того, щоб у християнські богослужіння впровадити хоровий спів виступають такі видатні церковні діячі : Іоанн Златоустий (Константинополь), папа Дамас I та Амвросій Медіоланський (Рим). Великого значення надавав хоровому виконавству Іван Златоустий, який відзначав, що «ніщо так не підносить душу, ніщо так не окрилює її, не віддаляє від землі, не звільняє від тілесних оков, не спрямовує у філософії і не допомагає досягати повного

презирства до житейських предметів, як узгоджена мелодія і керований ритмом божественний спів» [3, с.286].

Необхідно додати, що поступова уніфікація богослужбових піснеспівів та необхідність скеровувати співаків у річище усталеної традиції виконання спонукали до появи в хорі фігури регента, що організовував співаків у єдине естетичне ціле.

Можна зауважити, що до епохи Відродження професійне хорове виконавство було пов'язане винятково з церквою, лише у з XIV-XV ст. у зв'язку з розвитком багатоголосся формується поняття хорової партії, кожна з яких могла виконуватись або в унісон, або розділятися на кілька голосів. Для епохи раннього відродження характерними є 3-4 голосні хори з головним голосом – тенором, пізніше вони переростають в 6-8 голосні [5, с.222].

Зі становленням класичного гармонічного мислення починають визначати сталий поділ голосів на чотири основні партії – дисканти (сопрано), альти, тенори та басы, вони успішно закріпились та функціонують до сьогодні. Згодом хор стає невід'ємним учасником опери, а з часом з'являються також світські капели, які пов'язуються з розвитком різних жанрів ораторії, кантати, хорових концертів тощо, які відіграють значну роль у тогочасному суспільстві.

Велике значення має хорове мистецтво у класицизмі. Так, представники класичної західноєвропейської філософської думки Ф.Шиллер, Л.Фейербах, Ж.-Ж.Руссо стверджували, що саме через естетичні емоції, які виникають під час сприйняття музичних образів, відбувається процес поступового духовного збагачення людини. Ще з XIII століття дійшов до нас вислів Хоми Аквінського про те, що «не вміти співати соромно, як не вміти читати», адже людина стає розумною тільки тоді, коли вона підпорядковує Богу не тільки розум, але спрямовує до нього усі свої духовні сили, в першу чергу серце і почуття [4, с.174].

На початку XIX ст. велика увага також приділяється хоровій музиці, яка починає активно розвиватись, здійснюється широка концертно-просвітницька діяльність, активізується діяльність композиторів, що пишуть хорову музику. В багатьох країнах світу виникають організації, головною метою яких стає об'єднати якомога більше діячів хорової культури [2, с.240].

Отже, можемо зробити висновок, що хоровий спів є найбільш доступним і поширеним видом художньої творчості, в різні історичні епохи хорове мистецтво цілеспрямовано використовувалися для формування

певного типу світогляду, морально-естетичного ставлення до світу, до людей. Протягом століть воно розглядалось як значущий інструмент виховання індивідуальності, ефективний засіб впливу на емоційну сферу, своєрідна лабораторія розвитку творчих здібностей, моральності, духовності усіх членів суспільства.

Список використаних джерел

1. Бенч-Шокало, Ольга Григорівна. Український хоровий спів : актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Ольга Бенч-Шокало; ред. О.Шокало; обкл. В.Мітченко. – К. : Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. – 439 с. : портр., фотогр., нот.
2. Егоров А. Теория и практика работы с хором / А.Егоров. – Л.; М. : Музгиз, 1951. – 239 с.
3. Левандо П. Проблемы хороведения / П.Левандо. – Л. : Музыка, 1974.
4. Мархлевський А. Практичні основи роботи в хоровому класі / А.Мархлевський. – К.,1986. – 174 с.
5. Пигров К. Руководство хором / К.Пигров. – М. : Музыка, 1964.
6. Анисимов А.И. Дирижер-хормейстер / А.Анисимов. – Л. : Музыка, 1976. – 160 с.

This article highlights various aspects of choral singing perception and attitude to it by the different socio-cultural formations. Outlines the specific features of the domestic choral case.

Keywords : *choral art, choir, aesthetic education.*

УДК 37.036:784

Мастерук Н.А., магістрант

Науковий керівник : **Печенюк М.А.**, к.п.н., професор

РОЗВИТОК СПРИЙНЯТТЯ МУЗИКИ У ДІТЕЙ ЗАСОБАМИ ФОЛЬКЛОРУ

У статті акцентується увага на важливості вивчення музичного фольклору, його впливу на розвиток сприйняття музики дитиною.

Ключові слова : *музика, сприйняття, навчання, виховання, фольклор.*

Ще давньогрецький філософ Платон стверджував, що музика є головним засобом формування відчуттів і сприйняття, від яких залежить рівень пізнання навколишньої дійсності і є чудовим впливом на виховання характеру [1, с.43]. Саме музика, емоційно впливаючи на підсвідомому рівні, допомагає їм розібратися з великим колом різних і дуже

важливих питань. Тому необхідність впливу на розвиток дитини з самого народження засобами музики є очевидною.

Актуальність порушеної у статті проблеми зумовлена необхідністю пошуку нових форм і методів виховного впливу на особистість дитини, потребою вдосконалення методик музично-естетичного розвитку особистості, що використовуються в сучасних музично-педагогічних практиках, приведення їх у відповідність із завданнями реформування системи освіти в Україні на національній основі. Питання дослідження, збереження та популяризації українського фольклору в сучасних умовах набувають особливого значення. Це пов'язано, насамперед, з могутнім духовно-творчим потенціалом української традиційної культури, яка є головним чинником морально-естетичного самооздоровлення і відродження національної самосвідомості, духовності народу, проявом ментальності. Народна пісня – одна зі складових людського буття. Українці споконвіку відзначались своїми мистецькими здібностями. «Усім відомо, як багато обдарований самою природою український народ, скільки в ньому тонкого музичного почуття, здібності до співу, естетичного смаку, скільки в ньому любові, закохання в свою рідну пісню, найціннішу, найдорожчу перлину з його культурних багатств», – писав музикознавець М.Грінченко [2, с.166]. Емоційна насиченість української традиційної культури, невичерпна енергія, завзяття, високий мистецький рівень, яскраво віддзеркалюють світогляд, естетичні уподобання, саму психологію українського народу. Виховання і навчання базувалося на пісенному жанрі дитячого фольклору – утішках, пестушках, забавляннях, колискових, жартівливих піснях, колядках, щедрівках, веснянках, – на якому формувалися естетичні смаки дитини, проходило морально-етичне становлення та розвиток особистості.

Загальновідомо, дітям від самісінького народження для всебічного розвитку замало тільки людської мови. Їм необхідна музика у всіх її проявах. Логічно і структурно організована музика пісенно-ігрового дитячого фольклору передовсім впливає на емоційну сферу дитини. Емоції ж є енергетичною базою розуму. Емоційний стан загострює, робить більш яскравим сприйняття дитиною оточуючого світу і самого себе. Приносячи задоволення і радість, спираючись на емоційність, образність, музичність, дитячий музичний фольклор, як самобутнє культурне явище, і в сьогодення дає змогу розвивати «закладені самою природою» музичні задатки, розкривати творчий потенціал, проявляти відчуття відповідальності за збереження культурної спадщини свого народу. На

глибоке переконання академіка І.Зязюна, якби кожен з українців знав хоча б триста з півмільйону існуючих українських пісень від початку до кінця, тоді б ми знали історію нашого народу, наші звичаї і нашу культуру [3, с.121].

Науковцями доведено, що український музичний фольклор є підґрунтям для природного загального музично-естетичного розвитку й становлення музичної культури дітей, комплексного формування й поступового прояву спеціальних музичних здібностей (музичного слуху, ладового чуття, відчуття музичного ритму, музичної пам'яті), відтворення їх у дитячій музичній творчості. Розвиток музичних здібностей впливає на формування емоційної та інтелектуальної сфер, естетичних смаків, духовний світ, становлення інтересів та ранній розумовий розвиток дитини. Як засіб інтелектуального зростання, український дитячий музичний фольклор має дивовижну здібність розвивати творчий підхід та виховувати їх творчу фантазію.

Отже, на початку XXI ст. пріоритетними напрямками педагогічної науки і освіти стають розробка теоретичних основ та нових технологій становлення національної навчально-виховної системи. Виокремлюються головні завдання виховання духовного світу людини третього тисячоліття, серед яких : формування національної самосвідомості на засадах культурних традицій українського народу; збереження етнічної пам'яті, яка відтворює досвід поколінь на фольклорному й історичному рівнях; набуття вмінь розкривати перспективи подальшого розвитку музичної культури в сучасних умовах. Розв'язання усіх цих завдань можливий лише тоді, коли буде надаватись належне місце розвитку сприйняття дітьми музичного фольклору.

Список використаних джерел

1. Антична музична естетика. / Вступ. Очерк и собрание текстов проф. А.Ф.Лосева. – М. : 1960. – С.11-43.
2. Грінченко М. Історія української музики / М.Грінченко. – Київ : Спілка. – 1922. – 204 с.
3. Зязюн І.А. Виховання естетичної культури школярів : навч. посіб. / [І.А.Зязюн, Н.Є.Миропольська, Л.О.Хлебникова та ін.]. – К. : ІЗМН, 1998. – 153 с.

The article focuses on the importance of the study of folk music, its influence on the development of music perception by a child.

Keywords: *music, perception, learning, education, folklore.*

Нарольська Л.В., магістрантка

Науковий керівник : Борисова Т.В., к.п.н., доцент

ШЛЯХИ ЗАРОДЖЕННЯ І РОЗВИТКУ КОНЦЕРТУ ЯК ФОРМИ СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

У статті здійснено спробу систематизувати мистецтвознавчий матеріал з питань зародження і становлення концерту як форми сценічної діяльності. Обґрунтовуються твердження щодо синтетичної природи як визначальної характеристики концертного дійства.

Ключові слова : концерт, музика, сцена, театр, естрада, синтез, режисура, публіка, виконавці.

Одним із найпопулярніших засобів, який здатний здійснювати на широку слухацьку аудиторію значний і різновекторний вплив, є концертна діяльність. В системі видовищних мистецтв концерт сьогодні займає чільне місце, виступає самодостатнім і самостійним явищем сучасної художньої культури, набуваючи дедалі більшого поширення і популярності.

Традиційна масовість концертної аудиторії, її різномірність, необхідність поєднання в концертній діяльності розважальної, пізнавальної, естетичної та виховної функцій, висуває специфічні вимоги до створення концертного дійства, які в першу чергу повинні ґрунтуватись на знанні історичних витоків та особливостей становлення концерту як специфічної форми сценічної роботи.

Питаннями еволюції концерту займалась чимала кількість видатних мистецтвознавців, які розглядають у дещо відмінних ракурсах. Так, окремі науковці, зокрема такі, як Д.Генкін та А.Конович, стверджують що витоки естрадного мистецтва лежать в скомороських ігрищах [1], інші (В.Кісін) переконливо стверджують, що концерти зародилися у рамках народних святкових застіль і саме в процесі проведення народних свят концертне дійство виокремилось у особливий самостійний жанр [2]. Окремий напрямок сучасної мистецтвознавчої думки щодо походження концерту формують такі дослідники, як Є.Кузнєцов та інші, які вважають, що концертна естрада у сучасному розумінні зародилася лише у другій половині XIX століття під безпосереднім впливом західної, зокрема французької, естради [3].

Також відомо, що уже у середньовіччі та в епоху Відродження виникають концерти окремих професійних виконавців, які вибудовують свої

концерти із врахування усіх законів драматургійного розвитку. Також відомим є й те, що саме в ці часи є надзвичайно поширеними й популярними ярмаркові гуляння, центральним дійством яких є вже згадуваний раніше народний концерт.

Ще одним джерелом сучасного концерту є театр. Так, існують свідчення, що з кінця 18 століття в оперних театрах зародився звичай після основного спектаклю влаштовувати окремих виступ улюбленого артиста, в якому виконувались найяскравіші уривки з оперної вистави : арії з опер, хореографічні номери з популярних балетних постановок тощо. Такі виступи отримали назву – дивертисменти. Поступово артисти дивертисменту стали поповнювати репертуар виконуваних творів, використовуючи не лише фрагменти певних театральних постановок, а й інші музичні номери, які дозволяли їм краще виявити власні художні уподобання або розкрити ті грані своєї виконавської майстерності, які залишались непоміченими у рамках окремо взятої театральної вистави. Згодом такі виступи почали влаштовувати не лише у музичних, але й у драматичних театрах, де вони вже називались антрактами, оскільки саме у антрактах актори могли розважати публіку улюбленими монологами або виконувати популярні куплети з водевілів.

Надзвичайно цікавим фактом, який у певний спосіб допомагає розширити межі існуючих уявлень про генезу концерту як самостійного культурного явища є те, що наприкінці 17 століття у Європі, згодом – на інших територіях почали виникати специфічні приміські клубні концертні приміщення (зазвичай вони влаштовувались на території садів або парків), основним призначенням яких стало проведення концертів, дивертисментів, які поєднувались з танцювальними вечорами і маскарадами. Ці приміщення носили назву «воксал» – місце суспільних розваг (від англ. Vauxhall – назва лондонської околиці, перетвореної на парк для веселощів і розваг).

У ХХ столітті концерт викристалізовується у самостійне культурне явище, охоплює надзвичайно великі прошарки суспільства, здобуває нового слухача, і концентрує свої зусилля на залученні якомога ширшого кола слухачів до цінностей високого мистецтва.

Цілком справедливо буде вважати ключовим моментом у становленні концерту як різновиду сценічної діяльності є момент його викристалізації у самостійний синтетичний жанр. У цьому контексті необхідним є звернення до досвіду видатних українських та закордонних режисерів-практиків : таких, як А.Г.Товстоногов, Д.Туманов, Б.Шарварко та ін.

Вони, практично розробляючи грандіозні концертні видовища, розробили і залишили у спадщину молодим фахівцям значну кількість наукових праць, методичних рекомендацій, практичних вказівок щодо об'єднання різновидового мистецького матеріалу в єдину цілісну площину синтетичного концертного дійства [5; 6].

Ці фундатори концертної режисури вказували, що режисер-постановник повинен розкривати потреби, смаки, погляди сьогодення у сучасній художньо-образній формі, постійно бути у вирі подій, повинен бути професійним фахівцем своєї справи, володіти знаннями щодо спеціфіки, яка притаманна естрадному мистецтву. Вирішуючи свої творчі завдання і намагаючись посилити вплив на глядача, режисер, ну думку цих митців, повинен мобілізувати виражальні засоби інших мистецтв : архітектури, скульптури, живопису, музики і танцю, дійову силу слова, широту літературних творів, багатоплановість кіно, вводячи їх не механічно, а відповідно до загального задуму. Всі ці елементи у поєднанні з основою концерту – живою, діючою людиною-виконавцем перестають бути додатковими, вони об'єднуються, сплавляються, синтезуються. Головним спільним здобутком мистецько-наукової діяльності цих діячів концертної сцени виступає твердження, що злиття, синтез мистецтв є основним орієнтиром режисури концертної естради.

Отже, можна визначити, що концерт як форма естрадної діяльності пройшов складний шлях розвитку, зазнав впливу різноманітних естрадних форм, трансформувався, доповнювався новими сучасними прийомами і засобами та ствердився як самостійний жанр. На основі концертних програм виникло та сформувалося безліч інших форм концертної діяльності, кожна з яких має свої особливості режисури, свою спеціфіку побудови і, відповідно, свої засоби впливу на глядацько-слухацьку аудиторію.

Список використаних джерел

1. Генкин Д.М., Конович А.А. Массовые театрализованные праздники и представления : Учебно-методическое пособие / Д.М.Генкин, А.А.Конович. – М. : Педагогика, 1985. – 333 с.
2. Кісін В.Б. Режисура як мистецтво та професія / В.Б.Кісін. – К. : НО Центр «АЕЛС-технологія», 1998. – Кн.1 : Як видовища породили режисуру. – 102 с.
3. Кузнецов Е.М. Из прошлого русской эстрады / Е.М.Кузнецов. – М. : Искусство, 1958. – 197 с.

4. Мельник М.М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр мистецтв : Автореф. дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства / М.М.Мельник. – К., 2009. – 19 с.
5. Товстоногов Г.А. Зеркало сцени / Г.А.Товстоногов. – М. : Искусство, 1984.
6. Туманов И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И.М.Туманов. – М. : Искусство, 1976. – 188 с.

The article is an attempt to systematize the material of art on the origin and formation of the concert as a form of theatrical activity. Substantiated allegations of synthetic nature as a defining characteristic of concert performances.

Keywords : *concert, music, stage, theater, pop, fusion, Directing, public performers.*

УДК 792:37.015.31:17.022.1

Перепічка І.О., студент VI курсу

Науковий керівник : Чайка С.В., к.п.н., доцент

ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ У ПРОЦЕСІ КОЛЕКТИВНОЇ ГРИ НА ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

У статті висвітлюються особливості формування музичних здібностей молодших школярів у процесі навчання гри на дитячих музичних інструментах. Розкриваються : сутність музичного виховання й розвитку у молодших школярів-розуміння ладової відповідності, почуття ритму й форми, а також педагогічна доцільність колективної гри на дитячих музичних інструментах.

Ключові слова : *дитячі музичні інструменти, музичні здібності, молодші школярі, колективна гра.*

Гра на дитячих музичних інструментах – один з видів колективної виконавської діяльності учнів. Її призначення на уроці – сприяти виявленню й розвитку музичних здібностей учнів, збагачувати художній досвід молодших школярів, розвивати у них інтерес до виконавської діяльності. При цьому важливим є емоційне відношення дітей до музикування, сприйняття звучання окремих інструментів і засвоєння прийомів гри.

До дитячих музичних інструментів відносять : іграшки-інструменти із звуком невизначеної висоти (ударні з перетинками, самозвучні, побутові, саморобні); іграшки-інструменти, які дають звук тільки однієї ви-

соти; іграшки з фіксованою мелодією; іграшки-інструменти з діатонічним або хроматичним звукорядом (електронні, струнні, духові, клавішно-язичкові, ударні з визначеною висотою звуку). Відповідно до мети і завдань уроку залежить вибір тих чи інших інструментів.

Послідовність роботи із засвоєння техніки гри на різних інструментах включає [1] : ознайомлення учнів із виразними можливостями та прийомами гри на кожному інструменті; виконання у характері музики елементарних ритмічних акомпанементів до знайомих вокальних та інструментальних творів; інструментування пісень у відповідності до змісту кожного куплету; опанування «орфовських» партитур.

У результаті занять інструментальним музикуванням школярі повинні знати назви інструментів і правила їх зберігання; уміти розрізняти на слух тембри інструментів і усвідомлювати їх виразну сутність; опанувати прийомами й способами гри на кожному інструменті; розуміти виразні особливості звукоутворення; усвідомлювати виразність музичних засобів і опанувати способами їхньої передачі в інструментальному виконанні; опанувати навички ансамблевого виконання, підбирати по слуху нескладні мелодії, уміти корегувати якість виконання іншими дітьми різних партій у нескладних добре знайомих творах; знати розташування високих і низьких звуків на звуковисотних інструментах, назви нот і їхнє місце на нотному стані; уміти орієнтуватися в запису нескладних партитур до пісенних і інструментальних мініатюр, а також п'єс для слухання музики.

Методика навчання гри на інструментах з діатонічним або хроматичним звукорядом включає [4] :

- «гру» на «німих клавіатурах»;
- музикування на клавіатурах із знятими (металофон, ксилофон) або позначеними клавішами;
- супровід пісні або поспівки мелодичним остінато;
- виконання нескладних творів за нотним записом.

Важливим для музичного виховання є розвиток у молодших школярів ладового почуття, почуття ритму й форми в різних видах музичної діяльності [2].

Гра на найпростіших музичних інструментах особливо ефективна на початкових етапах музичного виховання, тому що сприяє формуванню музично-слухових уявлень, розкриттю емоційної сутності ритму.

Одним із перших композиторів і педагогів, який звернув увагу на проблеми музичного виховання дітей, вважаючи провідним видом му-

зичної діяльності дітей саме гру на дитячих інструментах, був Карл Орф. Він віддавав перевагу елементарним інструментам, так як «...музикування на класичних музичних інструментах вимагатиме значних зусиль, тривалих вправлянь і це неодмінно відволікатиме увагу дітей від музики» [3, с.46].

Педагогічна доцільність гри на елементарних дитячих музичних інструментах полягає в тому, що, «...вона допомагає забезпечити зв'язок з дошкільним музичним вихованням, викликає у дітей позитивні емоції, сприяє розвитку музичного слуху (звуквисотного, ритмічного, ладового, тембрового), дає змогу дітям виявити себе (особливо тим, хто має слабо розвинений музичний слух і не вміє чисто інтонувати голосом)».

До педагогічних умов, які забезпечують творчий, цілеспрямований, емоційний характер музикування молодших школярів на уроках музичного мистецтва науковці відносять : використання спеціальних форм роботи, що сприяють створенню на занятті атмосфери творчості, зацікавленості, невимушеності (гра, казка); застосування особливого підходу в доборі музичного матеріалу, який може слугувати основою для формування творчих навичок з урахуванням дидактичних завдань музичного виховання учнів певної вікової групи; розроблення комплексу творчих завдань і пошуку ефективних форм їхньої постановки перед дітьми; вибір ефективних і доступних для дітей прийомів демонстрації зразків творчості, пов'язаних із грою на елементарних музичних інструментах; здатність педагога до імпровізації (музично-виконавської, педагогічної); дотримання взаємозв'язку між різними видами діяльності на уроці музичного мистецтва (принцип тематизму); урахування вікових особливостей і фізичних можливостей учнів у процесі поступового ускладнення творчих завдань. [5].

Організація навчально-виховного процесу у гуртках гри на народних інструментах загальноосвітніх навчальних закладів ґрунтується на взаємозв'язку індивідуальної, групової і колективної форм діяльності учнів. Оптимальним варіантом поєднання цих форм роботи слід уважати той, який дає можливість створити найкращі умови для музичного розвитку і художньо-естетичного виховання школярів.

Список використаних джерел

1. Гадалова І.М. Методика викладання музики у початкових класах : навч. посібник для студентів музично-пед. спец. педвузів / І.М.Гадалова; Український педагогічний ун-т. – К. : ІСДО, 1994. – 272 с.

2. Гумінська О.О. Уроки музики в загальноосвітній школі : Методичний посібник. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2004. – 104 с.
3. Захарова О.А., Захаров Н.В. Орф Карл // Електронна енциклопедія «Мир Шекспіра». – С.46.
4. Методика музичного виховання в загальноосвітній школі : Програма курсу зі спеціальності 7010104, 7020411 – «Початкове навчання та музичне виховання» / Укл. О.О.Лобач. – Полтава, 2000. – 28 с.
5. Печерська Е.П. Уроки музики в початкових класах : Навч. пос. – К. : Либідь, 2001. – 272 с.

This paper investigates the features of formation of musical abilities of young pupils in the learning process of playing on children's musical instruments. Revealed : the nature of music education and development of children's modal sense, sense of rhythm and form in primary school, and pedagogical advisability of collective game on children's musical instruments.

Keywords : children's musical instruments, musical ability, young pupils, collective game.

УДК 373.3.016 : 78

Петрова К.О., студентка II курсу

Науковий керівник : Мартинюк Л.В., к.п.н., доцент

АКТИВІЗАЦІЯ МУЗИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ

У статті йдеться про дослідження розвитку та активізації музично-образного сприйняття учнів молодших класів на уроках музики.

Ключові слова : музичне сприйняття, мислення, художній образ.

Постановка проблеми. З розвитком української державності значно змінилось ставлення суспільства до музичного мистецтва, а докорінні зміни в політичній, соціальній, культурній сферах життєдіяльності суспільства гостро поставили завдання розвитку художньо-творчих здібностей підростаючого покоління, здатності до сприймання, розуміння і творення художніх образів, потреби в духовному самовираженні, урізноманітнення проявів музичності дітей на уроках музики в загальноосвітніх школах.

Музичні заняття за шкільною програмою націлені на розвиток музичної культури учнів. Найважливішим компонентом музичної культури є сприйняття музики. Поза сприйняттям немає музики, тому що воно є основною ланкою, необхідною умовою вивчення і пізнання музики. Ме-

тою статті є пошук сучасних технологій, спрямованих на розвиток та активізацію музичного сприйняття молодших школярів на уроках музики.

Виклад основного матеріалу. Дослідженням проблеми музичного сприйняття займалися вчені Б.Асаф'єв, С.В.Брянський, Л.Виготський, О.Лосєв, Б.Теплов та інші. Як стверджує Б.Теплов, сприйняття – це суб'єктивний образ предмету, явище або процес, який безпосередньо впливає на аналізатор або систему аналізаторів [1, с.12]. Особливість сприйняття музики полягає в тому, щоб у поєднанні звуків різної висоти, тривалості, сили, тембру відчутти красу звучання, виразність, почути цілісні художні образи, що викликають у слухача певні настрої, почуття і думки. Розвиток сприйняття музики – складне завдання, особливо на початковому етапі навчання. Зазначимо, що молодші школярі сприймають твір лише дуже короткий час, а потім їм просто набридає його слухати. Вони можуть бути неуважними, потім знову слухати музику, не помічаючи, що якийсь час взагалі не чули її.

У сприйнятті молодших школярів найрозвиненіший емоційний компонент, а відстають у розвитку музичний (гармонійний) слух і мислення. Головний компонент музичного сприйняття – співтворчість виявляється на рівні безпосередньої, емоційної чутливості до музики. Компоненти сприйняття взаємозв'язані між собою.

Уже в 1-2 класах діти здатні прослухати і запам'ятати невеликий музичний твір, визначити його характер, настрої, найяскравіші засоби музичної виразності. За результатами досліджень Н.Ветлугіної, Р.Зинич та інших учених з'ясовано, що в дітей молодшого шкільного віку, які розрізняють загальний настрій і характер твору, почуття, викликані музикою, дуже швидкоплинні. Сприйняття музики в 3-4 класах зберігається довше. Проте довільна увага в них розвинена недостатньо, через те твори, призначені для слухання, мають бути невеликими та образними [2, с.10].

У свідомості молодших школярів художній образ музичного твору виникає, здебільшого, після бесіди вчителя про твір і має наочно-дієвий характер. Вищим ступенем музичного розвитку є відгук на інструментальну музику, коли уява дітей не спирається на словесний текст. Музика, яку слухають діти, повинна відповідати тим самим вимогам, що й пісні, які вони розучують. Доступність музики визначається перш за все її змістом, близькістю тематики інтересам дітей, а також обсягом музичного твору.

З метою активізації музичного сприйняття необхідно використовувати багато творчих завдань, пов'язаних з графічним зображенням музич-

них образів на екрані комп'ютера, їх звуковою ілюстрацією, багатою палітрою. Як приклад, розглянемо дослідження Мартинюк Л.В., яка запропонувала вправи і творчі завдання, що сприяють формуванню та усвідомленню сприйняття музичних творів учнів молодших класів на уроках музики.

Заняття 1. «Годинник». Дидактичним завданням є : познайомити дітей з особливостями чергування «довгих» та «коротких» звуків. Завдання полягає в тому, щоб сформулювати уявлення про емоційно-образний зміст ритму.

План проведення заняття :

1. Діти розглядають на екрані комп'ютера графічне зображення рівномірного ходу годинника : ІІ ІІ
2. Годинник йде швидше, повільніше, повільніше, неквапливо : «Що відбулося з рівномірним ходом годинника?» – питання вчителя. Передбачувальні відповіді дітей;
– годинник уповільнює крок;
– годинник йде перевалюючись.
3. Діти простукують ритм годинника.

Діти зображають на екрані ритм : ІІ ІІ І. Передають ритм годинника за допомогою музичних інструментів.

Заняття 2. «Музичні драбинки». Дидактичним завданням є познайомити дітей з особливостями звучання висхідної і низхідної мелодії, використовуючи можливості комп'ютера : звучання і зображення інструментів, графічне зображення озвученої драбинки, колірної палітри. Вправа направлена на вироблення вміння інтонувати мелодію у висхідному і нисхідному напрямках звучання.

План проведення заняття :

1. Діти розглядають графічне зображення драбинки, визначають кількість ступенів.
2. Слухають мелодію і рухом руки показують її напрям – вгору, вниз.
3. Згадують (про себе) висоту звучання пропущеного звуку, намагаються заспівати його.
4. Кожна дитина вибирає свій звук, намагається проспівати його, передаючи протяжне, уривчасте, рішуче, сонячне звучання (характер виконання діти вибирають самостійно).

Дані вправи та творчі завдання показують, що багаторазові спроби підбору дітьми потрібного звуку в поєднанні його із словесними характеристиками, з підбором певних колірних відтінків для характеристики

того або іншого звуку сприяють швидкому закріпленню слухового уявлення звуковисотного напрямку мелодії, ритмічного, усвідомленого, навіть на перших заняттях. Не дивлячись на те, що чистота інтонації мелодії була досягнута не всіма учнями, в процесі засвоєння даної вправи, діти навчилися :

- самостійно порівнювати звуки по висоті звучання;
- виділяти потрібний звук з комплексу інших звуків;
- у думках уявляти висхідний, низхідний напрям руху мелодії;
- ділитися пошуком потрібної інтонації з іншими;
- зіставляти темброве звучання однієї і тієї ж мелодії (звучання різних музичних інструментів) [2, с.145].

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що на початковому етапі музичного навчання школярам важко порівнювати виразні можливості творів та давати образну характеристику тому чи іншому виду мистецтва, тобто використовувати своє образне сприйняття. Тому запорукою успіху подоланню цих проблем є поєднання класичних форм роботи на уроках музики з комп'ютерними технологіями, що зацікавлює молодших школярів і є досить результативними.

Список використаних джерел

1. Костюк Г.С. Здібності і їх розвиток у дітей. – К : Знання, 1983. – С.10
2. 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. – 145с.
3. Теплов Б.М. Вибрані твори. – М. : Педагогіка, 1985. – Т.1. – С.12-30.

The article discusses the study of music and image perception of younger pupils, and its intensification in music lessons.

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

УДК 781

Прох М.З., магістрант

Науковий керівник : Лабунець В.М., к.п.н., професор

МУЗИЧНЕ МОДЕЛЮВАННЯ ЯК МЕТОД РОЗВИТКУ ІНТОНАЦІЙНОГО МИСЛЕННЯ УЧНЯ-СКРИПАЛЯ

У статті розкривається поняття «музично-інтонаційне мислення», як комплекс філософських, естетичних, психологічних музично-теоретичних компонентів, які формують його. Науково обґрунтовано поє-

тапний процес музичного моделювання, який відбувається на основі інтонаційного мислення студентів.

Ключові слова : музичне моделювання, музично-інтонаційне мислення, творча діяльність.

На шляху професійного становлення учень-інструменталіст опановує величезний пласт теоретичних знань і виконавських умінь. Їх засвоєння можливе лише на базі духовної вибудованості особистості. Нерозривний зв'язок фахової спеціалізації з широкою обізнаністю у суміжних галузях повинен бути основним показником діяльності сучасної вищої школи у пріоритетних напрямках її розвитку [1, с.3].

До такого напрямку в галузі музичної освіти відноситься побудова навчального процесу на основі інтонаційної концепції музичного мистецтва (Б.Асаф'єв, В.Медушевський, Л.Мазель, Є.Назайкінський, Л.Сабонєєва, К.Руч'євська, Ю.Холопов, В.Холопова, Б.Яворський та ін.). Саме в комплексному підході до усвідомлення сутності поняття «інтонація», майбутній музикант-педагог починає розуміти музичну мову композитора, особливості стилю, епохи. Завдяки цьому він набуде професіоналізму, умінь самостійної роботи над музичним твором.

На протязі всієї музичної практики, особливо ХХ століття, людство цікавило питання, що таке музично-інтонаційне мислення, чи можливо його розвивати? Спробуємо відповісти на це питання.

Усвідомлюючи поняття «музично-інтонаційне мислення», необхідно уявляти весь комплекс філософських, естетичних, психологічних музично-теоретичних компонентів, які формують його.

Поняття «музично-інтонаційне мислення» конкретизує поняття «музичне мислення», а «музичне мислення» розглядається як категорія художнього мислення (Л.Дис, Н.Горюхіна, І.Котляревський, В.Бобровський та ін.). Художнє мислення є основою музичної діяльності, яка виступає нерозривною єдністю трьох компонентів : *сприймання, рефлексія, творчість*.

Розвиток музично-інтонаційного мислення можна уявити у вигляді матричної карти, яку пропонують М.Д'яченко, І.Котляревський, Ю.Полянський [2, с. 60] : С – сприймання, Р – рефлексія, Т – творчість.

	С	Р	Т
С	1	4	7
Р	2	5	8
Т	3	6	9

1. Сприймання в аспекті *сприймання* – активна форма, яка забезпечує запам'ятовування та впізнавання сприйнятого, віднесення його до індивідуального інтонаційного фонду.

2. Сприймання в аспекті *рефлексії* – усвідомлене сприймання музичних явищ, спрямоване на вибір та корекцію матеріалу з метою його наступного вивчення.

3. Сприймання в аспекті *творчості* – звернення з високим ступенем мотивації до музичних явищ для встановлення музично-історичного кругозору та усвідомлення цих явищ у якості бази творчої діяльності.

4. Рефлексія в аспекті *сприймання* – первинні форми усвідомлення характерних рис музичних явищ, які сприяють їх запам'ятовуванню, а також їх творчій інтерпретації.

5. Рефлексія в аспекті *рефлексії* – глибоке теоретичне усвідомлення накопиченого матеріалу з виходами на форми його творчого опрацювання.

6. Рефлексія в аспекті *творчості* – цілеспрямоване використання теоретичних знань та наявного широкого музично-історичного кругозору для забезпечення повноцінної творчої діяльності.

7. Творчість в аспекті *сприймання* – форми практичної діяльності, які сприяють активізації творчого сприймання музичних явищ та усвідомлення їх властивостей у різних інтерпретаціях.

8. Творчість в аспекті *рефлексії* – форми практичної діяльності, які пропонують переробку художнього матеріалу в плані його історико-стилістичного та теоретичного усвідомлення.

9. Творчість в аспекті *творчості* – творча діяльність на базі широкого історичного кругозору та глибоких теоретичних знань.

Відповідно до цього плану, відображеного у вигляді матричної карти, формується методика розвитку музично-інтонаційного мислення. Пункти 7, 8, 9, пов'язані з **творчою діяльністю**, яка є результатом музично-інтонаційного мислення.

У процесі навчання музиканта-педагога розвиток творчих навичок та здібностей відбувається у ході вивчення цілого комплексу теоретичних дисциплін (елементарної теорії музики, сольфеджіо, гармонії, стильової гармонії, аналізу музичних творів). Ці дисципліни мають прикладне значення в процесі підготовки студентів виконавських спеціальностей і майбутніх учителів.

Питанням включення творчих вправ, навчання композиції у процесі вивчення сольфеджіо, гармонії та методики його викладення в умовах

навчальних закладів культури присвячені програми О.Шацилло, А.Горемичкіна та методичні розробки М.Картавцевої [3]. Головна ідея цих програм – практична спрямованість, яка передбачає формування та розвиток у студентів навичок та вмінь, необхідних для майбутньої професії вчителя музики. На наш погляд, стильова гармонія, як фахова дисципліна музичних факультетів, має всі підстави для підтримання цієї ідеї. Цей курс передбачає розкриття інтонаційної концепції музики.

Як і в загальному курсі гармонії, стильова гармонія включає кілька видів практичної діяльності. Крім необхідності засвоєння теоретичного матеріалу, а саме розуміння гармонічних особливостей музичної мови композитора і стилю, студент повинен використати ці здобутки у виконавській і викладацькій практиці. Теоретичні здобутки можливо одержати завдяки аналізу музичних прикладів та виразити у вигляді музичного моделювання.

Музичне моделювання – це вид практичної діяльності, яка припускає створення прикладу (у будь якій формі) за моделлю (наприклад, модель головної партії сонати Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена, або жанрового напрямку : вальсу, маршу, танцю, балади тощо).

Моделюючи об'єкт дослідження та удосконалення моделі, студент заглиблюється у сутність об'єкта, його характерних властивостей.

Процес музичного моделювання складається з наступних етапів :

а) визначення мети моделювання та постановка завдання, аналіз твору, який підлягає моделюванню;

б) розробка моделі у вигляді ідей, які фіксуються схемою (тобто мелодійних, ритмічних, гармонічних, логіко-конструктивних засобів музичної виразності, які характерні для даного композитора, стилю або жанру). На цьому етапі відбувається створення моделі на основі попереднього інтонаційно-образного та контекстно-історичного аналізу для виявлення умов дії музичних закономірностей та проведення аналізу результатів.

в) процес музичної побудови методом перебору варіантів, порівняння, аналізу, співставлення, міркування. Мета цього етапу – перевірка відповідності дібраних засобів музичної виразності характеристикам об'єкта, логічність побудови моделі;

г) аналіз результатів музичного моделювання. На цьому етапі відбувається порівняння отриманої композиції заданого твору шляхом виконання на інструменті, після чого робляться висновки щодо відповідності отриманої моделі характеристикам цього твору.

У процесі музичного моделювання важливу роль відіграє інтонаційне мислення, у процесі якого відбувається конструювання на основі пластично-інтонаційного матеріалу складних інтонаційних поєднань, які виражають визначену ідею (думку) у специфічно-інтонаційній формі [4].

Так під час створення музичного твору автор, на думку А.Сохора, «вирішує задачі мислення, аналогічні до задач вченого, конструктора, творця у будь якій галузі. Він також ставить відповідну евристичну задачу та шукає шляхи до її ви рішення, діючи методом відбору, співставляючи з досягнутим з метою, до якої він рухається, відшуковуючи внутрішні зв'язки між знайденими інтуїтивно результатами та розвиваючи ці результати за допомогою логічних методів» [5, с.61].

Отже, музичне моделювання, з точки зору методики, це процес творчої діяльності, яка постає у вигляді музичного твору, і є результатом музичного мислення майбутнього учителя. Введення музичного моделювання у рамках курсу стильової гармонії є введення у творчість, яка об'єднає імітування різних стильових, жанрових зразків та здібність виділяти, використовувати засоби музичної виразності для побудови музичного образу. Це формує та розвиває вміння оперувати музично-стильовими засобами для створення музичного характеру, образу у виконанні музичного твору.

Список використаних джерел

1. Маркова Е.Н. Интонационность музыкального искусства : обоснование и проблемы педагогики. – К. : Музична Україна, 1990 – 182 с.
2. Дьяченко Г., Котляревский И., Полянский Ю. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях. – К. : Музична Україна, 1987. – 110 с.
3. Картавцева М. Развитие творческих навыков на уроках сольфеджио / М.Картавцева. – М., 1978. – 144 с.
4. Папуш М. О сущности и типологии музыковедческой рефлексии [Електронный ресурс] [http : //community.livejournal.com/ru_modton/2906.html](http://community.livejournal.com/ru_modton/2906.html)
5. Книга о музыке / Сост. Г.Головинский, М.Ройтерштейн. – Москва : Сов. композитор, 1975. – 340 с.

The article reveals the concept of «musical intonation thinking» as a complex of philosophical, aesthetic, psychological musical theoretical components. Music phased process modeling, which is based on intonation thinking students is grounded.

Keywords : music modeling, music and intonation thinking, creative activities.

УДК 373.5.016:784:398.8

Разім Т.В., студентка V курсу

Науковий керівник : Воєвідко Л.М., к.п.н., доцент

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ МУЗИКИ

У статті розглядаються особливості формування творчого потенціалу школярів засобами української народної музики, роль творчості в житті особистості.

Ключові слова : українська народна музика, урок музики, творчість, творчий потенціал, особистість.

В останні роки в Україні розробляється принципово новий підхід до проблеми розвитку особистості у площині гуманізації освіти. На відміну від традиційної освіти, яка недостатньо актуалізувала морально-етичний та естетичний складники виховання, гуманістично-орієнтована освіта веде до розкриття сутнісних якостей людини, її внутрішнього багатства та творчого потенціалу.

Ідею морально-естетичного виховання на основі народності з використанням різноманітних творів фольклору відстоювали видатні педагоги, прогресивні діячі освіти та мистецтва : Х.Алчевська, Б.Грінченко, М.Драгоманов, О.Духнович, В.Карамзін, М.Костомаров, І.Котляревський, М.Максимович, Г.Сковорода, Л.Українка, І.Франко та ін. Високо поцінювали роль народної творчості в морально-естетичному вихованні учнів П.Блонський, А.Макаренко, В.Сухомлинський, К.Ушинський. Теоретичні основи формування морально-естетичних почуттів та високогуманної особистості в шкільному віці розкриті в працях психологів (Л.Божович, Л.Виготський, В.Льїн, О.Киричук, Г.Костюк), педагогів (В.Галузинський, Є.Кузнєцов, О.Матвієнко, І.Мар'єнко, О.Савченко, Ю.Сокольников та ін.). Ідеї щодо морально-естетичного виховання дітей на засадах народної педагогіки, українського фольклору представлені у роботах О.Воропая, Г.Довженок, П.Ігнатенка, В.Ликова, Т.Мацейків, Н.Миропольської, В.Поплужного, Ю.Руденка, Н.Сивачук, В.Скурагівського, М.Стельмаховича, Є.Сявавко та ін. Як стверджували дослідники В.Даль, В.Сухомлинський, М.Чумарна, за допомогою музичного фольклору у дитини формуються морально-естетичні почуття. Її

потенціал містить у собі джерело моралі і водночас є народним творчим потенціалом.

Мета дослідження полягає в аналізі стану проблеми формування творчого потенціалу школярів засобами української народної музики. Формування творчого потенціалу школярів засобами української народної музики – невід’ємна частина загальної творчості, визначальним чинником якого є успадкування підростаючим поколінням багатства духовної скарбниці народу, його самобутньої ментальності. Саме в народних творах знаходимо переплетіння почуттєвого (емоційного) та словесного (раціонально-логічного) впливів на дитину. Люди, особливо діти, включені в систему народно-пісенної традиції, обрядів і звичаїв, виховуються у відповідності з внутрішніми їхніми потребами непомітно, природно й просто. Високо цінували усну народну творчість як важливий фактор виховання і всебічного розвитку особистості відомі діячі української культури Г.Сковорода, Т.Шевченко, І.Франко, Л.Українка та ін. Вагомий вклад у теорію і практику формування творчого потенціалу засобами музичного мистецтва внесли М.Лисенко, Б.Яворський, М.Леонтович, Я.Степовий, П.Козицький та інші, які вважали народну музику ефективним морально-виховним засобом та засобом загальноестетичного розвитку особистості, її залучення до мистецтва і дійсності [4, с.142].

Метою формування творчого потенціалу є розвиток духовно багатішої людини, яка глибоко розуміє твори мистецтва, має високо розвинені естетичні смаки, відчуває красу навколишнього світу і прагне до творчого перетворення дійсності за законами прекрасного. Урок музики покликаний виховувати музичну культуру учнів, як необхідну частину їхньої духовної культури. Для всебічного розвитку є важливим формування творчого потенціалу, активізація як розумової діяльності, так і естетичної чутливості [3, с.14] Отже, музична діяльність створює необхідні умови для формування творчого потенціалу особистості дитини, закладає початкові основи загальної культури майбутньої людини. У працях Н.А.Ветлугіної, Л.С.Виготського, Н.С.Лейтеса та інших доведено, що риси духовного світу дитини формуються в молодшому шкільному віці [1; 2]. Саме в цей період життя школярі засвоюють основи систематичних знань, формується їх характер, воля, світогляд, ідеали, моральні погляди та переконання.

Народна пісня, що пережила віки, є основою усієї української культури. Тисячі народних пісень, які дістались нам у спадщину – це результат творчості багатьох поколінь народу, про якого російський компози-

тор П.І.Чайковський засвідчив : «Бувають щасливими обдаровані натури. Я ж бачив народ, народ-музикант – це українці» [6, с.59]. Слід спонукати школярів пізнавати і цінувати пісню як невичерпне джерело народної педагогіки. Обробки народних пісень українських композиторів, пронесені через роки, нині є цінним знаряддям духовного відродження, використання їх значною мірою впливає на розвиток та формування творчого потенціалу школярів.

В загальноосвітніх школах діти з великим задоволенням залучаються до роботи в сфері української народної музики. Музичні програми 1-8 класів насичені зразками музичних надбань українського народу. Школярі з великим задоволенням виконують ці пісні, впізнають їх та легко характеризують. Завданням педагога-музиканта є творчий підхід до даного виду діяльності, а саме – творчий розвиток особистості. Педагог повинен відкрити творчий потенціал учнів засобами української музики. Існують цікаві завдання, які можуть допомогти педагогу у цьому. Кожного разу при слуханні української народної музики потрібно давати можливість учням висловлювати свої думки, характеризувати та аналізувати твори. Це можна робити усно, письмово та за допомогою образотворчого мистецтва.

Хибною є думка сучасних педагогів-музикантів, що учні середньої школи не люблять українську народну музику. На фоні таких свідчень ми провели експеримент на базі НВК №14 (м.Кам'янець-Подільський). Він являв собою письмове анонімне опитування учнів 7-8 класів про їх ставлення до української народної музики. Результати були позитивними : дітям подобається українська народна музика, вони знають багато пісень, їх батьки також знають і виконують разом з ними, учні розуміють цінність української народної музики та хочуть її виконувати надалі та у більших обсягах.

Отже, можна зробити висновок, що основними компонентами педагогічного потенціалу української народної музики є інтонаційна особливість, наспівність, простота мелодії і ритмічної структури, виразність і багатство мелодії, гармонії, тісний зв'язок поетичного і музичного текстів, глибока емоційність, достовірність, глибокий виклад думки, поетичність, чистота образу, глибокий високохудожній і правдивий зміст, відбиття історії життя народу, його думок та почуттів. Музичне виховання на матеріалі фольклору є одним з найпотужніших засобів формування творчого потенціалу, оскільки сила впливу народної музики на людину випробувана століттями. Розвиток творчого потенціалу особис-

тості здатен привести до гіперактивності людського мозку, переважання несвідомого над свідомістю і внаслідок поєднання креативності та інтелекту здатен породити геніальність в людині.

Список використаних джерел

1. Ветлугіна Н.О. Виховання естетичного ставлення дітей до музичної діяльності / Н.О.Ветлугіна. – К. : Музична Україна, 1986. – С.28.
2. Выготский Л.С. Детская психология : Собрание сочинений в 6-и т. – М., 1984. – Т.4. – С.39.
3. Вільчанська Р.В. Морально-етичне виховання дітей засобами музики / Р.В.Вільчанська. – К., 1984. – С.14.
4. Дробатюк Л.Б. Взаємозв'язок музики і слова у формуванні естетичних почуттів / Л.Б.Дробатюк. – К., 1995. – 125 с.
5. Чайковский П.И. О народном и национальном элементе в музыке / П.И.Чайковский. – М., 1952. – С.59.

In the article features of formation of the creative potential of students by means of Ukrainian folk music, creative role in the life of the individual.

Keywords : *potential Ukrainian folk music, music lessons, art, creativity, personality.*

УДК 373.3.016 : 78

Ружицька Н.А., студентка V курсу

Науковий керівник : Прядко О.М., к.п.н., доцент

ФОРМУВАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ РЕЗОНАНСНОЇ ТЕХНІКИ СПІВУ У ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

У статті розглядаються проблеми співацького розвитку дітей молодшого шкільного віку, розкриваються питання формування елементів резонансної техніки співу у школярів, здійснюється аналіз умов формування навичок використання резонаторів під час фонації.

Ключові слова : *розвиток співацького голосу, діти молодшого шкільного віку, резонатори, резонансна техніка співу.*

Постановка проблеми. Перед сучасною педагогічною наукою постає завдання в опрацюванні теоретичних і практичних питань в галузі музичної освіти школярів, що зумовлено метою підвищення якості процесу музично-естетичного виховання дітей. Прагнення до активізації процесів творчості вимагає забезпечення можливостей найповнішого вияву

особистого творчого потенціалу за допомогою музичного навчання і виховання на уроках музичного мистецтва. Спів є важливою складовою естетичного виховання дітей молодшого шкільного віку. Заняття співом сприяють гармонійному розвитку особистості дитини, активізують розумові здібності, розвивають їх естетичні та моральні уявлення.

Питання співацького розвитку школярів висвітлені у працях В.Попова, Г.Струве, Г.Стулової, Л.Хлебникової. Важливим елементом процесу постановки співацького голосу є формування навичок задіювання резонаторів у співі. Автором резонансної теорії співу є В.Морозов.

Метою статті є вивчення питання формування елементів резонансної техніки співу у дітей молодшого шкільного віку.

Виклад основного матеріалу. Голос людини є результат взаємодії трьох основних частин голосового апарату – гортані, дихальної системи та резонаторів. Ефективність роботи голосового апарату залежить від злагодженості у роботі цих трьох систем. Особливої уваги заслуговує вивчення роботи резонаторів у співі, оскільки завдяки оптимізації їх роботи процес співу стає вільним, ненапруженим, максимально розкриваються акустичні якості співацького голосу. Найважливішими органами голосоутворення є гортань та голосові складки. Однак практика вказує і на важливість вироблення навичок використання резонаторів у співі. Співацький звук, який виникає в гортані як наслідок коливання голосових складок, посилюється та тембрально збагачується саме завдяки резонаторам.

Резонаторна система голосового апарату включає головні та грудні резонатори, до яких відносяться всі повітроносні порожнини голосового тракту. До верхніх резонаторів належить ротова порожнина, глотка, додаткові пазухи носа. Грудні резонатори включають трахею з бронхами, підкладкову порожнину гортані.

Дослідження сучасних вчених у галузі вокальної педагогіки доводять, що найважливішою особливістю техніки співу вокально-обдарованих співаків є максимальна активізація резонаторної системи голосового апарату, оскільки це дозволяє отримати значне збільшення сили голосу (поряд з поліпшенням його естетичних якостей) за рахунок підвищення коефіцієнта корисної дії голосового апарату, тобто за рахунок перетворення більшої частини фізичних зусиль співаючого (витраченої фізичної енергії) з формування звуку в корисну звукову енергію [1, с.33].

Резонансна техніка співу – це техніка голосоутворення з максимальною активізацією резонаторів під час співу. Максимальна активізація

резонаторів в процесі співу значно економить енергетичні витрати співака і тим самим запобігає виникненню захворювань голосового апарату учня.

У дітей молодшого шкільного віку переважає робота верхніх резонаторів, у старших поступово включається в роботу грудний резонатор, який з часом набуває більш виразних ознак. Одним із головних моментів у процесі постанови голосу у дітей є формування високої позиції звука, що є результатом віддзеркалення його у верхніх резонаторах. Для вироблення високої позиції звука треба весь час пам'ятати, що основне завдання, яке стоїть перед педагогом, збереження на всьому діапазоні голосу дії головних резонаторів. Цьому сприятиме створення в голосовому апараті певних технічних умов. Перша умова – глибоке, еластичне дихання з обов'язковою активізацією черевних м'язів. Друга умова – достатньо широко розкрита надставна трубка (порожнини рота і глотки), що забезпечує вільну артикуляцію і безперешкодне протікання струменя повітря. Наступною умовою є вироблення навички прикриття звуку на всьому діапазоні співацького голосу. Важливою умовою формування навичок резонансного співу є використання м'якої атаки звуку, оскільки користуючись нею, найлегше управляти своїм голосовим апаратом.

У процесі співацького розвитку дітей молодшого шкільного віку особливе значення необхідно надавати резонаторам, які піддаються нашому свідомому контролю, а саме : ротовій порожнині і глотці, які завдяки надзвичайній рухливості нижньої щелепи, піднебінної завіски, язика і губ мають здатність змінювати свою конфігурацію і щільність стінок.

Отже, процес співацького розвитку дітей молодшого шкільного віку має включати формування елементів резонансної техніки співу, оскільки активне задіювання резонаторів у процесі фонації дозволяє значно економити енергетичні витрати вокаліста. Спів за умови оптимізації роботи резонаторної системи стає вільним, ненапруженим, складаються умови для максимального розкриття акустичних якостей співацького голосу школярів.

Список використаних джерел

1. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В.П.Морозов. – М. : ИП РАН, МГК им. П.И.Чайковского, Центр «Искусство и наука», 2002. – 496 с.

2. Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению / Г.П.Стулова. – М. : Прометей, 1992. – 182 с.
3. Хлебнікова Л.О. Методика хорового співу у початковій школі : метод. посіб. / Л.О.Хлебнікова. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. – 216 с.

In the article the problems spackage development of children of primary school age, reveals the formation of resonant elements techniques of singing in schools, carried out an analysis of the conditions of formation of skills of using resonators during phonation.

Keywords : *development spackage voices, children of primary school age, resonators, resonant singing technique.*

УДК 78.01 : 7.071.1

Силюк К.М., студентка I курсу
Науковий керівник : Боршуляк А.М.,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач

ФОРТЕПІАННА СПАДЩИНА С.БОРТКЕВИЧА : ТРАДИЦІЯ ТА НОВАТОРСТВО

У статті розглядається фортепіанна творчість українського композитора С.Борткевича. Простежується тісний зв'язок музики з усталеними традиціями та новаторські риси творчості.

Ключові слова : *фортепіанний стиль, музична спадщина, цикли п'єс, соната, концерт.*

В сучасних умовах відбувається активний процес відродження й популяризації української національної культури. Видатною музичною особистістю, котра була забута на своїй рідній землі став Сергій Едуардович Борткевич (1877, Харків – 1952, Відень). Лише через п'ятдесят років після смерті композитора світові музиканти заново починають відкривати музику композитора. Двохтисячний рік традиційно вважається початком «реанімації таланту» Сергія Борткевича на рідних теренах. З того часу для українських шанувальників національного мистецтва відкрилося багате жанрове різноманіття фортепіанного стилю композитора, названого «останнім романтиком», який став талановитим продовжувачем романтичних традицій музичного мистецтва.

Водночас з'являються наукові та критичні матеріали сучасних музикознавців, які прагнуть глибше пізнати творчість та концертну діяльність С.Борткевича. Вагомим внеском в українське музичне музико-

знавство стала дисертаційна праця Чередниченко О.В. «Фортепіанна творчість С.Борткевича в світлі класико-романтичної традиції» – присвячена вивченню фортепіанної спадщини композитора в розмаїтті її жанрової палітри [2].

Й хоча процес дослідження великої спадщини композитора активно розвивається, залишаються недостатньо вивчені його зв'язки з романтичною, як зарубіжною, так і українською музикою, що безпосередньо вплинули на його композиторський стиль.

Отже, мета статті полягає у розкритті сутності традиційно-романтичних та новаторських рис стилю фортепіанної музики С.Борткевича.

Ввібравши найкращі досягнення виразових засобів фортепіанного мистецтва попередніх епох, Борткевич створює надзвичайно щирі, проникливі, пронизані ліризмом твори. Композитор, підтримуючи ідею високого професіоналізму, що ґрунтувалася на усталених традиціях, виробляє свій власний стиль – «стиль Борткевича».

Ці норми й традиції неминуче пов'язані з досвідом минулого, з педагогічно-професійною освітою, яку здобув Борткевич в А.Бенша, А.Райзенауера в Харкові та Ляйпцигській консерваторії, а також у Карла ван Арка в Санкт-Петербурзі.

В музичних творах Сергія Едуардовича відчутний вплив польського генія – Ф Шопена. Він майстерно поєднує віртуозні піаністичні прийоми з виразово-художніми можливостями інструменту. Відмінною рисою його творів, яка характеризує всі роботи, стало мелодійне багатство.

Улюбленими жанрами фортепіанної музики С.Борткевича стали прелюдії, етюди, п'єси (вальс, мазурка, полонез, менует і гавот). Разом з тим, в його творчій спадщині є ноктюрн, капричіо, мелодія, романс, пісня без слів, елегія, епіталама, балада, жалоба, експромт, роздуми, лірична п'єса, тобто майже весь набір розповсюджених жанрів романтичної доби.

Етюди, відображаючи віртуозний стиль, складають одну із провідних ділянок композиторської творчості Борткевича. Десять етюдів ор.15, присвячених вчителю Альфреду Райзенауеру, написані в циклічній формі.

Значну частину творчості Борткевича займає програмна музика : картини природи, портрети, кохання, мотиви подорожей, міста та країни, казкові образи, лялькова тематика. Погодимось із А.Боршуляк, що «в епоху романтизму своєрідного символічного значення набуває програмна назва інструментальних творів. Вона проявляється або у вигляді

літературного заголовку, або розгорнутого літературного сюжету...» [1, с.135]. Завдяки програмі композитор доносить до слухача систему образів, які втілюють основну ідею твору.

Малі форми фортепіанної музики посідають центральне місце в творчій спадщині Борткевича. Прелюдії представлені в циклічних формах. Спадщина композитора містить чотири цикли мініатюр. Жанр прелюдії для Борткевича – це свого роду спосіб вираження одного емоційного стану. Композитор не відмовляється від класичних побудов прелюдії, хоча в свою чергу вносить свої ідеї у цей жанр.

Таким чином, велика плеяда композиторів, в тому числі і Борткевич, які працювали на зламі XIX-XX ст., удосконалювали жанр прелюдії, як одну з неповторних одиниць музичної творчості.

Композиторський стиль Борткевича поєднує романтичні принципи письма з новими виражальними можливостями музики XX ст. В його арсеналі мілка, октавна та акордова техніка, різноманітні комбінації арпеджіо, подвійних нот, трелей, багат шарової фактури, динамічні та агогічні засоби, метроритмічне різноманіття, поліритмічні та поліметричні нашарування й багато іншого. При цьому всьому різноманітті Борткевичу не притаманна бісерна пасажна або широка октавна техніка. Композитор прагнув розширити кордони гармонічних, ладотональних, метроритмічних можливостей. Він використовує ладо-тональну сферу і увесь хроматичний простір. Тому Борткевича можна називати композитором XX століття.

Риси новаторства відчутні в творах великої форми : сонатах та концертах для фортепіано з оркестром. В сонатному жанрі Борткевич зберігає класичну сонатну форму. Це дозволяє сонатам Борткевича зайняти вагоме місце серед музичного різноманіття XX століття. Виокремлюються й роботи композитора для фортепіано з оркестром. Твори демонструють багато цитатного матеріалу та жанрово-стильові алюзії, що стають певною особливістю композиторського рішення.

Отже, велику роль у формуванні рис фортепіанного стилю С.Борткевича відіграло середовище в якому виховувався та одержав професійну освіту композитор. Воно зумовило спадкоємність та генетичний зв'язок з класико-романтичним мистецтвом з якого Сергій Едуардович створив свою неповторну та яскраву манеру композиторського письма XX століття. Вивчення багатогранної творчої діяльності Борткевича, його життєвого шляху та популяризація творів будуть сприяти справжньому відродженню імені Борткевича в українській музичній культурі.

Список використаних джерел

1. Боршуляк А.М. Феномен символіки пасіонності епохи бароко та романтизму : монографія / А.М.Боршуляк. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет ім. І.Огієнка, 2012. – 224 с.
2. Чередниченко О.В. Фортепіанна творчість С.Борткевича в світлі класико-романтичної традиції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист-ва : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О.В.Чередниченко. – Харків, 2008. – 18 с.

The article discusses the piano works by Ukrainian composer S.Bortkiewicz. There is a close connection between music and established traditions and innovative features of creativity.

Keywords : *piano style, musical heritage, a cycle of plays, sonata, concerto.*

УДК 78.071.1(477)

Федорова І.О., студентка I курсу

Науковий керівник : Мартинюк Л.В., к.п.н., доцент

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ШОУ-БІЗНЕСУ

У статті проаналізовано проблему становлення та розвитку українського шоу-бізнесу.

Ключові слова : *шоу-бізнес, українські музиканти-виконавці, сцена.*

Питання наявності в Україні якісного шоу-бізнесу та досвідчених виконавців постало разом з питанням про рівень власне нашої національної культури. Взаємозв'язок вище наведених понять є очевидним тому, що рівень культури певної країни на фоні інших визначається якістю підготовки її фахівців. Український шоу-бізнес довгий час крився у тіні тодішнього радянського союзу, тому важливо дослідити еволюцію даної індустрії на різних етапах розвитку держави. Політолог Олександр Грасулов розглядав дане питання зі сторони відокремлення українського шоу-бізнесу від радянського та невизнання наших виконавців на власній території на противагу світовому визнанню. Ігор Калинченко опрацював стан української «естради» до появи шоу-бізнесу. Але повний аналіз поставленої проблеми на даний час відсутній. Тому метою даної статті є спроба узагальнити процес становлення та розвитку українського шоу-бізнесу.

Виклад основного матеріалу. До ознак шоу-бізнесу належать видовищність, одержання прибутку, масовість та популярність. В перекладі : шоу (show – показ) – яскрава естрадна вистава шоу-бізнес (show business) – підприємництво, пов'язане з організацією і проведенням видовищних вистав. Український шоу-бізнес явище відносно молоде, адже розглядати його як окрему віху, а не додаток до європейського чи радянського, почали доволі нещодавно.

Частково український шоу-бізнес в Україні виник незадовго до розпаду Радянського Союзу, коли поряд із загальноновизнаними з'явилися й незалежні організатори концертів, а у продаж потрапили аудіо-записи неофіційних музикантів. Та розвитку в Україні даний бізнес набрав лише в ХХІ ст., тоді, коли почала розвиватися легальна рекордингова індустрія, концертна індустрія і колективне управління майновими суміжними правами. Власне естрада, що тепер називається шоу-бізнесом, в Україні пройшла шлях від групи однодумців до світового визнання і прибуткової галузі. Багато з тих, хто стояв біля витоків українського шоу-бізнесу і досі популярні.

Важливу роль у розвитку українського шоу-бізнесу відіграв фестиваль «Червона рута – 89», що стартувала у 1989 році у Чернівцях. На сцені «Рути – 89» виступали популярні у майбутньому гурти – «ВВ», «Брати Гадюкіни», «Кому вниз», а також маловідома тоді виконавиця Ірина Білик. Фестиваль «Червона Рута» став регулярним і відбувався кожні два роки у підсумку відкривши половину нинішніх популярних артистів країни. На фестивалі у 1991 році вперше виступив Андрій Кузьменко – відомий як «Скрябін». Донецька «Червона Рута» через рік відкрила Олександра Пономарьова та Руслану Лижичко, а через два роки у Криму виступили зовсім молоді Ані Лорак та Наталя Могилевська. Ще через два роки у Харкові засвітилися «Танок на майдані Конго» і «Тартак». На Таврійських іграх у 1998 виступає такий гурт як Океан Ельзи. Починають формуватися об'єднання талановитих та амбітних людей. Відомим стає колектив Оксани Білозір, яка вийшовши з попереднього проекту «Ватра» створила власний ансамбль «Оксана».

Пролити світло на таланти молодих українців допомагають музичний фестиваль «Слов'янський базар» та конкурс «Євробачення». Особливою датою вважається 16 травня 2004 року коли Руслана та її «Дикі танці» цілковито підкорили Європу. А на рік раніше щастя на даному конкурсі випробував Олександр Пономарьов, який посів 14-те місце.

Музична сфера потужно функціонує, співаки випускають нові альбоми та вирушають у гастрольні тури. Попри все український шоу-бізнес продовжує розвиватися та крокує в ногу з прогресом.[3] Талановиті виконавці заявляють про себе на Міжнародних конкурсах і закордонні споживачі вже встигли звикнути до того, що від українців слід чекати чогось цікавого. Та стрімкий розвиток українського шоу-бізнесу значно сповільнює сучасний стан економіки. Велика кількість талановитих музикантів залишаються за кордоном, адже там у них «кращі перспективи». Так, українець Тарас Яценко став успішним піаністом та композитором у Мюнхені. Кельнське музичне видавництво радо публікує всі його твори, а нещодавно Тарас написав пісню, яка може стати офіційним гімном Мюнхена. І така доля не є унікальною. За кордоном нині працюють щонайменше 40 композиторів з України. Однією з причин потужної діаспори талановитих українських музикантів за кордоном є радянська система. Багато талановитих українських виконавців відправляли за кордон для підтримання авторитету тогочасного шоу-бізнесу. Як зазначала в свій час Раїса Кириченко : «...То була теж своєрідна ідеологія : щоб заперечити нападки Заходу, що в Україні гине національне мистецтво, за кордон відряджали здебільшого митців з яскраво вираженими національними засадами у творчості». [1]

Також до проблем українського шоу-бізнесу відносять наявність концертних майданчиків і клубів живої музики. Оскільки кількість концертних майданчиків невелика, кількість місць для виступів ще не зовсім відомих, але перспективних гуртів обмежена. І справді, якщо пригадати, де в основному проходять концерти в Києві, то це переважно палац «Україна» і палац Спорту. Крім того, в наш час, щоб досягнути вершини народної слави треба не лише бути власником неабиякого таланту та наполегливості, а й мати надійну команду для піар-менеджменту, реклами і продюсування. Натомість у Швеції державою фінансується мережа молодіжних центрів з усіма необхідними умовами для проведення концертів, а також навчання та розвитку майбутніх «акул шоу-бізнесу». По всій країні таких центрів близько 118. Тому там молодь значно швидше може реалізувати себе на даному поприщі.

Осередком навчання майбутніх спеціалістів даного спрямування в Україні вважається Київський Національний Університет Культури і Мистецтв. До його випускників належать Віктор Шпортко, Поліна Павлюченко, Андрій Вересай, Оксана Скопцова, Віктор Павлік, Григорій Верета, Інеш Кдирова, Олена Кучер (ALYOSHA), Білаш Олесь, Ма-

ксім Бережнюк, Тоня Матвієнко, Дідок Сергій тощо. Вони спільними зусиллями піднімають на належний рівень українське виконавство та більшість з вище названих практикують і педагогічну діяльність з метою передачі власного досвіду наступним поколінням. [2] Також готують відповідних спеціалістів Київський інститут музики ім. Р.М.Глієра, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва і подібні навчальні заклади в інших містах.

Багато хто ставить під сумнів якість українських виконавців, а в соцмережах нерідко можна зустріти заголовки типу «ви не повірите, але цю музику зроблено в Україні!». Та факти стверджують зворотнє – українська музика популярна та потрібна. Багато гуртів (Stoned Jesus, Drudkh, Даха Бреха, Kazaky, Make Me Famous, Kozak System, Jinjer, Zapaska) виступають на Заході більше, ніж в Україні.

Висновки. Загалом український шоу-бізнес пройшов свій власний, неповторний шлях і продовжує вдосконалюватись. Помилки минулого допомагають сучасним діячам культури знаходити нові підходи, створювати нові проекти, залучати весь творчий та матеріальний потенціал для отримання бажаного результату.

Список використаних джерел

1. Кириченко Р.О. Я козачка твоя, Україно / Р.О.Кириченко – Полтава : ВАТ «Полтава», 2003. – 212 с.
2. Поплавський М.М. Антологія сучасної української естради / М.М.Поплавський – К. : Преса України, 2004. – 416 с.
3. Мозговий М.П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні / М.П.Мозговий – К., 2007. – 19 с.

The article analyzes the problem of formation and development of Ukrainian show-business.

Keywords : *show-business, Ukrainian musicians-performers, stage.*

УДК 783.8(477) (09)

Цимбала Н.В., студентка I курсу

Науковий керівник : Яропуд З.П., к.п.н., професор

СПЕЦИФІКА РОБОТИ ВЧИТЕЛЯ-ДИРИГЕНТА В УМОВАХ ЗАГАЛЬНООСВІТНЬОЇ 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.

Гуманізація педагогічного процесу й орієнтація на особистість учня в умовах його всебічного виховання і розвитку передбачають утвердження нового стилю стосунків учителя музики з учнями й нових специфічних особливостей підготовки його, зокрема, до так званого надихаючого управління та оцінки результатів праці учня. Вона має на меті формувати й розвивати самостійність, ініціативу кожного школяра, його інтереси та здібності, активну життєву позицію, що проявляється в навчанні, громадській роботі, самоврядуванні. Теоретична та практична підготовка майбутнього вчителя музики до такої педагогічної діяльності передбачає формування якостей, які здатні забезпечити цю діяльність. 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 сформувати, 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)** дидактичні здібності (виявляються в умінні підготувати для навчального процесу в класі музичні твори, співацькі вправи, нотні таблиці, співаники. Для позакласної роботи : підібрати доступний реперту-

ар 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, захоплення); **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); **и**) 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 вищеназвані 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. – К. : Вища школа, 1987. – С.81.

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

Keywords : teacher-conductor, after school, conductor, teacher creativity, music teacher, the learning process, pieces of music.

УДК : 373.3.016 : 78

Чорпіга Р.Б., магістрант

Науковий керівник : Аліксі́йчук О.С., к.п.н., доцент

ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-РИТМІЧНИХ НАВИЧОК УЧНІВ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ ЗАСОБАМИ МУЗИКУВАННЯ НА ЕЛЕМЕНТАРНИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

У статті висвітлюються питання методики навчання гри на дитячих музичних інструментах учнів початкової школи. Також обґрунтовано ідею дитячого музичного виконавства як передумови творчих проявів молодших школярів.

Ключові слова : дитячі музичні інструменти, елементарне інструментальне музичування, молодші школярі, творчий розвиток.

Гра на інструментах, зокрема дитячих, є однією з найдоступніших форм роботи з школярами. Це – один з видів колективної виконавської діяльності учнів.

Проблемою розвитку музично-ритмічного чуття займалися визначні представники музичної педагогіки ХХ століття Е.Далькроз, К.Орф, З.Кодай. Питанню навчання учнів гри на елементарних музичних ін-

струментах присвячені праці О.Апраксіної, В.Сугаутайтк, М.Лисенка, Ю.Юзбашяна, В.Лапченка та інших.

Мета запровадження дитячих музичних інструментів в навчально-виховний процес загальноосвітньої школи – активізація музичних здібностей всіх без винятку дітей, збагачення їх музичного досвіду, розвиток їх інтересу до виконавської діяльності.

Головним завданням гри на ударних інструментах під час навчальної діяльності є формування у дітей музично-ритмічних навичок.

Відомий німецький композитор і педагог К.Орф зауважив, що ритму не можна навчити, його треба «вивільнити» з організму людини – «розв'язати» [1, с.9-12].

Працюючи над даною проблемою, можна умовно визначити три етапи розвитку музично-ритмічних навичок у дітей :

I етап – початковий (етап «розв'язання» ритму). Початковий ступінь розвитку ритмічного слуху з учнями починається з декламаційних вправ : чистомовки, скоромовки; мовленнєві вправи з рухами : «Дощик», «Прийшла весна», «Вітер», «Дванадцять місяців»; вправи на розвиток артикуляційного апарату, ритмодекламація тексту; вправ на розвиток чуття ритму : послухати свій пульс, послухати й відтворити пульс музики; проплескати своє ім'я, назви квітів, назви інструментів тощо; проплескати ритмічний рисунок відомих поспівок, віршиків, приповідок; виконання ритмічного рисунка з використанням дитячих музичних інструментів; вільна словесна, музична, ритмічна, пластична імпровізація.

Значне місце на уроці займають музично-рухові ігри та інсценізації пісень, дидактичні ігри на розвиток чуття ритму, уваги та пам'яті : ритмооплески, ритмосклади, ритможарти, «Жести, що звучать», «Музична розмова», «Імена та ритми», ритмічний канон, «Передай Бубон», «Впізнай пісню за ритмічним рисунком», «Луна», «Наш оркестр» та інші.

Починаючи з першого класу рекомендується велику увагу приділяти музично-ритмічно-фізкультурним паузам («Жабки», «Ранок починається», «Ми у класі», «Рученьки», «Веселі молоточки» тощо).

Ефективним видом формування музично-ритмічних навичок є відстукування ритмічного рисунку дерев'яними паличками завдовжки з олівець, виготовленими з бамбука, сухого бука або сосни.

II етап – основний (розвиток навичок гри на звуковисотних музичних інструментах). Мета навчання на цьому етапі – формування у школярів навичок звуковидобування. Головне завдання II етапу – гра-супровід простих мелодій програмових пісень у різноваріантовому по-

еднанні зі співом та ритмічним супроводом. Заняття із звуковисотними та ударними інструментами дедалі повинні ускладнюватись. Вся робота з учнями будується на співі поєднаному з грою на музичних інструментах. Тут рекомендовано надавати перевагу сопілці.

За допомогою сопілки учні в класі швидше запам'ятовують назви нот та їх звуковисотне положення. На початку – це гра-супровід на окремих звуках. Залежно від рівня вокально-слухових даних об'єднують учнів на три групи : перша виконує мелодію пісні, друга – на ударних інструментах супроводжує її ритмічним акомпанементом, третя на сопілці виконує ритмічний супровід за допомогою двох звуків, раніше вивчених у ході спеціальних ритмічних вправ.

Через певний проміжок часу підгрупи міняються виконавськими функціями, що дає можливість охопити всіх учнів різними видами діяльності.

На сучасному етапі навчання зробити процес знайомства з елементарними музичними інструментами цікавим учням допомагають мультимедійні засоби навчання. В роботі педагога можуть використовувати матеріали сайтів, на яких учні в Online можуть вдома закріплювати свої знання за допомогою музичних Online-ігор, які ознайомлюють із інструментом та його звучанням, допомагають запам'ятати назви інструментів, тривалості нот тощо.

Наприклад, Online-ігри на сайті – [http : //www.muz-urok.ru/muzigra12.htm](http://www.muz-urok.ru/muzigra12.htm) : «Інструменти симфонічного оркестру», «Шукаємо однакові звуки», «Музичне лото», «Однакові звуки», «Музичний тренажер» тощо.

III етап – заключний (позакласна робота). Продовження роботи з розвитку музично-ритмічного чуття у школярів знаходить своє відображення у позакласній роботі, а саме – в мистецьких проектах : ансамблі ударних, шумових інструментів, ансамблі сопілкарів, оркестрі дитячих музичних інструментів.

Підсумовуючи зазначимо, що гра на дитячих музичних інструментах є однією з найдоступніших форм музичного виховання молодших школярів. Це особливо важливо в роботі з нечисто інтонуючими : у таких дітей зникає почуття їх недостатньої музикальності, зневіра в своїй спроможності займатися музикою, співом. Саме завдяки дитячому інструментальному музикуванню розширюється сфера музичної діяльності учнів, підвищується інтерес до музичних занять, розвивається музична пам'ять, увага, долається зайва сором'язливість, скутість, розвиваються і удосконалюються творчі та музичні здібності.

Список використаних джерел

1. Амлінська Р.С. Музичні іграшки-інструменти / Р.Амлінська // Методичні поради. Республіканський методичний кабінет ігор та іграшок Міністерства УРСР. – К., 1970. – 30 с.
2. Лапченко В.П. Інструментальні ансамблі в початкових класах / В.Лапченко // Методичний посібник. – К : Музична Україна, 1069.
3. Леонтьєва О.Т. Карл Орф / О.Т.Леонтьєва. – М. : Музика, 1984.
4. Элементарное музыкальное воспитание по системе К.Орфа / Ред.-сост. Л.Баренбойм. – М. : Сов. Композитор, 1978. – 368 с.

In the article the questions of methods of studies of playing the are illuminated child's musical instruments of students of initial school. The idea of child's musical performance as pre-conditions of creative displays of junior schoolboys is also reasonable.

Keywords : *child's musical instruments, elementary instrumental musical, junior schoolboys, creative development.*

УДК 780.64.087.5

Чугасва Т.М., студентка IV курсу

Науковий керівник : Карпенко Т.П., к.п.н., доцент

ЗАСОБИ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ГРИ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

У статті розглядаються особливості роботи над вправами, етюдами, музичними творами.

Ключові слова : *вправи, етюд, музичний твір, гра.*

Засоби формування професійної виконавської майстерності на духових інструментах були винайдені не відразу. Вони формувалися, вдосконалювалися разом з еволюцією виконавства, музичної педагогіки й інструментарію. Кожне покоління виконавців, педагогів, фахівців із конструювання духових інструментів робило свій внесок у цю справу, що збагачувало її новими ідеями, теоретичними і практичними досягненнями. Протягом тривалого часу багато педагогічних концепцій як у теорії, так і у виконавській практиці ґрунтувалися лише на гіпотезах та емпіризмі.

Значний внесок у застосування прогресивних методичних положень з теорії і практики виконавства зробили видатні педагоги-виконавці В.Апатський [1], В.Венгловський [2], І.Гішка [3], Г.Марценюк [4], В.Посвалюк [5], І.Пушечніков [6], І.Якустиді [7].

Гра на духових інструментах потребує від виконавців набуття різних технічних навичок, основаних на точності та швидкості ігрових дій губ, дихального апарату, язика, пальців і органів слуху, тобто всього виконавського апарату музиканта-духовика. Велике значення в набутті таких навичок має систематична робота виконавця над спеціальним інструктивним матеріалом : вправами, етюдами, музичними творами, які належать до засобів формування професійної майстерності.

Складовими такого матеріалу, призначеного для розвитку техніки, є різні вправи. Вони будуються, зазвичай, на багаторазовому повторенні однієї звукової формули і мають на меті : набуття виконавського досвіду на типових зразках інструментальної фактури; розвиток фізичної тренуваності організму музиканта. Вправи допомагають виконавцеві чіткіше уявити собі технічне завдання, яке постає перед ним і сприяє свідомому фізичному пристосуванню до них, наявності необхідних музично-слухових і рухових відчуттів для їх вирішення.

Під час організації роботи над будь-якими видами вправ учневі слід зважати на такі методичні рекомендації : вирішальну роль у будь-якому завданні відіграє осмислення цільової настанови, тобто вміння учня зосередити свою увагу на точному виконанні нотного тексту; вправи необхідно виконувати щодня, тому що епізодична робота не має практичних результатів; щоденні вправи мають бути різноманітними, тобто охоплювати всі види технічних формул, з обов'язковим наголошенням на тих розділах, розвитку яких найбільше потребує певний виконавець; кожна вправу необхідно виконувати рівним, тембральним звуком, тому що в іншому разі ускладнюється досягнення професійної звучності під час виконання етюдів і п'єс; усі вправи слід грати дуже ритмічно, щоб у будь-якій з них відчувалася чітка ритмічна організація виконання.

Крім систематичних вправ, для розвитку професійної майстерності слід застосовувати і спеціальну роботу над етюдами. Етюди мають проміжне положення між вправами і п'єсами. Вони призначені для подолання типових виконавських труднощів і, зазвичай, поєднують у собі технічні та музичні завдання, тому що, на відміну від вправ, в етюдах завжди наявний певний емоційний зміст і помітний музичний образ. Під час навчання музикантів-духовиків, зазвичай, використовуються етюди найрізноманітніших типів для опанування : звука, техніки пальців, різного метроритму, штрихів, аплікатури, різноманітних інтервалів, мелізмів, оркестрових труднощів та ін.

Сучасна виконавсько-педагогічна практика основана на тому, що репетиційна робота над етюдом має передбачати три взаємозалежні стадії.

Перша стадія – попереднє ознайомлення учня з етюдом, коли після першого прочитання нотного тексту визначаються основні цілі цього етюд, котрий має сприяти набуттю певних виконавських навичок; друга стадія – період ретельної практичної роботи виконавця над нотним текстом; третя, заключна, стадія – виконання етюд повністю, по можливості без зупинок, із точним дотриманням усіх авторських позначень щодо темпоритму, штрихів, динаміки і фразування.

Методику послідовної роботи над етюдами можна доповнити практичними порадами : під час вибору етюдів бажано, щоб їх складність була дещо вища за технічні труднощі п'єс, що вивчаються – у цьому разі забезпечується набуття технічних навичок, що дозволяє виконавцеві під час вивчення п'єс більше уваги приділяти художній стороні справи; до практичної роботи над етюдами необхідно ставитися з такою ж вимогливістю, як і до роботи над п'єсами, тобто домагатися їх ретельної обробки й професійного виконання; етюди для вивчення мають бути різними за цільовими настановами та змістом, тобто стосуватися найрізноманітніших сторін індивідуальної виконавської підготовки учня; окремі етюди необхідно добирати, намагаючись, щоб вони мали подібні з досліджуваною п'єсою труднощі; у процесі роботи над етюдом, з метою тренування виконавської уваги і набуття необхідної фізичної витривалості, корисно зіграти його без зупинок 2-3 рази; вивчені етюди учень має періодично повторювати, щоб бути готовим виконати будь-який із них.

Роботу над музичним твором умовно можна поділити на чотири взаємопов'язані етапи. Перший – етап попереднього ознайомлення з п'єсою починається з того, що педагог розповідає учневі про композитора, характер музики певного твору, основні деталі його художнього змісту. Попереднє ознайомлення з новим музичним твором має завершитися формуванням в учнів виконавського задуму або плану подальшої роботи над нотним текстом. Другий етап роботи над музичним твором пов'язаний з детальнішим його вивченням по частинах. Це найтриваліший і найскладніший період, коли вирішується цілий комплекс виконавських завдань, виконується вся «чорнова» робота з технічного й художнього опанування музики. Третій етап роботи над твором – це виконання його повністю напам'ять, по можливості без помилок і зупинок, і обов'язково в супроводі акомпанементу. Основним завданням цього

періоду є реалізація цілісного художнього задуму, що визначає трактування всіх частин і деталей п'єси, «збирання» їх у єдине ціле.

Четвертий, заключний, етап роботи над музичним твором спрямований на досягнення академічної готовності виконання. На цій стадії програвання п'єси має бути репетицією перед аудиторією, яку слід проводити з повною віддачею, мобілізацією серцевих і фізичних сил.

Визначити академічну готовність виконання можна за наявністю таких ознак : виконавець може вільно програти подумки весь твір цілком або будь-який його уривок; будь-який епізод твору належним чином виконується з першого разу як у нормальному, так і в уповільненому темпі; учень може виконати декілька разів поспіль, не знижуючи якості гри, будь-який епізод твору; у виконавця, з набуттям виконавських навичок, зникнуть уявлення про технічні труднощі цієї п'єси.

З метою запобігання можливим невдачам на сцені учням і педагогам необхідно зважати на такі практичні поради : музичний твір для виконання на сцені не повинен перевищувати реальних можливостей учня; виконавець має добре знати нотний текст твору напам'ять і «обіграти» п'єсу на декількох репетиціях у тому залі, де заплановано виступ; інструмент виконавця до моменту виступу повинен бути повністю справним, щоб не спричинити додаткового хвилювання і не відволікати виконавську увагу того, хто грає; у процесі гри виконавець має цілком зосередити свою увагу на можливий шум або рух у залі та ін; для подолання почуття страху кращими «ліками» є систематична сольноконцертна практика музиканта.

Отже, за допомогою розглянутих засобів і означених принципів роботи музиканта над вправами, етюдами, музичними творами, в основі якої має бути постійна слухова й уявна діяльність, незалежно від його форми та жанру, формуватиме в учня високу професійну виконавську майстерність.

Список використаних джерел

1. Апатский В.Н. Духовое исполнительство средневековой Европы / В.Н.Апатский. // Исследования. Опыт. Воспоминания : сб. науч. труд. – К. : КССМШ им. В.Н.Лысенка, 2005. – Вып. 6. – С.174.
2. Венгловский В.Ф. Специфические особенности звукоизвлечения и звуковедения на медных духовых инструментах // Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах / В.Ф.Венгловский. – М.,1990. Вып. 103. – С.103.

3. Гішка І. Формування амбушюра трубача (традиції та базинг) : дослід. / І.Гішка. – Львів : ТзОВ «ЗУКЦ», 2002. – 135 с.
4. Марценюк Г. Тромбон / Г.Марценюк : навч посіб. – К. : КНУКМ, 2006. – 104 с.
5. Посвалюк В.Т. Історія виконавства на трубі / В.Т.Посвалюк : Київська школа. Друга половина ХІХ-ХХ ст. : навч. посіб. – К. : КНУКіМ, 2006. – 176 с.
6. Пушечников І. Искусство игры на гобое : история, теория, методика, педагогика : учеб.-метод. пособ. / И.Пушечников. – СПб. : Композитор, 2005. – 308 с.
7. Якустиди І. Некоторые советы молодым педагогам-валторнистам // Теория и практика игры на духовых инструментах // И.Якустиди. – К., 1989. – С.10-21.

The article deals with the peculiarities of work in drills, etudes, musical compositions.

Keywords : drill, etude, musical composition, play.

УДК 37.016:78-37.015.31

Шаравара М.В., студент VI курсу

Науковий керівник : Чайка С.В., к.п.н., доцент

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ПРОЦЕСУ СПРИЙМАННЯ МУЗИКИ УЧНЯМИ ПОЧАТКОВИХ ТА СЕРЕДНІХ КЛАСІВ ЗАГАЛЬНООСВІТНЬОЇ ШКОЛИ

У статті розглядаються музично-теоретичні та психологічні основи процесу сприймання музики учнями початкових та середніх класів загальноосвітньої школи.

***Ключові слова :** сприймання музики, учні, загальноосвітня школа, педагогіка.*

Формування музичного сприймання школярів є провідною проблемою сучасної музичної педагогіки. Учителю має розвинути чутливість дітей до музики, ввести їх у світ краси й добра, відкрити в музиці животно-творне джерело людських почуттів і переживань. Великого значення у цьому процесі набуває вміння й цілеспрямована музично-виховна робота вчителя.

У сучасній науковій літературі найчастіше зустрічаються два терміни, що визначають діяльність людини, яка слухає музику : «сприймання

музики» і «музичне сприймання». Поняття «сприймання музики» здебільшого використовується у працях психологів, відображаючи ситуацію, коли сприймання розглядається специфічний об'єкт впливу на людину. Поняття «музичне сприймання» означає спрямування сприймання на «осягнення і осмислення тих значень, якими володіє мистецтво, як особлива форма відображення дійсності» [6, с.91]. Це складний багаторівневий процес, зумовлений не лише музичним твором, рівнем розвитку, психологічними особливостями тощо. Зазначимо, що в спеціальній літературі, особливо минулих років, поняття «сприймання музики» і «музичне сприймання» нерідко розглядаються як синоніми, що слід враховувати вчителю.

Проблема формування музичного сприймання має глибоку історію. Нагромаджено величезний обсяг теоретичного матеріалу, що привело до виникнення у ХХ столітті науки про музичне сприймання, яка на сучасному етапі виступає як наука про закономірності процесу формування та функціонування суб'єктивного музичного образу. Значну роль у становленні цієї науки відіграли праці Б.В.Асаф'єва, Д.Б.Кабалевського, О.Г.Костюка, А.Н.Сохора, [2; 4; 6; 7], а також багатьох інших учених.

Теорія музичного сприймання сформувалася на перетині багатьох наук, зокрема, естетики і соціології, мистецтвознавства і музикознавства, фізіології, психології й педагогіки.

Ідеї цих наук, взаємодіючи в контексті теорії музичного сприймання, плідно впливають на розробку проблем музичної педагогіки.

Психологічний напрям складають дослідження, присвячені музичним здібностям людини, закономірностям і механізмам сприймання музики або окремих її виразних засобів і елементів музичної форми. Музикознавчий напрям складають, передусім, праці Б.В.Асаф'єва, який показав, як закономірності музичного сприймання враховуються композитором, як структура сприймання відбивається на побудові музичного твору.

За останні десятиріччя виділився соціологічний напрям досліджень проблем музичного сприймання. І це зрозуміло, адже без вивчення сприймання на соціологічному рівні не можна проникнути в сутність цього явища, оскільки будь-яка людина, сприймаючи музику, діє не лише як біологічна істота, індивід у психологічному плані, а й як особистість, тобто як сукупність інтегрованих у ній соціально значущих рис, набутих у результаті взаємодії з іншими людьми.

Музичне сприймання органічно пов'язане з такими елементами художньо-естетичного досвіду людства – як естетичний ідеал і художній

образ, естетичний смак і художній стиль, естетичні почуття і художнє мислення. Як опосередковане духовне життя людини, воно водночас виступає важливим чинником її естетичного і духовного збагачення.

Важливий крок в аналізі цілісного процесу функціонування музики в суспільстві зроблений А.Сохором, який дослідив загальну структуру музичного сприймання, позначив шляхи розвитку музичної культури слухачів. Окремий напрям становлять дослідження, присвячені педагогічним аспектам музичного сприймання. У педагогічних дослідженнях накопичено значний обсяг наукового матеріалу про діагностування і формування музичного сприймання, процес розвитку музичних здібностей, принципи і методи музично-виховної роботи тощо (О.Апраксіна, Н.Ветлугіна, Л.Коваль та інші) [1; 3; 5].

Аналіз сучасних музично-педагогічних досліджень свідчить про зростання уваги вчених до проблеми формування музичного сприймання школярів. Нагромаджено значний науковий і фактичний матеріал, який безпосередньо чи опосередковано відбиває її різноманітні грані. Загальноновизнаним стало положення про визначальну роль музичного сприймання для формування усіх видів музичної діяльності й музичної культури в цілому (О.Апраксіна, Н.Ветлугіна, Д.Кабалевський). Наприклад, для того, щоб вивчити пісню, її потрібно спочатку послухати; виконуючи пісню, важливо вслуховуватися в чистоту інтонування мелодії, виразність її звучання; акомпануючи на ритмічних інструментах, рухаючись під музику, необхідно стежити за її змінами, розвитком і передавати в русі своє ставлення до музичного твору.

Педагогічний досвід Д.Кабалевського показує наскільки важливо своєчасно сформувати в дитини здатність сприймати музику як пісню, танець і марш, а далі – як пісенну, танцювальну, маршову, бо саме таким чином відкривається для неї шлях до світу музики. На пісенний характер сприймання музики як чинник розвитку, індивідуальної здатності повноцінного сприймання мелодії вказував О.Г.Костюк.

У сфері дитячого музичного виховання визначною стала думка про те, що єдність співу – сприймання є природною основою формування в особистості здібностей до виконання і слухання музики (Н.Ветлугіна).

Важливим є висновок Н.Ветлугіної про те, що розвиток музичної сприйнятливості не є наслідком вікового дозрівання людини, а забезпечується цілеспрямованим вихованням, підпорядкованим на різних вікових етапах загальним закономірностям, реалізація яких має відповідати специфіці кожного з цих етапів [5, с.32].

Очевидно, що пошук ефективних шляхів формування музичного сприймання слід пов'язувати насамперед з теоретичними дослідженнями у сфері педагогіки, психології й музикознавства, а також тих наук, які живлять їх своїми ідеями. Дослідження проблем теорії й практики формування музичного сприймання сприятиме систематизації матеріалу, накопиченого на «часткових» напрямках, слугуватиме основою подальшого наукового пошуку.

Список використаних джерел

1. Апраксина О.А. Методика музикального восприятия в школе. – М. : Просвещение, 1983. – с.173
2. Асаф'єв Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1973. – 144 с.
3. Ветлугина Н.А. Восприятие музыки как вид музыкального воспитания в детском саду. – М. : Просвещение, 1983. – с.32.
4. Кабалевський Д.Б. Як розповісти дітям про музику? – К. : Музична Україна, 1982. – 320 с.
5. Коваль Л.Г. Муз-ест. виховання школярів. – К. : Знання, 1984. – 48 с.
6. Сохор А.Н. Вопросы социологии эстетики музыки : В 3 Т. – Т.1. – М. : Просвещение, 1981. – 100 с.

The article deals with music theory and psychological basis of music perception process pupils in primary and secondary school secondary school.

Keywords : *perception of music, students, secondary school education.*

УДК 373.3.016:78

Шептицький А.М., студент II курсу

Науковий керівник : Карпенко Т.П., к.п.н., доцент

МУЗИКА – ДЖЕРЕЛО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ ДИТИНИ

У статті розглядаються питання залучення дітей молодшого шкільного віку до слухання музики; намагатися не тільки емоційно, а й свіdomo її сприймати.

Ключові слова : *слухання музики, молодші школярі, розвиток сприймання, концерти, композитор, музичні твори.*

«Пізнання світу почуттів неможливе без розуміння і переживання музики, без глибокої духовної потреби слухати музику й діставати насолоду від неї» – Володимир Сухомлинський.

Музично-естетичне виховання, а особливо професійне музичне навчання, спонукає до виявлення та розвитку спеціальних здібностей, якими є креативні. Б.Теплов підкреслював, що точнішим було б обговорення не загальної та спеціальної обдарованості, а загальних та спеціальних моментів обдарованості, до яких він відносить креативність.

Креативність – це сукупність тих особливостей психіки, які забезпечують продуктивні перетворення в діяльності особистості, розвиваючись і з'єднуючись з її провідними мотивами і виявляючись як здатність до продуктивної зміни.

Для творчої особистості характерним є яскрава саморегуляція сприйняття, її спрямованість на вирішення будь-якої проблеми або завдання, високий рівень зосередженості, її тривалість і стійкість; висока чутливість до подразників; здатність сприймати неточності, відхилення, незвичайність та унікальність властивостей об'єкта; здатність помічати зв'язки між ознаками, яких формально не існує; здатність сприймати комплексно, помічаючи головне, істотне; уміння звільнитися від фіксованої установки, сприймати самостійно і неупереджено. Вона, немов би вбираючи навколишнє, становить цілісну картину побаченого.

Креатив легко помічає і пам'ятає багатозначність слів, двозначність і підтексти пропозицій і часто сам знаходить нові значення і трактування, демонструючи свою спостережливість та фантазію, що характерно для музично-виконавської творчої діяльності.

Найбільш яскравим і типовим проявом творчості, на нашу думку, є уява і фантазія, які у творчих особистостей відрізняються незвичайністю, жвавістю і неадекватністю, крайньою фантастичністю та образністю. Креативній особистості притаманний високий рівень емоційності.

До інтелектуальних корелятів творчості належать інтуїція, вигадка, передбачення, фантазія, скептицизм, критичність, високий рівень активності в розумовій, творчій, музично-виконавській діяльності.

Для реалізації творчості потрібна інтелектуальна ініціатива, але сама креативність не обов'язкова для звичайної інтелектуальної діяльності. Іноді глибокі знання, ерудиція навіть заважають побачити явища у творчій перспективі, доводячи до стереотипу рішення.

До мотиваційних особливостей «креативів» зараховують : прагнення до самого процесу творчості, до володіння фактами і новою інформацією, до відкриттів, до встановлення закономірностей, узагальнень, духовного поступу, до співробітництва, самовираження і самоствердження; захопленість змістом діяльності; схильність до аналізу і синтезу : ба-

жання тривалий час залишатися на самоті, замислюватися; розвиненість естетичних почуттів.

Музика поліфункціональна, вона, як образно-знакова частина середовища, впливає на ставлення творчої особистості до оточуючого культурно-мистецького середовища. Перебуваючи у ньому, ми безпосередньо створюємо відповідні умови для розвитку творчої особистості.

Одним з унікальних факторів формування творчих здібностей творчої особистості є музичне мистецтво. Привертає на себе увагу те, що якості, які є формою відображення музичної свідомості (музична потреба, музичне сприймання, емоції і почуття, музичний інтерес, оцінки, судження) знаходять місце у підсистемі «музична діяльність», де кожна з них набуває функціонального значення. Так, потреби, інтереси, почуття, музичні здібності є суб'єктивними факторами, які стимулюють і визначають музичну діяльність, а сприйняття, оцінка, судження розглядаються як різновиди музично-естетичної діяльності, що характеризують здібності творчої особистості.

Розглядаючи музичну яву як частковий випадок слухової уяви (де базовими компонентами є гучність, висота і тембр), вчені дійшли висновку, що в процесі сприймання якостей музики сильний вплив справляють її уявлені якості.

Слухачка музична діяльність не є пасивно-споглядальним процесом. Результат її залежить від особливостей слухача і є адекватним музичному матеріалу. При цьому психіка відображає смисл і форму музичного твору. Інтонаційно-образна природа музики зумовлює як особливий характер її слухового сприйняття, так і специфіку шляхів пізнання її змісту за допомогою інтонаційно-образного осмислення музичної форми як процесу. Таким чином, музично-естетична культура є інтегрованою властивістю творчої особистості, яка характеризує міру засвоєння нею музичних цінностей суспільства, ступінь розвитку її сутнісних сил, що проявляється у власних якостях і результатах музичної діяльності, а також є проявом її творчої діяльності та розкриттям таких унікальних особливостей, якими є творчі здібності. Звідси правомірним можна вважати висновок, що музичне мистецтво та його відправна – музична культура – є своєрідним виразом об'єктивізації та реалізації здатності людини розкривати власне духовно-естетичне ставлення до дійсності в процесі практично-творчої діяльності, а кризь нього становлення власного «Я».

Отже, виходячи з вищесказаного можна зробити наступні висновки :

Важливу роль у духовному становленні особистості відіграє музика. Музика є мовою серця, найніжніших почуттів, світу емоцій людини. Вона дає людині поштовх для внутрішнього переживання і уяви. Це внутрішнє відчуття та переживання викликає бажання передавати музику в дії, міміці, жестах, рухах, співі, грі, створювати нові художні образи.

Музика, особливо співи, поліпшують мову дітей. Співаючи, діти змушені протяжно вимовляти слова, що формує чітку вимову, сприяє правильному засвоєнню слів. Музика – могутнє джерело думки. Без музичного виховання неможливий повноцінний розумовий розвиток дитини. Першоджерелом музики є не тільки навколишній світ, а й сама людина, її духовність, мислення і мова. Дитина творить словом, черпаючи в навколишньому світі матеріал для нових уявлень і роздумів.

Тому музичне виховання є могутнім засобом, який сприяє всебічному і гармонійному розвитку особистості.

Список використаних джерел

1. Грицюк Н., Зінкевич О., Майбурова К., Шурона Н. Слухання музики в школі. – К., 1992.
2. Дмитриева Л.Г., Черноиваненко Н.М. Методика музикального виховання в школі. – М., 1989.
3. Лужний В. Методика викладання музики. – К., 1984.
5. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в початковій школі. – Тернопіль : Навчальна книга «Богдан», 2000.

In the article the questions of bringing in of children of midchildhood are examined to listening of music; to try not only emotionally, but also consciously to perceive her.

***Keywords :** of music listening , junior schoolchildren, of music development of perception, concerts, composer, pieces of music.*

УДК 78:7.032

Шипп Т.В., студентка III курсу

Науковий керівник : **Борисова Т.В.**, к.п.н., доцент

МАГІЧНИЙ АСПЕКТ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ

У статті висвітлюються уявлення народів стародавнього світу щодо магічних властивостей музичного мистецтва, розкриваються

специфічні особливості використання давнього музичного інструментарію в різноманітних магічних обрядах.

Ключові слова : *магія, музика, міф, легенда, музичні інструменти, танець, світогляд.*

З давніх часів музика займала вагоме місце в житті людини, вона супроводжувала її протягом всього життя. Міфи і легенди всіх народів фіксують уявлення людей про музику як могутню силу, що здатна впливати на природу, приборкувати тварин та зцілювати людей.

Слід зауважити, що музиканти користувались пошаною у давньому суспільстві, їм навіть відводилася роль пророків, оскільки вважалося, що тільки за допомогою музики можна піднести душу над рамками земного життя. У стародавній Індії музику вважали першою мовою світу, на якому говорять і людина, і звірі, і птахи. Співом, на думку індусів, можна викликати пожежу. Як свідчить легенда, співець, якого господар змусив співати заборонену мелодію, згорів живцем, хоч і стояв по горло в річці. Індуси вірили, що під час засухи співом можна було викликати дощ, приборкати розлючених слонів, вони вміли мелодією на флейті заclinати змії.

Досягнення так званих екстатичних станів досягались шляхом застосування спеціальних музичних інструментів і вироблення особливої техніки гри на них. Необхідними складовими стану екстазу, за уявленнями давніх народів, виступають музика і ритуальні дії театрального характеру, які сукупно утворювали синкретичну, нероздільну єдність. Внаслідок використання таких дійств людина починає почувати себе безсмертною, відчувати у собі здатність до спілкування з вищими силами, і навіть здібності до магічної влади над стихіями Всесвіту. На основі цих фактів можна стверджувати, що музика у світобаченні стародавнього світу була магічним мостом, який немов з'єднав людину з богами, даруючи їй безсмертя.

Необхідно уточнити, що магія як явище, породжене прадавнім світоглядом, є характерною ознакою первісної стадії розвитку усіх народів. Провідна ідея магії, за М.Грушевським – «...це не ідея служіння правлячим дохристиянським світом силами, щоб придбати їх ласку, як то собі укладає людина на інших стадіях релігійної думки. Це ідея повеління, керування тими силами або забезпечування себе від їх недобрив впливів певними засобами, ірраціональними з погляду наших відомостей на природу, але доцільними з становища тодішніх поглядів на світ» [2].

Магічні або чаклунські обряди були дуже різноманітні і охоплювали багато аспектів життя первісних людей. Найдавнішим зафіксованим магічним обрядом є обряд жертвоприношення людей, тварин або дарів природи (у Індії), а також язичницьких ворожінь. Вони мали надзвичайно широке розповсюдження, проходили під своєрідні ритуальні співи, інколи з супроводом інструментів, найчастіше ударних.

Люди вірили в те, що музичні звуки допоможуть знайти душі жертвних тварин своє місце в іншому світі. Наприклад, у давній китайській династії Шан і писемність і музика використовувались у магічних ритуалах, близьких до традиційного шаманізму. Під час ритуалу робились написи на кістках принесених в жертву тварин. Вчені вважають, що ці написи на черепашачих панцирах або кістках різних тварин можна вважати за карту зоряного неба, яка повинна була бути дороговказом і полегшити шлях померлого після смерті. А виконання мелодії мало умилювати злих духів і допомогти померлому пройти зустріч з ними, тому що кожна нота перебувала під управлінням того чи іншого духа [3].

Необхідно зазначити, що у Стародавньому Єгипті музиці також надавалось велике релігійне й магічно-обрядове значення. Так, на барельєфах Стародавнього царства можна знайти зображення цілих хорів, оркестрів і співаків. До обов'язків цих музикантів входило виконання пісень з інструментальним супроводом під час жалобних церемоній, що здійснювались на особливих храмових торжествах, а крім того, кожного ранку та щовечора повинні були радувати серця богів, оспівуючи їх могутність. Також відомий ритуал, у якому вони зображували добру богиню Хатор у вигляді кішки з жіночим обличчям, богиню жіночої вроди, веселощів і родинного вогнища Баст – в образі жінки у довгій сукні з котячою головою. Ці богині були покровительками музики й танців, про що свідчила своєрідна емблема – сistr у руці. Вважалося, що сistr має владу над демонами і здатний захистити від них людину.

На зображеннях шумерських майстрів також можна побачити підтвердження використання музичних духових, ударних та струнних інструментів з магічною метою. Загалом багато інструментів отримували магічну силу внаслідок маніпуляцій жерця і мали культове значення. Один з обрядів, де жерці використовували силу музики, мав на меті вселити божественну силу у статую божества після її виготовлення або реставрації. В ньому брали участь лише жерці, які за допомогою магічних маніпуляцій наділяли її «силами». Їй «оживляли» очі, вуха і вуста. Таким чином божество оселялось у храмі. Статую вранці і ввечері, су-

проводжуючи усе ритуалами, омивали і одягали. Все це відбувалось під спів гімнів і молитов, у супроводі арфи, флейти і барабана. Труба і барабан втілювали «глас» божества [5].

У буддійському світогляді, поширеному на Давньому Сході, також наголошувалось на містичних можливостях музики, її розглядали як засіб духовного самовдосконалення. Вважали що музика відображає гармонію природи, є основою законів Всесвіту.

Яскравими і самобутніми являються музичні традиції Кореї. Музичні форми тут розвивалися також під впливом шаманства та буддизму. Корейці ніколи не забували про космічне значення музичного звука, про магічне й сакральне значення танцю.

Необхідно уточнити, що особливе місце у музичній культурі Стародавнього Сходу набуває символіка чисел. Так, китайська цитра цин мала завдовжки 3,66 фути за аналогією з 366 днями року, її п'ять струн перебувають у відповідності до числа стихій; опуклі дека символізують небесне склепіння, пласка підставка – землю тощо. Подібні ж символи можна зустріти й у Греції : чотири стержні систра відповідали чотирьом стихіям, сім октавних тонів – семи дням тижня і семи планетам. Вавилоняни уподібнювали співвідношення весни і початок осені – кварта, весни і зими – квінти, весни і літа – октави.

Яскравими доказами магічного значення музики у стародавньому світі є легенди, міфи і обряди. Так, у китайській міфології існує легенда про талановитого арфіста, який за допомогою музичного інструмента приборкував вітри і жар сонця, завдяки чому могли проростати зерна і розвиватися живі організми. Міфологія зберегла нам образ Орфея, ліра якого мала чудодійну силу, магічно діяла на все живе і мертве, а чари його гри на кіфарі підпорядковували собі навіть потойбічний світ.

Узагальнюючи висвітлене вище зазначимо, що у давні часи музичне мистецтво розглядалось як нероздільна єдність релігійного, містичного акту і мистецтва. Воно містило цілий ряд традиційних та специфічних компонентів, які розвинулись згодом у різноманітні види художньої діяльності, що й у сучасному світі несуть у собі енергію таємничості, магії, приваблюючи цим величезну кількість своїх поціновувачів.

Список використаних джерел

1. Афанасьєва В.К., Мардук В.К. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – Т.2 : К-Я / гл. ред. С.А.Токарев / В.К.Афанасьєва, В.К.Мардук. – М. : Сов. энци клопедия, 1982. – С.110-111.

2. Лановик М.Б., Лановик З.Б. // Українська усна народна творчість : Навчальний посібник / М.Б.Лановик, З.Б.Лановик. – К. : Знання-Прес, 2006. – 76 с.
3. Магія. Мистецтво : терміни та поняття : енциклопед. вид : у 2 т. : Т.2 : М-Я / Сергій Данилович Безклубенко. – К. : Інститут культурології НАМ України, 2010. – 256 с.
4. Міфи стародавнього Єгипту, Індії, Китаю, Вавілона / пер. з рос.; упоряд. О.Д.Бухаренко. – Одеса : Маяк; РІНО, 1995. – 53 с.
5. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки / Р.И.Грубер. – Ч.1. М., 1956. – 256 с.
6. Кулишова О. Дельфійський оракул в системі античних міжгосударствених відносин (VII-V вв. до н. е.) / О.Кулишова. – СПб., 2008.
7. <http://www.xn--80aafhhjj3ah1i.com.ua / uncategorized / Naiydaavn-sh-muzichn-nstrumenti />

In this article the idea of ancient peoples the world to the magical properties of music, revealed specific features using ancient musical instruments in various magical rituals.

Keywords : *magic, music, myth, legend, musical instruments, dance, philosophy.*

УДК 378.3.063

Шпортак І.С., магістрантка

Науковий керівник : Яропуд З.П., к.п.н., професор

ЗНАЧЕННЯ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА У РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ УЧНІВ ТА ЇХ ДУХОВНОГО ПОТЕНЦІАЛУ

У статті розкривається сутність впливу хорового мистецтва на творчу особистість учнів, їх духовний світ.

Ключові слова : *хорове мистецтво, спів, творча особистість, шкільний вік, духовний потенціал.*

Протягом тисячоліть хоровий спів був найбільш поширеним видом мистецтва, тому його вплив на формування особистості досліджували багато вчених різних спеціальностей – фольклористи, диригенти, композитори, педагоги, психологи, мистецтвознавці.

Розвиток творчої особистості, як процес, слід розглядати з філософської та психолого-педагогічної позицій. Його можна визначити як цілеспрямоване формування у особистості певного ставлення до людей і

навколишньої дійсності. Причому, формування розглядається не як зовнішній тиск на особистість, а стимулювання її внутрішньої потреби до відповідного мислення, дій, духовних потреб.

У процесі виховання творчої особистості доцільно обумовити лише те, чого не можна робити, що забороняється. Система творчого розвитку – це поступовий перехід особистості до самовдосконалення через створення відповідних умов і надання необхідної допомоги. [4, с.129]

Шкільний вік – сенситивний період для розвитку спеціальних здібностей : музичних, літературних, організаторських, театральних. На думку Л.Ороновської, В.Бехтерева, Д.Кабалевського та інших, розвивати особливі, творчі таланти потрібно саме з дитинства. Так, на думку Я.Коменського, у віці після 6 років у дітей розвиваються відчуття ладу (здатність емоційно сприймати музику), витончене диференційоване сприйняття (слуховий компонент музичності), розвинуте музично-ритмічне відчуття (здатність переживати музику за допомогою рухів).

Спів – це первинний художній прояв людини, в якому її духовна і фізична сутності проявляються в найбільш гармонійній формі. Коли група людей співає разом, утворюється діалектична спільність між індивідуальною природою переживання і колективною; вона з'єднує окремих людей у злагоджений колектив. Саме художні емоції вже в ранньому дитинстві продукують відчуття індивідуального самовираження і «розчинення» у людському суспільстві.

Хоровий спів – найбільш доступний вид мистецтва, оскільки голос - «інструмент» даний людині від народження, який вдосконалюється разом із її розвитком. Формування співочих навичок є, одночасно, вихованням людських почуттів і емоцій. Разом з тим є найбільш активною формою музичного спілкування. Його давнє і глибоке коріння, народні традиції розвивають не тільки музичні таланти, але й якості характеру, світобачення, художній смак, естетичні відчуття.

Хор – це особлива сфера, де школярі можуть задовольняти потреби в самоперевірці, самооцінюванні власного «я». У хоровому колективі реалізуються потреби дітей у спілкуванні. Колективний спів розширює світогляд школярів, збагачує емоційне сприйняття, створює умови для самостійного творчого пошуку. Влучно охарактеризував сутність хорового співу К.Ушинський : «У пісні, а особливо хоровій, є не тільки дещо оживляюче і освіжаюче людину, а щось таке, що організовує працю, залучає співаків до дружної справи... Ось чому в школі необхідно ввести пісню : вона декілька окремих почуттів зливає в одне сильне почуття

і декілька сердець – в одне, що сильно відчуває, а це важливо у школі, де спільними зусиллями треба перемагати труднощі навчання». [5, с.34]

Мистецтво хорового співу поєднує в собі водночас три важливі розвиваючі функції : навчання, виконання, слухання. Колективний спів об'єднує людей. Музика керує нашими емоціями, а, як відомо, фізичне здоров'я людини залежить від її емоційного стану. Як свідчить практика, при систематичних заняттях у хорі усі діти починають емоційно переживати музику, досягають високого рівня музичної виразності, а отже, досягають гармонійності емоційного розвитку.

Психолог-музикант Б.Теплов у своїй праці зазначав, що музика є особливим видом пізнання – емоційним, музика перетворює всі зовнішні впливи у емоційний досвід, без якого не може повноцінно формуватися особистість [3, с.68]. Отже хоровий спів здійснює позитивний вплив на розвиток дитини, а саме : формує естетичний смак, колективність, збагачує фантазію, виховує моральні цінності, любов до Батьківщини, покращує дикцію, сприяє зміцненню фізичного стану, розвиває емоційну чутливість, емпатію. З XIII-го століття дійшов до нас вислів Хоми Аквінського про те, що «не вміти співати соромно, як не вміти читати», адже людина стає розумною тільки тоді, коли вона підпорядковує Богу не тільки розум, але спрямовує до нього усі свої духовні сили, в першу чергу серце і почуття.

Хорова музика завжди займала особливе місце в житті і побуті українського народу, хоровий спів був і залишається традиційно розповсюдженим видом музичної діяльності. Композитори, поети відображають в своїх хорових творах сутнісні сторони суспільно-історичної дійсності, художній зміст творів включає в себе життєву тему, яка витікає з неї, і пов'язану з нею емоційно-естетичну оцінку. В музичних темах показані ідеї і почуття, які говорять про світ у цілому, тобто мистецтво відображає світ не в системі загальних понять, а в музично-художніх образах, і в цьому і полягає узагальнююча сила впливу на внутрішній світ особистості. Хоровий же спів є найбільш доступним і емоційним видом художньої творчості, в різні історичні епохи жанри хорового мистецтва цілеспрямовано використовувалися для формування певного типу світогляду, морально-естетичного ставлення до світу, до людей тощо.

Таким чином, можна стверджувати, що саме хорове мистецтво виступало протягом століть величезним фактором виховання людської індивідуальності, найбільш ефективним засобом впливу на емоційну сферу, стимулом розвитку творчих здібностей, духовності підрастаючо-

го покоління. Проблема відродження хорової культури в Україні, залучення дітей до хорової діяльності є актуальною в наш час, адже це традиційний вид дитячої творчості, за допомогою якого вирішуються важливі психолого-педагогічні проблеми виховання підростаючого покоління. [2, с.43]

Вважаємо, що у подальшому слід досліджувати стан хорового виховання школярів у закладах освіти та культури, особливості розвитку школярів засобами хорового мистецтва у контексті проблем національного виховання, вплив різнохарактерного репертуару на різних етапах розвитку особистості тощо.

Список використаних джерел

1. Библер В.С. Мышление как творчество (введение в логику мыслительного диалога) / В.С.Библер. – М. : Политиздат, 1975.
2. Ветлугіна Н. Музичний розвиток дитини / Н.Ветлугіна. – К. : Музична Україна, 1978. – С.43.
3. Лезин Б.А. Вопросы теории и психологии творчества / Б.А.Лезин. – М. : Наука, 1992. – Т.1, в.2. – С.68.
4. Пономарев Я.О. Психология творчества и педагогика / Я.О.Пономарев. – М. : Педагогика, 1976. – С.129.
5. Рубинштейн С.А. Основы общей психологии / С.А.Рубинштейн. – М. : Педагогика, 1989. – Т.1. – С.34.

This paper exposes the spiritual influence on the creative personality of students Choral Art, psychological, educational and emotional aspect of artistic influence.

Keywords : *art, choral singing, creative personality, school age, spiritual potential.*

УДК 398.8(477)

Шупенюк О.І., студентка ІV курсу

Науковий керівник : Мартинюк Л.В., к.п.н., доцент

СУЧАСНА ФОЛЬК-МУЗИКА ТА ЇЇ РОЗВИТОК НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ

У статті висвітлюються особливості поєднання фольклору із сучасними напрямками в музиці.

Ключові слова : *фольк-та етно культура, фольк-рок музика, фольк-колективи.*

Постановка проблеми. З розвитком сучасної музики, коли виникає величезна кількість різноманітних напрямів та течій, які починають об'єднуватися в молодіжні субкультури, з'являється інтерес до народних традицій, зокрема фольклору. Одна з найпопулярніших та найоб'ємніших течій сучасної музики – рок музика, починає інтегруватися з народною музикою [1, с.96]. Гурти – виконавці так званого фолк- або етнічного року використовують в своїй творчості народні музичні інструменти, співають народні пісні, або створюють свої пісні на основі писемних джерел.

Мета статті полягає у висвітленні сучасного напрямку в музиці, де поєднується фольклор з сучасною музикою і музичними інструментами. Фольк – культура унікальна. Це культура, якої просто не можна дати померти. Зараз беруть зовнішньо привабливих виконавців, за допомогою сучасної техніки легко зображують подобу гарного вокалу навіть за його відсутності і потім за короткий час «викачують» з нього все, що можна. Як правило, всі фольклорні пісні пов'язані з давніми народними обрядами, природними явищами, язичницькими традиціями (які збереглися саме в фольку), душевним станом людини – просто так пісень не співали. Навряд чи фольк такий простий, як комусь може здатися на перший погляд.

Виклад основного матеріалу. Зараз інтерес до фольк-музики тільки починає прокидатися. Завдяки численним етно-фестивалю виконавці фольку врешті отримали можливість популяризувати свою творчість, адже довгий час їх музика залишалась у рамках андеграунду. Буквально за останні роки кількість таких колективів та окремих виконавців почала зростати і на Україні, і в інших країнах пострадянського простору.

Фольк-рок – напрямок у музиці, що поєднує фольклор з рок-музикою. Цей напрям є одним з найрозповсюдженіших у сучасній фольк-культурі. Як правило, музику відносять до фольк-року в тих випадках, коли «фольклорною» складовою виступає етнічна музика народів Європи (наприклад кельтський або слов'янський фольклор). В українському музичному мистецтві цей напрям представлений гуртами «Веремій», «Кобза», «Млин», «ФліТ».

Фольк музика є загальносвітовим напрямом музичного мистецтва, що має свої історію, різновиди та особливості. Українська складова цього напрямку розвивається у руслі європейських тенденцій, але є своєрідною гілкою цього мистецтва [3, с.45]. У розгляді сучасних фольк – композицій прослідковуються різні типи взаємозв'язків із естрадною музи-

кою. Структура сучасного фольк – арту є значно складнішою, ніж просте вкраплення народних пісень у нові музичні твори. У сучасному музичному мистецтві чільне місце займають обробки українських народних пісень. Особливістю новітніх обробок українських пісень є поєднання їх із різними музичними стилями – рок, поп, джаз та ін. До сучасних фольк-колективів можна віднести такі колективи : групи «Домра», «Брати Гадюкіни», «Воплі Водоплясова».

Група «Домра» (Дім Сонця) була організована в 2009 році домристом-віртуозом Віктором Соломінім. Група народилася, як наступний творчий етап з проекту «Соломін-бенд». «Домра» виконує авторську музику Віктора Соломіна і аранжування українських народних пісень, зроблені Віктором, прекрасним виконавцем на рідкісному в джазі інструменті – домрі. Більшість пісень, що увійшли до репертуару колективу, були записані під час фольклорних експедицій по українських селах. Створюючи їх сучасні аранжування, В.Соломін дбайливо віднісся до архаїчного матеріалу і зумів зберегти традиційний український мелос, відтіняє його свіжими запальними ритмами і яскравими соковитими гармоніями [2, с.38]. Завдяки неординарному поєднанню сильного багатого голосу солістки Анастасії Дружок, проникливого звучання домри і унікального музичного матеріалу, що «летить», «Домра» створює незвичайну музику на стику автентичних народних пісень, джазу та року.

Історія команди, яку згодом наречуть «українськими Rolling Stones», йде корінням у далекий вже 1988 рік, коли в надрах тільки-но організованого львівського рок-клубу після низки поділів, брунькувань, об'єднань та поглинань утворилася група однодумців, що обезсмертила ім'я шпигуна Гадюкіна (глибоко негативний персонаж повісті класика радянського дитліту Віктора Драгунського – прим. авт.) та створила той окопитий коктейль із панку, блюзу, реггі, фольку та рок-н-ролу, приправлений галичанським колоритом, який тепер називають фірмовим стилем Братів Гадюкіних. В репертуарі малася лише пара речей на битій суржиком та лемківським діалектом мови авторства Кузьмінського, але саме вони викликали фурор на московському фестивалі «СыРок-88», після якого гурт впевнено бере штурвал до своїх рук, і менш ніж за місяць Гадюкіни готують повністю україномовну програму «Наша відповідь Кобзону», яка і стала основою дебютної платівки «Всьо чотко!» [4, с.56].

Історія власне українського року тісно переплетена з одним із найяскравіших рок-гуртів нашої країни «Воплі Водоплясова». Сформований у 1986 році колектив та його лідер Олег Скрипка для популяриза-

ції фольку серед зрощеної масовою поп-культурою публіки зробили як ніхто багато. Традиційною подією вже став заснований Олегом Скрипкою Міжнародний етнофестиваль «Країна мрій», який з 2004 року збирає під київським небом українських і закордонних етно-музик усіх напрямків. Організаторська активність лідера «ВВ», виражена в модних етно-диско вечорницях, фестивалі Рок-Січ, та новій забаві, народному гулянні Гаївки, – все це допомагає сучасній музиці із народним корінням виступити єдиним етнічним фронтом під сонцем українського шоу-бізнесу.

Синтез музичного фольклору та сучасної музики дає змогу донести забуті або неактуальні серед молоді теми історичного минулого, розширити світогляд та пробудити національний дух сучасного покоління. Продемонстровано, що український музичний фольклор пройшов довгий шлях перетворень, але не втратив своєї актуальності у світі сучасної музики. Багата культурна спадщина народних пісень є джерелом натхнення для багатьох сучасних виконавців, які творять нову українську музику – фольк-арт – своєрідним напрямом у сучасній світовій музиці, у якому український фольк не поступається ні варіативності, ні художньою виразністю. Визначено, що основною віхою розвитку фольку є синтез народних пісенних мотивів із новітніми стилями музики як джаз, рок та поп-музика. Взаємодія цих стильових напрямів має безліч варіантів та особливостей і є значно складнішою, ніж це здається на перший погляд.

Розглянуто творчість провідних українських фольк-колективів сучасності, які ілюструють загальні засади сучасного музичного фольк-арту та їх значення для українського та світового музичного мистецтва, а також популяризують український музичний фольклор.

Висновки. В цілому можна сказати, що з плином часу, традиційна фольк- та етно- музика стає дедалі популярнішою серед населення, так як у більшості випадків, поєднується з усіма можливими сучасними музичними жанрами. Зазначимо, що народна музика містить у собі особливий ефект впливу на підсвідомість слухача, на прикладах хоча б того ж рага року, пов'язано з буддистською естетикою, а якщо взяти на розгляд слов'янську народну музику, а саме українську, то використання нашими сучасними рок – гуртами автентичного вокалу, давніх традиційних народних інструментів, містить у собі велику історично-культурну цінність, пропагуючи серед молоді зацікавлення традиційною культурою, тобто несе в собі просвітницьку ідею.

Список використаних джерел

1. Запорожець Е.Е. Історичні етапи розвитку вокально-хорового мистецтва України. – Режим доступу : [http : //www.rusnauka.com/25_DN_2008/MusicaAndLife/29238.doc.htm](http://www.rusnauka.com/25_DN_2008/MusicaAndLife/29238.doc.htm)
2. Музичний фольклор у сучасній композиторській практиці. – Режим доступу : [http : //www.ukrreferat.com/index.php? referat=58438&pg=0](http://www.ukrreferat.com/index.php?referat=58438&pg=0)
3. Поздняков М.В. Фолк та сучасна музика. – Режим доступу : [http : //www.scribube.com/limba/rusa/83920127.php](http://www.scribube.com/limba/rusa/83920127.php)
4. Тормахова В.М. Українська естрадна музика і фольклор : взаємопроникнення і синтез./ Автореферат дисертації. – Київ – 2007. – Режим доступу : [http : //librar.org.ua/sections_load.php? s=art&id=1077&start=8](http://librar.org.ua/sections_load.php?s=art&id=1077&start=8)
This paper highlights the, modern folk music
Keywords : *folk music, folk-rock, folk-groups*

УДК 398.8 (477.43)

Яворська К.В., студентка V курсу

Науковий керівник : Аліксійчук О.С., к.п.н., доцент

ФУНКЦІЇ ТА ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ЗАКЛИЧОК ТА ЗАМОВЛЯТЬ ДИТЯЧОГО ФОЛЬКЛОРУ ПОДІЛЛЯ

У статті розкриваються історико-культурні традиції виконання дитячих закличок та замовлянь Поділля. Аналізується та визначається їхнє функційне призначення в композиції календарно-обрядових дійств досліджуваної місцевості.

Ключові слова : *дитячий фольклор, заклички, замовляння, українська традиційна культура.*

Дитячий фольклорний репертуар – поліжанрове і поліфункціональне явище, в якому поєднуються два напрямки успадкування фольклорної традиції – від дорослих до дітей і від дітей до дітей, причому питома вага того чи іншого напрямку в різних жанрах різна [1, с.8]. Твори, що входять до репертуару дітей, як правило ритмізовані, насичені звукописом – асонансами, алітераціями, ігровими звукосполученнями, відзначаються своєрідним тембральним забарвленням.

Вагомий внесок у збереження, пропаганду та педагогічне застосування дитячого фольклору належить таким дослідникам як : В.Бойко, Г.Воробей, Ф.Колесса, С.Людкевич, Л.Плосайкевич, Й.Роздольський, Ю.Руденко, Т.Самотулка, Я.Сенчик, З.Сергійчук, О.Смоляк, Д.Яворницький та ін.

Перше зібрання замовлянь було видано П.Чубинським у 1872 р. Незалежно від Чубинського перший окремих збірник замовлянь уклав і видав етнограф П.Єфименко. Цінні добірки і відомості про замовляння є в працях М.Драгоманова, В.Антоновича, В.Шухевича, Я.Новицького. Першу бібліографію замовлянь уклав М.Сумцов у 1892 р.

Мета статті – виявити основні мотиви, які фігурують у дитячих закличках і замовляннях Поділля та визначити їхнє функційне призначення в композиції календарно-обрядових дійств.

Найменш вивченим шаром української традиційної культури, який сягає своїм корінням у найглибшу язичницьку давнину, увібравши також елементи християнських уявлень про світ, є українські дитячі заклички та замовляння.

До цього часу вчені-фольклористи та етнографи не можуть досить точно визначити жанр деяких зразків народної мудрості. Наприклад : «Ластівки, ластівки, візьміть собі веснянки...» О.Смоляк відносить до примовок, «Дощику, дощику, перестань...» – до закличок, а етнологі-дослідники В.Антонюк, М.Москаленко, Н.Новикова вважають, що ці зразки є замовляннями. Мабуть, це пов'язане з особливостями та умовами використання і виконання у різних регіонах України. Подібні зразки постають перед нами у багатьох варіантах застосування та з текстовими змінами, тому їх неможливо віднести до одного конкретного жанру.

Заклички і замовляння є найдавнішими жанрами, які побутували у середовищі дорослих людей, мали колись сакральне магічне значення, а, втративши його, перейшли у дитячий фольклор. Зараз уся дитяча календарна обрядовість втратила первісне ритуально-культове значення, набула форми гри, розваги. Вона поширена серед дітей, рівень свідомості яких не вимагає логічних пояснень тих чи інших дій, що є наближення до світосприймання праслов'ян [3].

Першим розглянемо жанр заклички. Заклички – короткі музично-поетичні твори, пов'язані з вірою давніх людей в магічну дію слова, в яких звучать звертання до природних явищ, стихій, об'єктів, з метою вплинути на погоду, доквілля чи саму людину [3]. Вірогідно, в минулому вони супроводжувались певними ворожіннями, магічними діями чи ритуалами відгомін яких зустрічаємо в текстах. Тривале побутування цього жанру серед дітей викликало появу зразків, створених самими дітьми.

Наведемо ряд дитячих закличок, які були поширені на Поділлі. Наприклад : заклички пов'язані з культовими обрядами землеробського

циклу : «Весно-весняночко, красная панночко, скоріш приходь до нас. Скоро полечко орать, скоро зернятко сіять, сонце, літо зустрічать, зілля-квіточки збирають!» (діти закликали весну 22 березня у день Св.40 мучеників); заклички пов'язані з метеорологічними явищами : «Дощику, дощику, зварю тобі борщику у синьому горщику. А ми будем стріляти, дощик спиняти...»; «Дощик, дощик не іди, а до ранку подожди (щоб зупинити дощ); заклички-звертання до представників тваринного світу : «Жайворонку, жайворонку! Дай нам тепле літо! Просять тебе діти!»; відганяючи шуліку від курчат, діти вигукували : «Гай, гай, на чужий край, там по четверо хапай, а моїх цепат не займай».

Ще один жанр дитячого фольклору, що трансформувався з давніх культів – замовляння (примовки, заклинання) – усталені вислови, речитативні, переважно віршовані тиради, що супроводжували магичні дії, рухи їх виконавців і виражали їх бажання вплинути на природу, на людину і її стосунки з оточенням. Замовляння відзеркалюють язичницький світогляд, у них часто фігурують небесні світила, природні стихії, фантастичні місцевості, предмети, істоти тощо. В добу християнства до замовлянь ввійшло дуже багато християнських і апокрифічних елементів.

Вони подібні до закличок, але не містять звертання із безпосередньо висловленим проханням, виражають почуття, викликані якимось явищем чи вказують на бажання, не називаючи його. Замовляння не вказують на дію чи об'єкт, на який вони спрямовані, а лише натякають на них окремими художніми образами чи звуковими асоціаціями. Збирання і вивчення замовлянь ускладнювало те, що інформанти зберігали їх у таємниці. Наприклад : замовляння на спокійний сон (діти разом із читанням вечірніх молитв промовляли) : «За горами, за ріками там ми спать лягали. Матір Божа в головах, Ісус Христос у ногах, Ангели хранителі по боках – хранять мою душу до самого ранку од ножа, од меча, од злого чоловіка»; замовляння на безпечну дорогу (перед виходом з дому діти промовляли) : «Іду я з хати, за мною Ісус Христос і Божая Мати. Миколай на порозі – помага мені в дорозі».

Заклички й примовки пов'язані з вірою давньої людини в магичну силу слова. Розвиваючись, народ поступово втрачав цю віру, але рудименти таких уявлень лишалися жити серед дітей.

Твори, почуті в ранньому віці, давали дитині перші уявлення про навколишній світ. З роками ці уявлення розширювались, зв'язок дитини з середовищем ставав тіснішим, і вона у поетичній формі зверталася до

живих істот та явищ, які спостерігала. Хоч заклички й замовляння (примовки) переважно були пов'язані з розквітом природи, проте вони не обмежувались певними періодами календарно-обрядового циклу.

Список використаних джерел

1. Дитячі пісні та речитативи / Г.В.Довженюк, К.М.Луганська. – К. : Наук. думка, 1991. – 448 с.
2. Этнографические сведения с Подольской губернии. – Вып.1. народные юридические обычаи и народные верования, суеверия и предра-судки, записанные в Литинском уезде мировым посредником Н.Данильченко/ Н.Данильченко. – Каменец-Подольск : В тип. Подольского губернского управления, 1869. – 56 с.
3. Смоляк О.С. Український дитячий музичний фольклор / О.С.Смоляк. // Підручник-хрестоматія для викладачів та учнів. Вип. 1. – Тернопіль : Лілея, 1998. – 80 с.

The historical and cultural traditions of implementation of child's to call and orders of Podillya, open up in the article. Analysed and determined their setting in composition of calendar-ceremonial actions the explored area.

Keywords : *child's folklore, to call, order, Ukrainian traditional culture.*

УДК 378.016:78

Якубчик В.Б., студент I курсу

Науковий керівник : Карпенко Т.П., к.п.н., доцент

ОРГАНІЗАЦІЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТА У ПРОЦЕСІ ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ

У статті велика увага приділяється опису основних напрямів і форм організації самостійної роботи студентів – музикантів інструментально – виконавського класу. Виділено умови, що забезпечують успішне виконання цього виду роботи; акцентується увага на найбільш дієвих прийомах активізації самостійної роботи студентів у виконавському класі; підкреслюється те, що базою для самостійної роботи студента можуть слугувати такі види діяльності, як читання тексту з аркуша і ескізне розучування музичних творів, що мають не тільки велике практичне значення, а й сприяють всебічному розвитку особистості музиканта, розширенню його художнього і загально-культурного кругозору.

Ключові слова : *самостійна робота, музично-виконавська діяльність, студент-музикант, педагог, організація.*

У сучасному освітньому процесі немає проблеми важливішої і водночас складнішої, ніж організація самостійної роботи майбутніх фахівців студентів ВНЗ. Самостійна робота студентів (СРС) разом з аудиторною є однією з форм навчального процесу і істотною його частиною. Науковці розглядають самостійну роботу «як засіб організації і управління самостійною діяльністю учнів і в якості її основної» [1, с.12]. Цей вид діяльності має величезний дидактичний потенціал, який стає головним резервом підвищення ефективності підготовки спеціалістів [2, с.216]. Поняття «самостійність» в навчанні музики, взагалі і музичне виконання, зокрема, неоднорідні за своєю структурою и суті. Будучи й достатньо містким і багатоплановим, воно проявляє себе на різних рівнях, синтезуючи, наприклад, при грі на інструменті і вміння без сторонньої допомоги орієнтуватися в незнайомому музичному матеріалі, правильно розшифрувати авторський текст, скласти переконливу інтерпретаторську «гіпотезу»; і готовність самому відшукати ефективні шляхи в роботі, знайти потрібні прийоми і засоби втілення художнього задуму, і здатність критично оцінити результати власної музично-виконавської діяльності. У власне педагогічному аспекті проблема виховання самостійності студента-музиканта торкається і методи викладання, і прийомів учіння, і форми організації навчальної діяльності у виконавському класі.

У сучасному освітньому процесі немає проблеми більш важливою і водночас більш складною, ніж організація самостійної роботи майбутніх фахівців – студентів ВНЗ. Самостійна робота студентів (СРС) поряд з аудиторною представляє одну з форм навчального процесу і є істотною його частиною. М.Крафт розглядає самостійну роботу «як засіб організації та управління самостійною діяльністю учнів і в якості її основної ознаки виділяє опосередковане управління цією діяльністю» [1, с.12].

Розвиваючи, поглиблюючи інтерес студента до музики, музикування, педагог повинен навчити його займатися самостійно, прищепити любов до самого процесу роботи на інструменті. [2, с.216]. Поняття «самостійність» у навчанні музики взагалі і музичного виконавства зокрема неоднорідне за своєю структурою і сутністю. Будучи досить ємким і багатоплановим, воно проявляє себе на різних рівнях, синтезуючи, наприклад, при грі на музичному інструменті і вміння учня без сторонньої допомоги орієнтуватися в незнайомому музичному матеріалі, правильно розшифрувати авторський текст, скласти переконливу інтерпретаторську «гіпотезу»; і готовність самому відшукати ефектив-

ні шляхи в роботі, знайти потрібні прийоми і засоби втілення художнього задуму; і здатність критично оцінити результати власної музично-виконавської діяльності, рівно, як і чужі зразки, і багато іншого. У власне педагогічному аспекті проблема виховання самостійності учня-музиканта зачіпає і методи викладання, і прийоми (способи) вчення, і форми організації навчальної діяльності у виконавському класі. Розвиток незалежного, допитливого, в кінцевому рахунку, творчого мислення учня-студента завжди становило предмет невпинних турбот великих музикантів. Навчити учня працювати самостійно – одно з найважливіших завдань педагога, і завдання, безумовно, гуманні [3, с.138]. Традиції виховання в учневі самостійно мислячого і гармонійно розвиненого художника склалися в фортепіанній педагогіці ще в XIX столітті. Видатний російський педагог-піаніст Л.В.Миколаїв, з класу якого вийшли М.Юдіна, В.Софроніцький, Д.Шостакович, П.Серебряков, бачив свою мету не в «постачанні» учня знаннями на все життя, а в тому, щоб «поставити людину на рейки», за якими він повинен рухатися сам. Подібних педагогічних принципів дотримувався і К.Гумнов, який постійно вчив своїх вихованців знаходити в спілкуванні з ним «лише відправні точки для власних шукань». Тим же шляхом йшов і Я.Мільштейн, який «направляв своїх студентів до самостійних шукань, до ходіння «по неходженим стежках», намагався допомогти кожному студенту знайти віру у власні сили і можливості, зробити так, щоб той самостійно знайшов потрібний варіант вирішення виконавського завдання. Звідси – і підкреслення шкоди «натаскування», дріб'язкової опіки, авторитарної активності педагога» [4, с.56]. Отже, самостійна робота за інструментом є необхідною умовою успішності навчання в класі основного музичного інструменту, тому від ефективності процесу самопідготовки значною мірою залежить якість набутих знань, умінь і навичок, їх стійке закріплення.

Таким чином, самопідготовка студента-музиканта потрібна не тільки для оволодіння окремою дисципліною, а й для формування навичок самостійної роботи в навчальній діяльності, здатності приймати на себе відповідальність, самостійно вирішувати проблему, знаходити конструктивні рішення. У вузі викладач лише організовує пізнавальну діяльність студента, а пізнання здійснює сам студент. Поступове вдосконалення та підвищення рівня самостійної роботи дозволять сформувати найцінніший досвід у цій діяльності, який буде спрямований, перш за все, на «творчість самого себе і з'явиться тим імпульсом, який допомо-

же особистості в подальшому в самостійній практичній діяльності не зупинятися на досягнутому, а постійно прагнути до поповнення своїх знань, підвищенню професійної кваліфікації» [7, с.203].

Список використаних джерел

1. Крафт М.М. Самостійна робота як засіб саморозвитку студентів // Вісник Адигейського державного університету. – Майкоп, 2006. – №4. – С.11-16
2. Педагогіка і психологія вищої школи : навч.посібник / під заг. ред. М.В.Буланової-Топоркова. Ростов н / Д : Фенікс, 2002. – 544 с.
3. Нейгауз Г.Г. Про мистецтво фортепіанної гри. – М. : Музика, 1987. – 240 с.
4. Трифонов А.А. Теорія і практика фортепіанної педагогіки. – Куйбишев : Вид-во КДУ, 1979. – 86 с.
5. Бегідова С.Н. Теоретичні основи професійно-творчого розвитку особистості фахівця фізичної культури і спорту. Майкоп : Изд-во АМУ, 2001. 270 с.

The paper addresses the main directions and forms of organization of independent work of students musicians in the performance class. The author highlights the conditions that ensure the successful implementation of this type of work, focuses on the most effective methods of enhancing students' independent work in the performance class, stresses that the basis for the independent work of the student can serve such activities as reading sheet music and doodling learning of a musical work, having not only great practical significance, but also promoting the harmonious development of the individuality of musician and expansion of his artistic and general cultural outlook.

Keywords : *independent work, musical performance, a student musician, teacher, organization, control.*

Частина II

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

УДК 2-526.62

Адамчук О.Д., студент VI курсу

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

МІФОЛОГІЧНІ ТЕОРІЇ КАНОНІЧНОЇ ІКОНИ

У статті проведено аналіз ікони як сакрального живопису та її канонів. Прослідковується вплив людського фактору на неосвіченість митця, чим і спричиняється виникнення міфологічних теорій.

Ключові слова : канон, іконопис, ікона, міф, символ, християнство.

Постановка проблеми : Канон – це одне, з основ сакрального живопису. Іконописний канон, сформувався поступово, перші основи якого були створені та записані ігуменом Синайського монастиря Іоаном Лествічником у VI ст. Тобто іконопис повністю підпорядковувався цим законам, але з часом народні майстри які не були освіченими, притримувались традицій іконопису, які вважали канонами.

Мета – Прослідкувати іконописний канон, та розв'язати навколоіконні міфи.

Виклад нового матеріалу. Вважається, що ікона має бути написана тільки на дошці. Традиція написання ікони на дошці багатьма розуміється як єдино правильна версія, що не допускає варіантів і не підлягає обговоренню. VII Вселенський Собор не визначає, який матеріал має бути взятий для створення і написання ікони, тільки вказує, що він, повинен бути міцний. Собор благословляє писати ікони на стінах, дошках, металі, камені й іншими способами. І в цьому сенсі дає кожному мистецтву можливість послужити створенню ікон, благословляє й освячує всякий матеріал, і різні види мистецтва [1, с.12].

На зорі християнства робилися спроби виготовлення ікон з обпаленої глини. Так, при археологічних розкопках 1985-1986 рр. в місцевості Віничко Кале, неподалік від містечка Віниця (східна Македонія) були знайдені сорок керамічних ікон, що датуються IV-VI ст., із зображеннями різних святих. Пізніше, в IX-X ст., пробували виготовляти аналогічні ікони болгари. У Державному Історичному музеї зберігається невеликий керамічний образ «Чудо святого Георгія про змія» (X-XI ст.), що походить з Никомедії, тобто з того місця, де, за переказами, і стратили

великомученика. У тому ж музеї знаходяться керамічні ікони з візантійських провінцій : святої Єлисавети, святого Георгія, архангела Михаїла на коні; створені вони були в період занепаду імперії. Отримали широку популярність Дмитрівські поливні кахлі (кераміди) XV-XVI ст. – рельєф «Чудо Святого Георгія про змія» і два образи Розп'яття Ісуса Христа з Успенського собору, які шанувалися як чудотворні. У XVII ст. славилися роботи знаменитого московського майстра Степана Полубеса, вихідця з Білорусії [3, с.57].

Вже не одне століття ікони пишуться на полотні і металі. Полотно, до речі, для довговічності сакрального живопису нітрохи не гірше дошки. Іконописання на дошках дуже похвально для сучасного іконописця. Повага до багатовікової традиції, бажання послужити Іконі за образом древніх майстрів. Однак, дерево – вельми проблемний матеріал для іконопису. Багатьох недоліків дошки позбавлений сучасний заміник – ДСП. Оскільки вона анізотропна, деструктурованна, то і практично не схильна до розтріскування і іншим хворобам деревини. Довговічність ж сучасної ДСП – вище всяких похвал. Просочування епоксидними компонентами особливо виграє в порівнянні з деревом, бо екстремальні волого-температурні характеристики сучасних наспіх зведених храмів за пару років знищують ікону, писану на дошці. Але неосвічені митці ДСП не схвалюється, бо ніде не сказано, що стародавні писали на ній. Стало бути, і нам не варто. Так і бачу доброго іконописця минулого, прискіпливо порівнює дошку з ДСП і по зрілому міркуванні з обуренням відкидає останню. Традиційне використання дошки не дає нікому права оголошувати її єдино дозволеним матеріалом для іконопису.

Також існує міф про існування єдиної іконописної традиції яка являється канонічною. Ієромонах Діонісій у своїй «Ермінії» наводить велику кількість технологій іконопису, коментуючи : «цей спосіб хороший», або негарний, маючи на увазі лише якість ремесла і стійкість фарб. Також стосуючи захисних шарів – оліфи і лаків. Тут він оцінює їх міцність і здатність протистояти впливам середовища. Проте ніде у Діонісія жодна з технологій не коментується в богословському аспекті, як «неканонічність». Рівно, як і не схвалюється за відповідність православним вченням [2, с.141].

На Русі масово прижилася в основному технологія покриття ікон оліфою. Нині прихильники оліфи вважають цей древній метод єдино православним, з підозрою поглядаючи на тих, хто покриває ікони ла-

ком, як на «засланих козачків». Але Діонісій пропонує крім оліфи також давню рецептуру лаку, що готується з товченого і розпушеного в оливковій олії бурштину. Нескладно здогадатися, що подібне покриття по міцності нагадувало сучасну епоксидну смолу, або поліефірний лак [4, с.23]. Однак вартість такого покриття теж цілком значна. У всі віки Русь була не дуже багатою країною. З цієї причини і не утримались у нас, на відміну від процвітаючої Візантії, з широким розповсюдженням дорогі мозаїки. Всім відомо слово пурпур. Колір і назва походять від порфіри – морського молюска, з якого добувався цей пігмент. Рідкість і дорожнеча пурпура були такі, що дозволити собі тканини, пофарбовані їм, могли тільки особи царської крові. Звідти, до речі, і вираз «порфірородний», «багрянородний». А на Русі червоний колір на іконах в кращому випадку був кіноварний, а то й – по бідності – замінювався охрою червоною. Також був з глибоким синім кольором. Візантія могла дозволити собі індиго. Назва походить від рослини індиго, що росте в Індії, з якої добували відповідний барвник. Фарба цінувалася буквально на вагу золота. Русь в кращому випадку могла товкти для фарб лазурит, з напівдрагоцінного каміння куди гіршої тонової насиченості. Те ж і з золоченням. Нерідко замість сусального золота вживалося срібло, яке просто покривалося жовтим лаком. Навряд чи ці варіанти технологій можна назвати відступами від православного канону, або, навпаки, дотриманням його. Навряд чи все це суттєво. Зробимо порівняльну характеристику іконописних шкіл часів Київської Русі [6, с.215].

Новгородська школа. Чіткий вплив грецького мистецтва. Звичайний тип нерухома постать святого з великими рисами обличчя і великими, очима грецької манери. Композиція складних ікон не має ні занадто перевантажених, ні занадто порожніх місць. Характерна монументальність, та величавість образів.

Володимиро-суздальська школа. Ікони відрізняються м'якістю письма і тонкою гармонією фарб. Спадщина володимиро-суздальської школи в XIV-XV ст. послужило одним з головних джерел виникнення московської школи.

Московська школа. Розквіт її в XIV-XV ст. пов'язаний з діяльністю Феофана Грека, Андрія Рубльова, Данила Чорного. Традиції їхнього мистецтва отримали розвиток в роботах Діонісія, вирізнялися вишуканістю пропорцій, декоративною святковістю колориту, врівноваженістю композицій.

Псковська школа. Їй властиві підвищена експресія образу, різкість світлових відблисків, пастозність (густота) мазка.

Тверська школа. Для ікон характерна сувора виразність, напруженість колірних співвідношень, підкреслена лінійність письма.

Ярославська школа. В основі своєї залишалася довго вірна тому високому стилю, принципи якого сформувалися в глибоку давнину. Роботи ярославських майстрів особливо цінувалися шанувальниками і збирачами старожитностей [5, с.59].

Висновки. Отже іконописне письмо в кожній зі шкіл (а ми ще не всі згадали) є різне і по своєму прекрасне, і не повинно бути серед них жодної яка підноситься своєю чванливістю над іншими. Так чванливість веде до марнославства, та через неосвіченість майстра виникають міфи які вважають канонами. Давайте ж любити і розуміти те багатство, яким ми володіємо, і примножувати його. Бо, «Хто не збирає зі Мною, той розкидає» (Мф. 12, 30).

Список використаних джерел

1. Іуліанія (Соколова), монахиня. Иконопись – искусство традиции / Іуліанія (Соколова), монахиня // Православная икона. Канон и стиль. – М., 1998. – 257 с.
2. Лепакін В. Ікона та іконічність / В.Лепакін – Л. : Вид. «Свічадо», 2001. 288 с.
3. Преп. Іоанн Дамаскин. Три защитительных слова против порицающих святыне иконы или изображения / Санкт-Петербург, 1893. – 168 с.
4. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви / Л.А.Успенский – М : Изд. братства во имя святого князя Александра Невского. 1997. – 480 с.
5. Флоренский П. Иконоглас : Избранные труды по искусству. – СПб : Мифрил – Русская книга, 1993. – 365 с.
6. Лихачева В.Д. Искусство Византии IV-XV веков / В.Д.Лихачева – Санкт-Петербург, 1986. – 310 с.

The article analyzed the icon as a sacred art and its canons. Traced the influence of human factor on the ignorance of the artist, and this caused the emergence of mythological theories.

Keywords : canon, icons, icon, myth, symbol, Christianity.

ВІТРАЖ – ЯК ХУДОЖНІЙ ЕЛЕМЕНТ ІНТЕР'ЄРУ З ГЛИБИНИ СТОЛІТЬ

У статті розглядається мистецтво вітражу як художнього елементу інтер'єру.

Ключові слова : *вітраж, мистецтво, інтер'єр, технологія.*

Постановка проблеми. Мистецтво вітражу бере свій початок в далекому минулому. Здається, що минуло стільки років, з'явилися нові технології та сучасна апаратура, здатна відтворити копію будь-якого шедевра. Але саме ручна робота при створенні вітражних стекол цінується найбільше. Виробництво вітражів – це оригінальний вид декоративно-прикладного мистецтва, який був у минулому, є в сьогоденні і, безсумнівно, буде в майбутньому.

Так, робота по створенню вітражів – це творчий процес. Вона вимагає уважності і акуратності. Необхідно володіти не тільки знаннями, а й чималим досвідом, щоб «з натхнення» відчувати, де і який мазок додати, де «приглушити» тони, а де зробити, навпаки, яскравішою. Ексклюзивна річ не тільки прикрасить приміщення, але і стане незвичайним аксесуаром, привносячи трохи вишуканості. Сучасні технології дозволяють використовувати вітражне скло в створенні неповторних і унікальних акцентів в будь-якому стилі. Краса і бездоганність малюнків, плавні лінії і дивно гармонійне поєднання відтінків перетворюють будь-який, навіть самий мінімалістичний і строгий, інтер'єр [2, с.75].

Мета статі – розглянути основні етапи розвитку вітражного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Декоративні стельові панно, настінні картини і вишукане обрамлення дзеркал, виконані в будь-якій техніці вітражних робіт, створюють теплу атмосферу в приміщенні. Світло сонця, проходячи крізь десятки елементів, заломлюється і дає чарівні відблиски на предметах. Створюється враження, що кімната живе своїм життям, містить якусь таємницю і здатна перенести в дивний, паралельний світ з образами старовинних красунь і підступних чоловіків. Дуже оригінально виглядає стільниця з вітражем – неоднозначне враження, здатне притягувати погляди всіх присутніх. До речі, такий елемент в інтер'єрі може навіть нудну вітальню перетворити на урочистий зал для прийому гостей [6, с.55].

Художні вітражі є дивним елементом в інтер'єрі – вони здатні додати оригінальності, прикрасити будинок і навіть стати своєрідною візитною карткою будинку. Незважаючи на появу сучасних технологій, спосіб виготовлення вітражного скла залишається незмінним з XIX сторіччя. Всі також майстри спочатку до найдрібніших подробиць продумують зображення і підбирають кольори, визначаються з розміром і методом роботи. Якщо віддано перевагу вітражам «Гіффані», то спочатку вирізаються елементи з кольорового скла, обточуються шліфмашинкою, потім обертаються фольгою і тільки після цього починають спаюватися між собою. Досить складна і кропітка робота, яка вимагає, не тільки часу, а й терпіння.

Виготовлення вітражного скла в техніці фьюзинг – це вимагає використання печі з дуже високими температурами, в якій буде «спікатися» скло. Технологія муранського скла, дозволяє плавити різнокольорове скло і створювати нові елементи. У кожному разі, така робота вимагає не лише знань, а й чималого досвіду. Навіть маленький недолік або помилка в процесі створення, може сильно зіпсувати готовий вітраж [1, с.25].

Найпершою вітражі стала використовувати католицька церква. Світло, проходячи крізь вітраж, забарвлюється в його кольору і створює особливу емоційну атмосферу, що особливо важливо в храмах. Сталося це приблизно в першому тисячолітті нашої ери. Використане скло було дуже неоднорідне. Воно народилося в Єгипті, можливо, самої магічною цивілізації і було непрозорим. Прозоре безбарвне скло з'явилося одночасно з християнством.

У 1930 році археологами при розкопках були виявлені три скляних фрагмента Ісуса Христа з хрестоподібним німбом. Вважається, що дата виготовлення цих фрагментів відноситься приблизно до 540 році нашої ери. Цей вітраж вважається найдавнішим з уцілілих зразків. [8, с.41].

Найстарішими закінченими вітражами Європи вважаються п'ять фрагментів з Аугсбургського Собору. Ці вітражі зроблені з яскравих частин скла різного кольору з використанням техніки зафарбовування. Пізніше, приблизно в II-й половині XIII століття, в Європі з'явилися, так звані, Аравійські скляні вікна. Окремі частини скла вставлялися в мармур або камінь. Візерунок таких вітражів був не дуже багатим, тому що іслам не допускає ніяких візерунків, крім геометричних або рослинних.

На початку I тисячоліття нашої ери (Романський період) в архітектурі стало значно більше елементів, які прикрашали вітражами. І з'явилися вони знову-таки в соборах, де товсті стіни змушували робити великі

вікна. Ось їх-то і стали прикрашати вітражами. Найбільш типовий для того часу ансамбль з трьох вікон, які символізують Святу Трійцю. Спочатку в таких вітражах використовувався той самий рослинний орнамент з переважанням червоного та синього кольорів. Поступово малюнок ускладнювався, в ньому з'явилися людські постаті.

Одна вітражна панель в Середні віки складалася часто з сотень шматочків скла. Потім деякі шматочки вилучалися і розписувалися матовими емалевими фарбами та повторно обпікалися. Готові шматочки скріплювалися свинцевими Н-образними смужками. Вікна досягали висоти шести метрів. Для міцності такі великі вікна ділили на панелі меншої площі, що прикріплювалися до розташованої зовні металевій решітці. В епоху Відродження вітражі в повній мірі стають картинами з реалістичною передачею об'єму. Вони створюються як живопис на склі на основі полотен відомих художників.

Традиційна технологія виготовлення вітражів остаточно сформувалася в XI столітті. Особливості середньовічного процесу були викладені в трактаті німецького ченця Теофіла приблизно в 1100 році.

Процес починався з виготовлення кольорового скла. У Середні століття скло варили в сферичних печах, використовуючи в ролі тиглів керамічні горщики. Оксиди металів, з яких виготовляються фарби, додавалися в розплавлене скло. При цьому виходив досить вузький спектр тонів. Скло ж мало велику кількість вад у вигляді бульбашок, затемнень, неоднорідностей кольору. Подібні дефекти надають середньовічним вітражам особливу принадність, головним чином завдяки грі кольору. В кінці XIX століття Джон Ла Фарж і Луїс Тіффані стали навмисно домагатися неоднорідності скла. Сучасне вітражне скло виходить в результаті використання безлічі найрізноманітніших технологій. Скло може бути прозорим і глухим, однорідного кольору і сумішшю різних кольорів і відтінків одного кольору, гладким і з різноманітною фактурою [3, с.45].

До нас вітражі прийшли з Європи, і застосування їх у нас почалося значно пізніше. Але, так само як і в Європі, їх встановлювали в основному в церквах. Пізніше їх стали застосовувати і для декоративного оформлення внутрішніх інтер'єрів приватних будинків.

Вітражі Тіффані – це вишуканість і елегантність. Ще в позаминулому сторіччі такі вітражі символізували достаток і спроможність сім'ї, наявність смаку й уміння гармонійно поєднувати предмети в інтер'єрі. Спочатку вітражі використовувалися тільки для віконних прорізів.

Зовсім недавно з'явився новий вид вітражів – плівковий. Найпростіший у виконанні, але не менш барвистий, яскравий і індивідуальний. Плівкова технологія гарантує довгу службу такого скла. Крім цього, основною проблемою при установці вітражних вікон стали погодні умови – міцні морози, тривалі дощі та спекотне сонце могли сильно зіпсувати їх зовнішній вигляд. Зате плівковий вітраж можна встановлювати навіть в металопластикові пакети. При цьому всі якості самих вікон не змінюється, вони набувають вишуканості і витонченість.

Висновки Кожне вітражне скло – це ексклюзив. Адже навіть якщо художник використовував вже готове зображення як шаблон для вітража, він неодмінно щось підправив в ньому. Не буває двох абсолютно однакових вітражів, саме тому додати оригінальність і підкреслити індивідуальність стало простіше – досить встановити вітраж у віконний отвір, зробити його у вигляді настінного панно або стельової панелі. Так, минули століття, а вітражні скла є незмінними фаворитами у декораторів та стилістів. Навряд чи щось зміниться в майбутньому. Так що, встановлюючи собі таку прикрасу, ви зможете на кілька десятиків років позбавити свій будинок від смутності і сірості. Деяка «родзинка», не нав'язлива яскравість і краса, елегантність і витонченість будуть підкреслювати бездоганний смак і почуття стилю господаря такої будівлі.

Список використаних джерел

1. Марія ді Спіріто. Вітражне мистецтво / Марія ді Спіріто. – Видавництво «Альбом», 2008. – 94 с.
2. Еткін Джекі. Скло для початківців / Еткін Джекі. – Видавництво «Арт-Родник», 2005. – 125 с.
3. Кьяццарі Сюзі. Колір в інтер'єрі вашого будинку / Кьяццарі Сюзі. Видавництво «Христина-Нове століття». 2007. – 56 с.
4. Марія ді Спіріто. Скляні світильники / Марія ді Спіріто. Видавництво «Ниола-Прес», 2007. – 39 с.
5. Болл Майкл. Декорирование стекла. Шаг за шагом. Техника, приемы, изделия / Майкл Болл – К., 2010. – 96 с.
6. Жоголь Л.Є. Декоративне мистецтво у сучасному інтер'єрі / Л.Є.Жоголь – К. : Будівельник, 1986. – 69с.
7. Віггінтон Майкл. П'ять віків скла / М.Віггінтон // журнал «Architecture d'aujourd'hui», 2002. – 21 с.
8. Игорь Галицкий. История витража / И.Галицкий // журнал «Деко», №6, 2009. – 55 с.

The article discusses the art of stained glass as an artistic element of the interior.

Keywords : *stained glass, art, interior, technology.*

УДК 745.52:687.01

Булейко К.В., студентка II курсу
Науковий керівник : Шульц Н.А., асистент

ВИКОРИСТАННЯ БАТИКУ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ОДЯГУ

У статті розглядаються особливості техніки батик та використання її в сучасному моделюванні одягу.

Ключові слова : *батик, одяг, тканина, мистецтво, технологія.*

Постановка проблеми. Сучасна мода не знає ні просторових, ні часових кордонів. Незважаючи на непостійність, вона схильна періодично звертатися до джерел та народжувати нові стилі, замішені на давніх художніх традиціях.

Актуальність вивчення техніки батик у сучасному дизайні одягу обґрунтовується зростанням інтересу до даного виду мистецтва.

Мета статі – розглянути основні етапи розвитку та використання батик у моделюванні одягу.

Виклад основного матеріалу. Основною ознакою одягу в період стародавніх культур є її незмінюваність, сталість і одноманітність, але вже в ті далекі часи ми бачимо технічну досконалість одягу, цілком досконалі тканини і велику витонченість в її оформленні. Загальний вигляд і кожна деталь одягу докладним чином продумані.

Мистецтво розпису по тканині прийшло до нас зі Сходу. Багато народів по всьому світі з сивої давнини розвивали цей вид мистецтва. Секрети виготовлення батик передавались із покоління в покоління на протязі довгого часу. Стародавні зразки тканин, розписані у техніці батик, знайдені археологами у Західній та Центральній Африці, Єгипті, на всьому протязі Близького Сходу, Середній Азії, Турції, Ірані, Індії, Китаї, Японії, Індонезії, островах Океанії. Вік цих зразків визначається – близько 2000 років. У стародавньому мистецтві розпису шовку, кожен елемент візерунку вважався символом, що мав чарівну силу [2].

Розробкою малюнків, нанесенням їх на тканину, та першим нанесенням воску, займались тільки благородні високого положення жінки у

палаці Султана. А трудомісткі заключні етапи (послідовне нанесення воску та фарбування) виконували ремісники під пильним наглядом наглядачів [3].

Техніка батик – розпис тканини за допомогою воску та барвників. Йдеться про оригінальний спосіб прикрашання тканини шляхом нанесення візерунків розтопленим воском, з наступним фарбуванням тих частин полотна, котрі залишались вільними від воску. Так за допомогою воску та фарби, виходить надзвичайно гарний і неповторний матеріал. Завдяки цьому мистецтву, матеріали будуть оригінальними і неповторними, адже кожного разу, наносячи один і той самий малюнок на тканину, можна отримати новий, несхожий на інші, виріб [2].

У технології гарячого батика розрізняють такі основні способи виконання робіт :

- простий (в одне перекриття);
- складний (у два й більше перекриття);
- робота «від плями» [1, с.26].

Простий спосіб полягає в тому, що світлий малюнок резервують гарячим воском або парафіном, а решту площини ретельно покривають темнішою фарбою.

Складний спосіб передбачає кілька перекриттів.

Розпис «від плями» є складним і водночас дуже цікавим методом розпису тканин. Принцип роботи такий самий, як і при складному способі, але замість суцільних послідовних перекриттів усієї тканини наносять розпливчасті плями різних кольорів. Потім на кожній із цих плям малюють орнамент за допомогою гарячої суміші, яка резервує потрібні ділянки малюнка. Площини, які залишилися без резервування, зафарбовують іншими кольорами. Аналогічно відбувається подальша робота над орнаментом до повного покриття парафіном усієї площини тканини [4].

Жителі Африканських країн Нігерії та Сенігала, використовують техніку «батик» ось уже на протязі 1500 років. Замість воску, для нанесення візерунків на тканину, вони використовували пасту у виді суміші з муки, маніоки, рису та квасців (або сульфату заліза), зварених разом.

Але пройшов і зворотній зв'язок, коли батик став вливатися у культуру Європи.

Повільно «батик» в Європі став займати усе більше і більше місця у розвитку образотворчого мистецтва. У 1900 році на Паризькій Міжнародній виставці вперше були виставлені роботи виконані у техніці «батик».

У 80-90 роки ХХ століття, батик широко почав застосовуватися у оформленні одягу. У цій техніці розписувались не тільки панно, але й декоративні тканини, хустки, краватки, шарфи та багато іншого.

У наш час найбільшу популярність отримала техніка холодного батика, де замість гарячого воску використовують спеціальну суміш – «резерв». Для нанесення «резерву» на тканину, використовується скляна трубочка, котра має загнутий кінчик, і резервуар у середній частині для запасу резерву. Для холодного батика використовуються в основному натуральні тканини : бавовна, натуральний шовк, шерсть [5].

Широкі естетичні можливості притаманні художньому розпису тканин, особливо оздобленню сучасного одягу. Складний цілісний орнамент чи сюжетне зображення, ошатне оздоблення або простий лаконічний елемент надають одягу особливої привабливості, підкреслюючи оригінальність. Вдало підібраний колорит, відповідна тематика розпису прикрашають будь-який сучасний одяг та задовольняють найбажаніші смаки.

Люди здавна почали розписувати свій одяг. До речі, велику роль у захопленні європейців східним мистецтвом зіграв російський живописець Лев Бакст (1866-1924). Починаючи з 1910-х років він працював над новим дизайном одягу та розпису тканин. Бакст ввів східні мотиви в одяг, зробив святковий корсет і створив вільний силует костюму.

Батик надає образу неповторність і може застосовуватися для створення вишуканого вечірнього вбрання, яскравої літньої сукні для прогулянки по набережній, повсякденного одягу високого класу (блуз, суконь, чоловічих сорочок), а також ексклюзивних театральних та карнавальних костюмів, у яких використовується багато ручної роботи [6].

Висновки. Техніка батика набула у наш час настільки високої популярності, що стала предметом для викладання у художніх школах, коледжах, вищих художніх закладах по всьому світі.

Про техніку батика написано багато підручників та посібників, як для професіоналів, так і для широкого кола читачів. Створюються товариства, спілки та гільдії художників, які займаються батиком. Батик усе ширше і ширше входить у повсякденне життя кожної людини. Саме створення сучасного одягу з використанням техніки «батик» є багатогранним явищем, що розвивається в сфері традиційного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Джерельні основи виникнення розпису тканин // Образотворче мистецтво. – 1991. – №1. – С.25-29.

2. Художній розпис тканин (батик). – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ukrreferat.com/index.php?referat=35359&pg=0>
3. Сучасне використання батику в одязі. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://mistectvo1.blogspot.com/p/blog-page_5455.html
4. Прикладне мистецтво Батик. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://refs.co.ua/77053-Prkladnoe_iskusstvo_Batik.html
5. Розпис шовку. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://newacropolis.org.ua/uk/batik>
6. Український колорит мистецтва батика. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.kogpi.edu.te.ua/index.php>
7. Феномен сучасного українського образотворчого батику // Декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво : історія, теорія, практика / Вісник ЛАМ. – Випуск 5. – Львів, 1994. – С.44-50.

In this article is told about the batik features and using in modern fashion design.

Keywords : batik, clothes, fabric, art, technology.

УДК 94 (477.43)«18|19»:75.071.1

Власова С.О., студентка VI курсу

Науковий керівник : **Урсу Н.О.**, док. мистецтвознавства, професор

КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ ст. – ПОЧАТКУ ХХ ст.

Автор статті розкриває важливість дослідження, збереження та творчого відтворення архітектурно-мистецької спадщини Кам'яниччини, її впливу на надихання, становлення та розвиток майстерності художників багатьох поколінь.

Ключові слова : мистецтво, творчість, розвиток, художник, пейзаж, Поділля.

Архітектурний краєвид є своєрідним посередником в співрозмові між глядачем, автором, його твором, містом і часом. В місцях зосередження архітектурно-мистецької спадщини з'являються талановиті художники, які вдихають чергове життя у старовинний осередок, відтворюючи дух і наповнюючи новим змістом існування в цьому місті кожної людини. Кілька дослідників в публіцистичних статтях звертали увагу на необхідність фіксації пам'яток регіону з метою їх збереження для наступних поколінь. У світлі вищесказаного особливий інтерес викли-

кає низка мистецтвознавчих досліджень Н.Урсу, І.Березіної, І.Підгурного. Але поза увагою вчених лишались видатні представники мистецтва живопису й графіки, які зробили значний внесок в рішення даної проблеми. Тому, метою даної статті є аналіз творчості художників, що відтворювали Старе місто Кам'янець-Подільського у другій половині XIX ст. – початку XX ст.

У XIX ст. образ Кам'янца втілювали такі художники як М.Подолінський, М.Кулеша, Я.Греїм та його батько – фотограф М.Греїм та ін. Художник Ян Греїм (1860-1886 рр.) народився у Кам'янці-Подільському в сім'ї фотографа Михайла Греїма. Ще в юні роки Ян виявив неабиякі здібності до малювання. Художник Т.Малишевський, що гостював у Кам'янець-Подільському, звернув увагу на обдарованого юнака. Ще будучи студентом у 1879 р., Ян Греїм здобув перший успіх – срібну медаль за серію малюнків про рідний Кам'янець. У 1883 р. молодий художник стає студентом Академії мистецтв у Мюнхені. Його картини були представлені на Мюнхенських виставках.

Повернувшись до Петербургу, художник з новими силами береться за роботу і одержує малу золоту медаль за конкурсну картину «Дедал та Ікар». Після смерті сина Михайло Греїм влаштував у своєму будинку галерею його творів. Багато картин сина він передав до Краківської картинної галереї. Після смерті батька у 1911 р. твори Я.Греїма були продані з аукціону та розпорошені по приватних зібраннях.

На зламі XIX-XX століть, що проходив у Західній Європі під знаком стилю модерн, загального декадансу академічного мистецтва, поступово появою великої кількості формалістичних мистецьких течій та мікростилів, особливу увагу привертає творчість художників реалістичного спрямування В.Гагенмейстера (1887-1938).

Володимир (Карл-Ріхард) Миколайович Гагенмейстер народився 30 травня (12 червня) 1887 р. в м. Виборг, в родині військового урядовця. З 1904р. освіту здобував у художньо-промисловому училищі барона А.Штігліца в Петербурзі з фаху «Історія ужиткового мистецтва. Композиція». Студенти працювали за різноманітними напрямками (лише на останніх курсах могли спеціалізуватися у чомусь одному). Так В.Гагенмейстер до закінчення курсу подав роботи, виконані у 20-ти варіантах різних технік.

У 1916 р. молодого художника направили до Кам'янца-Подільського директором художньо-промислової школи (до 1933 р.). З його іменем пов'язано піднесення цього культурного осередку. У 1919 р., разом з

Ю.Сіцінським, В.Гериновичем, А.Середою та П.Холодним Гагенмейстер працював у Кам'янецькій «Просвіті». Того самого року він виконав проект подільських гривень. На їх основі згодом були випущені бони Кам'янець-Подільської управи.

У колекції, представлений у картинній галереї Кам'янця-Подільського, зберігаються графічні замальовки унікальних історико-архітектурних пам'яток Старого міста, інших місць Поділля. Виняткова цінність робіт Гагенмейстера полягає у тому, що вони зафіксували вигляд пам'яток 20-х рр. ХХ ст. На відміну від багатьох видописців В.Гагенмейстеру притаманне ліричне сприйняття, відчуття своєрідності та незвичайності ансамблевої забудови Кам'янця, кропітка документальність та гармонія. У фондах історичного музею-заповідника зберігаються численні колекції робіт – альбомів Гагенмейстера. Твори Гагенмейстера ні з чіми іншими не можна сплутати, він справедливо зайняв своє місце серед кращих «портретистів» міста.

На хвилі появи в Європі на поч. ХХ ст. кубізму та футуризму, які яскраво проявилися у роботах Пабло Пікассо, Жоржа Брака, Олександрі Екстер та ін., у Кам'янці з'являється новий таланти, який поєднує у своїй творчості ці мистецькі течії, вносить свіжий напрям у процес трактування архітектурного пейзажу Поділля. Це Олександр Грен (1898-1983).

Олександр Львович Грен народився у 1898 р. в родині військових. Початок творчості митця – картини близькі до реалістичного напрямку, а згодом великий багаж знань з етнографії, культури та історії Кам'яниччини, а також сучасних напрямів європейського авангардного мистецтва виливається на полотно і народжуються картини, де основна думка – любов до землі, яка стала для художника рідною.

Нерозривно пов'язана з національними традиціями творчість митця : дуже сучасна і досить новаторська для свого часу, вона особлива, індивідуальна, віддзеркалює також шалене захоплення автора кубізмом і футуризмом. О.Грен кохався в мистецтві початку ХХ ст., захоплювався творчістю видатних італійських футуристів Джакомо Балла, Джіно Северіні та Умберто Боччоні, полюбляв театральні футуристичні композиції відомої української кубофутуристки Олександрі Екстер. Цей мистецький напрям приваблював художника асоціативним поєднанням з ХХ століттям, бажанням футуристів втілювати енергію, звук, швидкість, які притаманні життю сучасної людини.

Не менш цікавими бачились художнику творчі пошуки французьких кубістів Пабло Пікассо та Жоржа Брака – демонстрування у творах мис-

тецтва зворотної перспективи, кількох точок зору, розкладання суцільних площин на дрібні декоративні плями, акцентована роль кольору та його психологічний вплив на людину. О.Грен у своїй творчості вдало поєднує ці два напрямки і вливається в мистецький потік художників, які працюють в стилі кубофутуризму. Втілюючи ідею кубофутуризму в 70-80 рр., він не робить простий парафраз або ремінісценції стильових ознак напрямку, він вдихає у мистецтво кубофутуризму нове життя [4, с.125]. В народне мистецтво втрутився професіонал, але – особливого складу : людина високої й витонченої культури, не естет, відірваний від землі, а той, хто боляче сприймав долю всього народного й самого народу. Його особистість була багата й цікава, він йшов власною мистецькою стежкою [4, с.130].

Вартий уваги цикл акварельних вєдут, створених у 1912 р. польським живописцем М.Тшебінським. З ретельністю науковця автор фіксує архітектурні пам'ятки від загальних ансамблевих забудов до дрібної бруківки на першому плані. Кожний пейзаж М.Тшебінського наповнений світлом повітря, кожний має спалахуючі яскраві кольорові акценти. Така трактовка демонструє любов до світу, баченого у всій безмежній красі конкретного та повсякденного; мистецька цінність створеного виступає обіруч з аспектами ужитковими, побутово достовірними [5, с.15].

Яскравою сторінкою розвитку художньої діяльності на Поділлі є творчість художника В'ячеслава Розвадовського, який жив і працював тут у 1904-1908 роках. На жаль, вивченню творчої спадщини В.Розвадовського приділяється мало уваги. 53 роки ім'я художника було забуте на Україні і тільки з 1963 року з'явилися публікації про нього.

Таким чином можна зробити висновки, що пейзажі Старого міста Кам'янця-Подільського фіксувались творчими особистостями, які своїм талантом та працею розвивали та примножували мистецтво, несли його людям, передавали молодому поколінню. Багато змальованих митцями пам'яток вже не існує, деякі кардинально змінили свій вигляд. Творчі композиції надають можливість ревіталізації, відтворення знакових мистецьких об'єктів подільської землі.

Чільним завданням сучасної мистецтвознавчої науки є критичне осмислення історичної мистецької спадщини та її культурної і соціальної цінності. Ми можемо пишатися шедеврами архітектури, образотворчого та народного мистецтва, збереженими у живописних та графічних творах митців, що жили і працювали на зламі XIX і XX століть.

Список використаних джерел

1. Баженов Л.В. Поділля в працях дослідників і краєзнавців XIX-XX ст. / Л.В.Баженов – Кам'янець-Подільський, 1993. – 380 с.
2. Завальнюк О.М., Комарніцький О.Б. Минуле і сучасне Кам'янець-Подільського. – Вип. 1. / О.М.Завальнюк, О.Б.Комарніцький – Кам'янець-Подільський, 2003. – 190 с.
3. Краєзнавці України (Сучасні дослідники рідного краю) : Довідник. – Т.1. – Київ-Кам'янець-Подільський, 2003. – 202 с.
4. Минуле і сучасне Кам'янець-Подільського : політики, військові, історичні нариси. – Вип. 1. – Каменец-Подольський : Абетка-Нова, 2003. – 316 с.
5. Урсу Н.О., Кам'янецька ведута / Н.О.Урсу – Кам'янець-Подільський : АБЕТКА, 2000. – 40 с.

The author of the article reveals the importance of research, conservation and creative reproduction heritage of Kamyanetchyna, the influence on the becoming and development of artistic maturity contemporary artists.

Keywords : art, creativity, development, artist, landscape, Podillya.

УДК 75:911.375 (477.43)

Данилюк О.В., студентка VI курсу

Науковий керівник : **Урсу Н.О.**, док. мистецтвознавства, професор

МІСЦЯ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ КАМ'ЯНЦЯ-ПОДІЛЬСЬКОГО У КОНТЕКСТІ ВИКОРИСТАННЯ НОВІТНІХ ЖИВОПИСНИХ ТЕХНІК

У статті висвітлюються зображення міста Кам'янець-Подільського митцями образотворчого мистецтва, на протязі декількох століть у контексті культурно-історичного розвитку міста.

Ключові слова : пейзаж, мідьорит, гравюра, ведута, стафаж.

Місто Кам'янець-Подільський в кожного з нас має свої асоціації, але вони завжди пов'язані з неймовірним краєвидами та архітектурними спорудами. Вежі давньої фортеці й дзвіниці, бані, стіжкові дахи церков Старого міста, які невтомно кілька століть поспіль притягують до себе погляд не лише туристів, а й митців образотворчого мистецтва.

Зображення Кам'янця нерідко були об'єктом досліджень. Слід відмітити дослідницьку діяльність Наталі Урсу, професора Кам'янця-Подільського національного університету імені Івана Огієнка та дослідника

образотворчого мистецтва на Поділлі. Також наша увага буде звернута на ряд досліджень опублікованих в наукових журналах та університетських періодиках. Проте, дотепер залишається поза увагою вчених цілий пласт сучасних образів міста, що виконуються не традиційними, а новітніми матеріалами і техніками. Техніки й технології митців сьогодення, що відтворювали в композиціях архітектурний ансамбль Кам'яниччини, не завжди і недостатньо розглядалися мистецтвознавцями. В наслідок чого питання про дослідження сучасного мистецтва Кам'яниччини стоїть особливим завданням та незвіданою темою перед дослідниками мистецтва. Тому, мета статті – розгляд сучасних інтерпретацій архітектурного пейзажу старовинного міста Кам'янця-Подільського з використанням сучасних живописних технік.

Упродовж століть Кам'янець-Подільський приваблював багатьох митців та художників, які своїми творами увіковічили красу та неповторність міста на камені. Багатьох художників манять своєю красою вежі давньої фортеці й дзвіниці, бані та барокові склепіння церков Старого міста, що неприступно височіють на скелястому острові, оперезаному водами річки Смотрич, що утворює неповторний пейзаж, який увібрав у себе гармонію архітектурного дива та мужність міста-фортеці. Загадковий та неповторний образ міського пейзажу складався століттями і містить у собі все культурне багатство і надбання різних епох та традицій. Архітектурний ансамбль Старого міста – це своєрідна низка складових з епох середньовіччя, Відродження, бароко, рококо та ін.

Для того щоб зрозуміти сучасну інтерпретацію спершу варто згадати про історію портретування міста. Правдоподібно одним з найдокладніших та старовинних зображень міста на камені вважається давній план міста та його фортеці 1672 року авторства Кипріяна Томашевича, який виконаний у техніці мідьориту [4, с.60]. Сучасний варіант міського плану «Кам'янець-Подільський – пам'ятка культури України» було створено в 1981 року відомим польським художником Борисом Негодою (1944). Митець виконав цю композицію на цинку за допомогою техніки глибокої різцевої гравюри. Художникові вдалося зробити зображення забудови острова опуклим, обсягово-просторовим. Історіографічну цінність плану підкреслює свідоме звернення до минулих образотворчих втілень образу Старого міста на мапах, особливий ритм графічної поверхні, стилізоване трактування і власна манера зображення.

Значне зацікавлення Кам'янець-Подільською архітектурною спадщиною виявляли іноземні художники, зокрема польські митці. Один із

них є Наполеон Орда (1807-1883), що залишив серію акварелей з краєвидами Київщини, Волині та Поділля. Зображення Кам'янець-Подільської фортеці створене Наполеоном Ордою дає змогу глядачеві відчути дух середньовіччя, в якій простежується кожна найменша деталь, завдяки чому ведута Орди має свою унікальність.

Існують історичні відомості про те, що у творчості Тараса Шевченка є епізод пов'язаний з Кам'янцем. Прометей Українського Народу здійснив свою наукову подорож до Кам'янець-Подільської в 1846 року на завдання Київської археографічної комісії. На жаль, записані ним народні переклади, легенди, пісні, зібрані відомості про пам'ятки архітектури, давні могили, виконані під час подорожі схеми й малюнки зникли після арешту 1847 року [1, с.396-397].

Кам'янець у ХІХ столітті малюють такі художники, як М.Подолінський, М.Кулеша, К.Врублевський також особливої уваги заслуговує творчість фотографа М.Грейма. Винятковою є серія акварельних ведут 1912 року польського митця М.Тшебінського. Характерної рисою робіт Тшебінського є зображення архітектурних пам'яток – від загальної забудови до дрібної бруківки на першому плані.

Початок ХХ століття вирізняється високим художнім рівнем у зображенні красвидів Старого міста такими художниками, як С.Світославський, М.Бурачек та В.Гагенмейстер. У низці кольорових автолітографій «Старий Кам'янець-Подільський» 1930, В.Гагенмейстер на відміну від інших художників, що змальовували місто, лірично сприймає архітектуру, відчуває своєрідність, незвичайність, гармонійний характер Кам'янецького архітектурного ансамблю зображуючи його документально точно. Його твори не можливо сплутати ні з чіями іншими; автор, безперечно, належить до найкращих «портретистів» Кам'янця [5, с.27].

Кам'янець «портретували» також М.Дерегус, А.Домнич, М.Ліщинер, С.Кукуруза, Ф.Пенюшкевич та багато інших майстрів живопису двадцятого століття. Одним із найбільш цікавих є цикл графічних композицій, присвячених Кам'янецьким пам'яткам, що був створений С.Кукурузою, але його найбільшою зацікавленістю були індустріальні пейзажі у нових районах міста.

Упродовж ХХ- початку ХХІ століть образ Кам'янець-Подільського пейзажу значно збагатився завдяки появі сучасних художніх технік. З поширенням модерністських мистецьких течій ХХ століття в Кам'янці з'являється новий талант, який привносить багато жвавих компонентів у трактування архітектурного пейзажу Поділля. Це Олександр Ірен (1898-

1983). Однієї з головних його робіт є «Старе місто на Поділлі» намальована у 1981 році. Багатоплановість композиції картини веде глядача в глибини простору та розгортає перед ним панораму стародавнього Кам'янця, осяяного світлом. Через декоративність у роботах художника можна побачити його любов до природи, людей та архітектури. Ведута витримана в єдиному дусі й стилі до найдрібніших деталей, вона має підкреслено національний, «килимовий» характер.

Сучасний художник і мистецтвознавець Д.Брик мав особливу пристрасть до зображення оголених після воєнних руйнувань підпор Ново-планівського мосту, що над Смотровичем. Що добре прослідковується у його ранніх графічних роботах. Аналогічний сюжет зафіксовано в акварелях російського художника В.Давидова, який 1945 року був у Кам'янці.

Сучасний дух міста оживає в графічних та живописних творах В.Яворського, М.Гуменюка, у плакатах О.Горбаня та згадуваного вже Б.Негоди. По-особливому вирізняються графічні кольорові творіння київського митця В.Вечерського. Особливо це прослідковується в рисунках «Замок у Кам'янці-Подільському» та «Церква на Карвасарах у Кам'янці-Подільському».

Більшість авторів зображують Кам'янець у реалістичній манері, відтворюючи найпотемніші куточки давнього міста. Такий митець як Ю.Юрчик майстерно володіючи технікою олійного живопису, акварелі, пастелі й гуаші зображає Кам'янець в новітній та неповторний спосіб. Прикладом цьому може бути один з його творів – «Осінь у Старому місті». [5, с.29]. Творам архітектора В.Яворського притаманне глибинне розуміння архітекtonіки міських споруд, через мазок, який зблизька справляє враження начебто хаотичних штрихів, ліній і плям, але в той самий час здалеку він постає живою, тремтливою натурою зі світлоносними потоками.

Притаманні риси монументальності у роботах художника-педагога В.Павловича який без вагань використовує найрізноманітніші прийоми композиції. До сучасних майстрів романтичного пейзажу можна віднести О.Горбаня, який поєднує світ архітектури і природи у одне ціле. Його акварелі вишукані та прозорі, з невимушеною грою світла. Акварельним пейзажам цього майстра притаманні стриманий колорит, ніжність переходів, делікатність зіставлення тонів (Красвид з Покровською церквою). У декоративній манері працює також А.Лучко. У полотні «Твердиня Поділля» (пастель) він органічно пов'язує природу з казково піднесеним образом фортеці-твердині.

Своєрідну реальність вибудовують в авангардних полотнах молоді живописці – С.Нечитайло та А.Кліщ. В їхніх творах змальовуються давні пам'яткові споруди в їхніх творах «Тільки міст перейти» і «Бабай вірменського кварталу», що є стилізованими та символічними образами з глибоким метафоричним змістом, яким немислимо не проїнятися.

Потаємне життя Кам'янець-Подільської архітектури – основна тема творчості А.Бедункевича. Імпровізація з фактурою, об'ємом і кольором сповнена азарту гри й мимоволі захоплює своїм несподіваним результатом. Творчість Кам'янецької художниці Лариси Заярної істотно розширює звичайні уявлення про можливості відтворення архітектурних композицій у «фресках на тканині». Образи митця умовні, проте добре прочитуються. Око глядача вихоплює характерний, легко емануючий подих, відчутний внутрішній рух при зовнішній статиці. Кам'янецька ведута – її улюблена тема [5, с.30].

Міський пейзаж є особливою галуззю зображувального мистецтва для Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника. Місцеве відділення спілки художників часто влаштовує пленерні зустрічі. Саме на пост-пленерних вернісажах прозвучали нові імена А.Штогрин і В.Рудюка, котрі впровадили нове бачення старовинного краєвиду.

Дослідження зображення ведуть Кам'янця-Подільського вказує нам на те що багато художників намагалися притримуватися класичної манери, але через пошуки різноманітних образів, символів та художніх технік спричинило створення авангардних композицій. Ці нові композиції виливалися у рішучі та досить відверті роботи, що заохочували глядача до сприйняття міського пейзажу як глибоко-філософської концепції. Місто на камені наче магніт на протязі багатьох століть притягує митців не тільки з України але із закордону. Його своєрідність і краса ніколи не залишиться без уваги.

Список використаних джерел

1. Баженов Л.В. Поділля в працях дослідників і краєзнавців XIX-XX ст. / Л.В.Баженов. – Кам'янець-Подільський, 1993. – С.396-397.
2. Дашкевич Я.Р. Кам'янець-Подільський в медальєрній пластиці XVII-XVIII ст. / Я.Р.Дашкевич // Музей і Поділля : Тези доповідей наукової конференції. – Кам'янець-Подільський, 1990. – С.58-60.
3. Осетрова Г. Іноземні художники на Поділлі / Г.Осетрова // Радянське Поділля, 1983. – 16 листопада – С.4.

4. Сіцінський Ю. Нариси з історичної топографії міста Кам'янця-Подільського та його околиць / Ю.Сіцінський. – Кам'янець-Подільський, 1994. – С.60.
5. Урсу Н.О. Кам'янецька ведута / Н.О.Урсу // Пам'ятки культури України. – К., 2000. – №3-4. – С.22-30 : іл.

Landscape painting, also known as landscape art, is the depiction in art of landscapes, natural scenery such as mountains, valleys, trees, rivers, and forests, and especially art where the main subject is a wide view, with its elements arranged into a coherent composition.

Midoryt, mideryt – graphic technique deep printing; picture of the future carve on a copper plate, fill paint and reflective paper.

Hravyura – a kind of graphic art, based on the technique of engraving.

A veduta (Italian for «view»; plural vedute) is a highly detailed, usually large-scale painting or, actually more often print, of a cityscape or some other vista.

Staffage (Ger. Staffage) – a insignificant plot or small-scale images of people or animals in paintings and graphic works, mostly landscape character.

УДК 7.071:788

Пиріг В.Я., студент II курсу

Науковий керівник : Печенюк М.А., кан. пед. наук, професор

АРКАС МИКОЛА МИКОЛАЙОВИЧ – КОМПОЗИТОР, ІСТОРИК, ЕТНОГРАФ, ПРОСВІТИТЕЛЬ

У статті розкриваються творчі грані Миколи Миколайовича Аркаса, особлива увага звертається на його музично-творчу діяльність – записи музичного фольклору, створення ним першої опери «Катерина».

Ключові слова : композитор, творча діяльність, громадський і культурно-просвітницький діяч.

Аркас Микола Миколайович народився 1852 р. у Миколаєві в родині флотоводця, адмірала, військового губернатора міста Миколи Аркаса. Навчався у Петербурзькому аристократичному навчальному закладі закритого типу – училищі правознавства, закінчив Одеську приватну гімназію, Новоросійський університет. Упродовж 1877-1885 рр. М.Аркас зробив блискучу військову кар'єру, став ад'ютантом командира Чорноморського флоту.

Визначну роль у житті М.Аркаса відіграло його знайомство у студентські роки з видатним митцем українського театру М.Кропивниць-

ким. Брав участь у виставах «Одеського нового театру». Починаючи з студентських років М.Аркас вивчав культуру українського народу і популяризував її серед широких верств населення. Записував народні пісні, захоплювався кобзарським мистецтвом. Кобзарів і бандуристів запрошував до Миколаєва з усієї України, поселяв їх у своєму домі. Записи їхніх творів лягли в основу опери «Катерина». Музикознавець В.Антонюк ставить М.Аркаса-композитора на визначне місце в історії українського музичного мистецтва : «Катерина» – це відгук справжнього патріота на потребу створення національної опери для народної сцени [3, с.12]. В українському музичному репертуарі на той час були вже опери С.Гулака-Артемовського і М.Лисенка. До п'єси Т.Шевченка «Назар Стодоля» написав свої вечорниці П.Ніщинський. Але першу оперу на шевченківський сюжет створив М.Аркас. Опера «Катерина» залишалася єдиною у творчому доробку М.Аркаса-композитора.

Однією зі сфер культурно-просвітницької діяльності М.Аркаса був музичний фольклор. Він записав близько 400 народних пісень, романси «Я не можу тобі розказати про любов», «Не співай нам тепер, бандуристе» та ін. Народні пісні включив М.Аркас до опери «Катерина», яку він написав у 1891 році. Це була перша українська опера за сюжетом Шевченківських творів. Лібрето до опери Аркас написав сам, розширивши її сюжет. Перу М.Аркаса належить і низка поетичних творів.

З початку ХХ ст. у М.Аркаса з'явилася нова сфера творчих пошуків : він почав вивчати історію України, знайомитися з документальними джерелами, а також із друкованим доробком професійних істориків. Результатом глибокого вивчення історії України є праця «Історія України-Русі» – перша історія нашої Батьківщини, видана в 1908 р. у Петербурзі українською мовою. У передмові до видання книги написано, що нарис був задуманий для навчання онука Миколи. Однак, проведена дослідницька робота, відгуки рецензентів переконали видати книгу великим (7000 примірників) тиражем. Зазначимо, друге видання «Історії України-Русі» сталося в 1990 р. за підтримки української діаспори. Книга не втратила актуальності до цього часу. «Я не знаю сучасної книжки, яка зараз займає ту саму нішу. Нішу доступного, але докладного читива для любителів української історії. А можливо, її й немає» [1, с.4].

Значущим у роботі М.Аркаса було створення ним громадської організації – Миколаївська «Просвіта». Товариство пропагувало українську мову і культуру, підносило національну свідомість українців засобами вечорів, лекцій, виставок, концертів. Миколаївська «Просвіта» була

дітищем М.Аркаса, коштувала йому не тільки значних матеріальних витрат, а й здоров'я. Адже царські власті на діяльність «Просвіт» дивилися з підозрою, а учасників їх переслідували. Миколаївську «Просвіту» М.Аркас заснував на виконання відповідного заповіту Т.Шевченка про найширшу освіту народних мас, прилучення їх до віковічних багатств української культури.

Помер митець у розквіті сил, сповненим нових творчих задумів, що залишилися нездійсненими. Його пам'ять увіковічена в Миколаєві. Ім'я М.Аркаса носить народний хор Миколаївської філії Національного університету культури.

Микола Миколайович Аркас (1852-1909) має неоднозначну біографію. З однієї сторони, внук грека за національністю, син адмірала Чорноморського флоту і сам зразково служив у російському війську. А з іншої, він заснував, очолив і фінансував Миколаївську «Просвіту», написав оперу «Катерина» за поемою Т.Шевченка.

Отже, головною працею Аркаса, як історика, стала «Історія України-Русі», написана українською мовою і видана в 1908 році у Петербурзі; як композитора – опера «Катерина» за однойменною поемою Т.Шевченка; як громадського діяча – організація у Миколаєві «Просвіти» (1891-1907 рр.). Своєю послідовною діяльністю з пропагування рідної мови, історії і музичної культури Аркас вніс вагомий внесок в утвердження національної свідомості українського народу.

Список використаних джерел

1. Аркас М.М. Історія України-Русі / Микола Миколайович Аркас. – К. : Вища школа, 1993. – 414 с.
2. Андріяш Б.І. Проблеми українського державотворення в епістолярній спадщині М.М.Аркаса / Б.І.Андріяш // Наукові праці. Політичні науки. – Миколаїв, 2001. – Т.12. – С.40-42.
3. Антонюк В. Таємниця Миколи Аркаса / В.Г.Антонюк // Урядовий кур'єр. – 2004. – №63. – С.8.

The article reveals the creative facets of Mykola Mykolayovych Arkas, special attention is paid to his musical and artistic career – folk music recordings, his first opera «Kateryna».

Keywords : *composer, creative activity, social, cultural and educational activist.*

Для нотаток

Наукове видання

**ЗБІРНИК
НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

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

Випуск VIII

З-41 Збірник наукових праць студентів і магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. – Вип. VIII. – Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друк-Сервіс», 2015. – 178 с.

У збірці вміщено матеріали, які стали наслідком науково-дослідної та пошукової праці студентів і магістрантів під керівництвом наукових керівників. Автори статей досліджують різноманітні актуальні проблеми і 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 28.04.2015.

Формат 60×84¹/₁₆. Гарнітура Times.

Ум. друк. арк. 10,35. Обл.-вид. арк. 9,78.

Зам. №29. Наклад 300 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